
PATRIMONIO TEXTUAL Y HUMANIDADES DIGITALES

IV

*EL RENACIMIENTO LITERARIO
EN EL MUNDO HISPÁNICO*

I E M Y R ^{hd}

SALAMANCA
2021

EL RENACIMIENTO LITERARIO
EN EL MUNDO HISPÁNICO

PUBLICACIONES DEL IEMYRbd

Director

Pedro M. Cátedra

Coordinación de publicaciones

Javier Burguillo

CONSEJO CIENTÍFICO

Francisco Aguilar Piñal

Francisco Bautista Pérez

Gian Paolo Brizzi

José Antonio Cordón García

María Isabel Fierro Bello

Mercedes García Arenal

Alejandro García Reidy

Juan Gil Fernández

Juan Antonio González Iglesias

Bertha M.ª Gutiérrez Rodilla

Maximiliano Hernández Marcos

Elena Llamas Pombo

Miguel Ángel Manzano Rodríguez

Vicente José Marcet Rodríguez

Antonio Moreno Hernández

José Antonio Pascual Rodríguez

José Luis Peset Reig

Mariano Peset Reig

Luis Enrique Rodríguez San-Pedro Bezares

M.ª José Rodríguez Sánchez de León

PATRIMONIO TEXTUAL Y HUMANIDADES DIGITALES

dirigido por Pedro M. Cátedra & Juan Miguel Valero

IV

EL RENACIMIENTO
LITERARIO EN EL
MUNDO HISPÁNICO:
DE LA POESÍA POPULAR
A LOS NUEVOS GÉNEROS
DEL HUMANISMO

*edición al cuidado de
Javier Burguillo & Aarón Rueda Benito*

IEMYR^{hd}

SALAMANCA

*Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales
Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas*

2021

© la SEMYR & IEMYRhd
Maquetación: Jaser proyectos editoriales
ISBN: 978-84-121557-4-7
ISBN obra completa: 978-84-121557-0-9

TABLA

La música de la calle en tiempo de Salinas

JOAQUÍN DÍAZ

[11-23]

*De genealogia Celestinae
o Celestina antes de la «Celestina»*

OTTAVIO DI CAMILLO

[25-58]

*Romances sefardíes en «una isla rodeada
de tierra», el Paraguay*

ELEONORA NOGA ALBERTI

[59-73]

*El «Diálogo sobre el oficio de sargento mayor»
de Francisco de Valdés y los textos de disciplina militar del siglo XVI*

SARA BELLIDO

[75-86]

*Un «Flos sanctorum» y un «Contemptus mundi»
entre los bienes de un indígena de la Nueva España a finales del siglo XVI:
una aproximación a la hagiografía hispánica ante la Reforma protestante*

MARCOS CORTÉS GUADARRAMA

[87-105]

*«Lazarillo» en sentido metatextual
(censuras, autocensuras y disimulo en el texto)*

NICOLAS CORREARD

[107-125]

El anhelo frustrado del mar en Francisco de Aldana

MARÍA DEL PILAR COUCEIRO

[127-145]

*La construcción poética de una cárcel de amor:
La «Visita» y la «Residencia» de Gregorio Silvestre*

VERÓNICA GUILLÉN ALBERT

[147-168]

*La «Silva de devoción», compilación renacentista
de una monja de Santo Domingo el Real de Madrid*

ANA MARÍA HUÉLAMO SAN JOSÉ

[169-183]

*«Su muy maravillosa plática»:
Estilo directo y verdad retórica
en una relación de Juan de Oznaya*

JORGE MARTÍN GARCÍA

[185-202]

*Riadas de aguas y versos:
Las crecidas del Guadalquivir
en Sevilla a través de la literatura*

MARCOS PACHECO MORALES-PADRÓN

[203-223]

*Los monstruos en el Siglo de Oro.
El «Jardín de flores curiosas» de Torquemada*

JULIA PALENCIA ORTEGA

[225-244]

*Tras las huellas de «Cayfas»: el recorrido
de un personaje entre épica sagrada y teatro*

ANNARITA PALUMU

[245-261]

*El imaginario insular en un recibimiento teatral de Cairasco de Figueroa
(M. 9/746 de la Real Academia Española de la Historia):*

Canarias como espacio heterotópico

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA

[263-278]

*Preguntan los boticarios, responden los doctores:
la caracterización literaria del boticario en los
diálogos de Monardes (1536), Liaño (1546)
y Torquemada (1553)*

LUCÍA SANZ GÓMEZ

[279-297]

*Algunos apuntes sobre los orígenes de
«Audi, Filia» (1556), del Maestro Juan de Ávila*

JULIO C. VARAS GARCÍA

[299-320]

*Elogio del discípulo y parresía en «Democrates»
de Juan Ginés de Sepúlveda (1535/1541):
una contribución del Humanismo
a las grandes discusiones de la ética civil*

ANA VIAN HERRERO

[321-339]

*LA MÚSICA DE LA CALLE
EN TIEMPO DE SALINAS**

JOAQUÍN DÍAZ
(Fundación Joaquín Díaz)

NADA EN NUESTRA VIDA SE PRODUCE AISLADAMENTE. CUALQUIER HECHO que tenga que ver con el desarrollo de la personalidad, con la expresión artística, con la relación con otras personas o con el entorno, se conecta indefectiblemente con otros aspectos adyacentes, de tal modo que resulta imposible la comprensión perfecta de ese mismo hecho sin conocer las circunstancias que lo provocaron y el proceso que siguió. No se puede decir que se ha estudiado a fondo un texto si se desconoce el contexto en el que se produjo. No se puede estar seguro de que se conoce un territorio sin conocer las costumbres y personalidad de sus habitantes. Sin saber qué sentido podía tener dar nombre a las tierras o descifrar el firmamento. Es fundamental, pues, aprender a relacionar.

Desde hace cientos de años se vienen utilizando las expresiones populares como vehículo a través del cual difundir ideas y creencias. La riqueza patrimonial y la consideración que ésta despierte en la sociedad, deben estar siempre ligados al individuo que los genera y a la relación

* Nota del editor: Publicamos aquí el texto de la conferencia-concierto que ofreció Joaquín Díaz, acompañado por los Músicos de Urueña, con ocasión del VIII Centenario de la Universidad de Salamanca, tal y como se leyó en septiembre de 2018 en el Teatro Juan del Enzina. En las últimas páginas incorporamos los enlaces de los audios correspondientes a las piezas que se interpretaron aquella noche y ofrecemos un resumen del contenido de este escrito.

de éste con su entorno —es decir con el territorio en el que vive— y con la educación que recibe. Ahora mismo no recuerdo dónde he leído que algunas canciones son, para los individuos o para los pueblos, como un relámpago nocturno que altera la oscuridad e ilumina instantáneamente las tinieblas. Me ahorro el dato documental, pero me quedo con la esencia: ejemplos como el de «La Marsellesa», escrita por Rouget de Lisle, o el anónimo «Romance de Mambrú», podrían ilustrar la imagen propuesta y llevarnos a una larga lista de casos particulares en los que un momento determinado, un verso, una palabra, el aire de la tonada o la marcialidad de un ritmo, sirvieron para abrir el pecho de muchos seres humanos y llevar la luz —o el bisturí— allí donde eran más necesarios. Con frecuencia esa canción marcaba una vida entera, pues acompañaba en la juventud, se interpretaba con nostalgia en la madurez y venía a incorporarse obsesivamente en la vejez postrera.

¿Qué tipo de repertorio era ese, que trataba de explicar el mundo a través del entorno, y de dónde procedía? ¿Hasta qué punto el repertorio acumulado a lo largo de la vida por una persona era el reflejo de su mentalidad y por tanto el resumen de su personalidad, así como la respuesta a las preguntas que se planteaban en el entorno físico y cultural en que vivía? He repetido en muchas ocasiones que la temática de ese repertorio, diversa y vital, solía ser la preferida por cada uno de sus propietarios, que iba seleccionando los asuntos y motivos de canciones y romances en la línea de los deseos y aspiraciones que se fraguaban paulatinamente desde la infancia. La educación que se recibía en la familia —la primera base de nuestra mentalidad— o la enseñanza de aquellas canciones que creaban nuestro primer repertorio generalmente estaba a cargo de las mujeres de la casa. Las motivaciones por las que una madre, una abuela, una nodriza, una maestra o una profesora construían su propio repertorio —ese que luego iban a transmitir a los niños entregados a su cuidado— se producían a la luz de diversos estímulos y emociones, no siempre bien apreciados. La importancia del papel jugado por las mujeres en la transmisión de expresiones populares, pero más aún en la propuesta del criterio para usarlas, es antiquísima. La realidad es que habitualmente eran ellas las encargadas de seleccionar y transmitir los conocimientos, al menos aquellos que se referían a la mentalidad y al comportamiento. Tal vez la relación de lo femenino con la palabra «repertorio» proceda justamente de su etimología, ya que viene del verbo latino *reperire* (que significa encontrar) y en su raíz

tiene mucho que ver con el hecho de dar a luz algo. Luego, una vez que se había hecho entrega del material, vendría la capacidad de ese mismo repertorio para superar los límites de lo doméstico, de lo etnográfico, de lo étnico, para convertirse en paradigma universal hermoso y rotundo. Una de las razones de la universalidad de todos esos temas es precisamente la posibilidad de pensarlos y usarlos en común, de aquí la importancia de que nosotros no los disgreguemos al estudiarlos. Otra, podría ser el peso de la tradición y lo bruñado de sus contornos: las posibilidades de diversas miradas, estéticas y emocionales, sobre un repertorio antiguo y nuevo que estaba escrito en un lenguaje humano, pero ilimitado porque se transmitía a la imaginación. Tales miradas arrojaban una luz distinta sobre ese *repertorium* que por su belleza y cualidades, al final nos pertenecía un poco a todos, hombres y mujeres.

La figura de Francisco de Salinas y la importancia de su obra son reconocidas solo en parte, viéndonos obligados a veces a deducir los hechos de su vida de sus propios testimonios, discretos y prudentes, como veremos al final de esta ponencia. Precisamente su afición a la gramática, por ejemplo, le llega en edad temprana al entrar en contacto con una dama de ilustre linaje –siempre la mujer como transmisora– que llega a Burgos con la pretensión de entrar en religión, pero no tiene suficientes conocimientos musicales. Le encargan a Salinas, todavía muy joven, que le enseñe música teórica, y práctica en instrumentos de teclado, y a su vez ella le instruye en gramática latina y quién sabe si en el terreno de la poesía o el verso medido («el metro prepara los espíritus», recuerda el mismo Salinas en un pasaje de su obra). Para un niño que solo escucha y no puede leer, esa ayuda será, con toda probabilidad, determinante en el desarrollo de su sensibilidad. Bastaría con leer la *Oda* compuesta por Fray Luis de León («El aire se serena | y viste de hermosura y luz no usada | Salinas, cuando suena | la música estremada | por vuestra sabia mano gobernada»), para percibir que la admiración de Fray Luis por el músico burgalés no era producto exclusivo de su amistad y que existía en la personalidad del músico ciego algo que emanaba de lo más profundo de su ser y que cautivaba. Fray Luis quedaba extasiado ante la forma de entender y concebir la música de Salinas, para quien el arte musical era algo más que cifras o matemáticas en el momento de practicarlo. De hecho, la definición de música popular que se ofrece en *De Musica libri septem*, tiene en principio más que ver con el espíritu de los temas que presenta

como ejemplo y la emoción que despiertan en quien los escucha, que con el análisis de los mismos. Todos esos temas, canciones y romances, recogidos por Salinas de su propio repertorio, de su memoria, constituyen en conjunto una curiosa antología viva y personal de melodías y textos que fueron populares en su época y en otras anteriores.

«La música está tan difundida en el mundo que no hay nada que no esté penetrado de ella». La frase, que podría atribuírsele a cualquier publicista contemporáneo o a algún creador de *jingles* comerciales, fue escrita por Salinas en el texto introductorio a sus siete libros. Salinas fue ese hombre del Renacimiento que vivió plenamente su época a pesar de la carencia del sentido de la vista que perdió siendo aún muy niño, en la edad crítica para el desarrollo visual. Aunque el mismo Salinas lo atribuyó a que la lactancia corriera a cargo de una nodriza y no de su propia madre, bien pudo ser una amaurosis imposible de detectar o tratar en la época en que nació. Pero, pese a las dificultades que podría haber supuesto para un niño del siglo XVI el hecho de ser ciego, Salinas —alentado por unos padres que trataron de ofrecerle una educación que a través del oído condujera a la razón— complementó su «instinto de saber» con un sentido práctico y positivo. En la introducción a su obra más famosa, la de los siete libros sobre la música, confiesa: «No me atrae el tener que escribir tonterías. Si escribo es porque lo que digo va a ser útil y necesario». Parece como si entretenerse en disquisiciones sobre esta o aquella cuestión le distrajesen del motivo principal de su empeño, que era explicar los caminos por los que el ser humano puede llegar a la música y disfrutar de sus variantes en forma de canciones. Tal vez la mejor definición o descripción de tales canciones la da el propio Salinas cuando escribe acerca de ellas calificándolas como «melodías naturales que impresionan las mentes de todos, que se graban en el espíritu de todos y que finalmente se fijan en nuestra memoria de tal manera que no tenemos que pensar y nos hace como despertar de un sueño».

Es curiosa, pero significativa, por tanto, su preferencia por los temas conocidos —esos que quedan grabados en el recuerdo y no es necesario pensarlos—, otorgándolos mayor valor que a los de nueva creación. Sin duda la importancia que concede a la memorización por repetición debe estar en el origen de esa preferencia. De hecho, su uso reiterado y efectivo del *contrafactum* nos está dando la clave íntima y a la vez práctica de toda su obra, que teje sobre el firme armazón de lo conocido. La costumbre de

«contrahacer» es antiquísima. El *contrafactum* es, desde la época de la liturgia visigótica, un poema que se canta sobre la base de una melodía popular adaptada a la medida del texto. Nebrija mencionaba en su vocabulario la palabra «contrahazimiento» con la significación de *imitatio* o *representatio*, o sea imitación o representación. El hecho de «contrahacer» llevaba consigo dos actividades: concebir una idea (también se podría aceptar que la idea fuese de otro) y ajustarla a un molde ya existente que, como he dicho, se usaba como modelo. Cualquier cancionero que elijamos del siglo XVI español nos servirá como ejemplo, porque siempre aparecerán en sus páginas las palabras «contrahecho», «mudado» o «trocado» para definir una acción que permitía transformar un modelo musical previo en una nueva canción. Es evidente que ese acto de birlibirloque servía para modificar o sustituir un texto con muy poco esfuerzo y que las melodías que constituían la base de ese acto de magia tenían que ser tan familiares como populares para poder llevarlo a cabo con eficacia. Salinas utiliza muchas veces la expresión «según esta música se canta frecuentemente en España el siguiente metro» o «según esa música pueden cantarse también estos dos versos» o «a estos puede aplicarse la música siguiente»...

El contrahacimiento, desde su origen, por tanto, será un recurso por medio del cual una persona, generalmente un comunicador, tratará de ajustar sus ideas a un metro preestablecido para comunicar algo de forma más eficaz: bien por la vía de una transformación calculada del modelo anterior, bien con la fuerza de una nueva propuesta, dando valor intelectual o emocional a sus argumentos y aportando razones para defender un concepto o un valor. No vamos a recordar aquí el efecto comunicativo de la canción como medio de difusión de las ideas, pero sí merecería la pena detenernos en algún ejemplo concreto de comunicador porque nos servirá para entender mejor el fenómeno en siglos pasados.

En el siglo XVI, por ejemplo, el coplero en la calle, el párroco en el púlpito y el artista más o menos profesional sobre el escenario eran los encargados de difundir de viva voz y a través de papeles impresos, tanto las opiniones que los acontecimientos de actualidad suscitaban en los poetas y músicos del momento, como las inquietudes y creencias personales o sociales que despertaban las corrientes artísticas o morales de la época. Algunos colaboradores más, aficionados peculiares y convencidos, ampliaban ese campo lírico musical al terreno de los fragmentos más conocidos que se tarareaban en la calle y sobre los que luego se creaban los

contrafacta. Salinas lo explica claramente siguiendo a Aristóteles: «Cuando se conoce lo que se canta, se aprecia mejor lo que el músico pretende, porque es más dulce de contemplar y más suave para los oídos lo habitual que lo insólito, y además porque cuando se oye una canción conocida, percibimos con mayor placer los diversos modos que usa el buen artista en la modulación». Es decir, insisto, que la seguridad que puede ofrecer el conocimiento de una pieza facilitará en mayor medida la apreciación de su interpretación.

Haré una precisión más, que concierne a la difusión del tipo de papeles a través de los cuales se propagaban los textos contrahechos. Los copleros hacían de eslabón en la cadena entre el autor y el público, pero a su vez eran un puente tendido entre el impresor y otros copleros que, al escucharles pregonar la mercancía, quisieran sacar partido a esas coplas vendiéndolas en otros mercados o ferias, aunque, por supuesto, respetando los territorios de cada uno, que aparentemente eran sagrados.

Hoy estamos acostumbrados a que la música tenga una presencia significativa y casi agobiante en nuestras vidas. Sin embargo, esto no es nuevo: ha sido así desde hace siglos, aunque probablemente en la medida en que nos fuésemos alejando del instante en que nos ha tocado vivir podríamos comprobar que las canciones del pasado estaban aún más ligadas que ahora a la existencia misma de los individuos. El momento en que Salinas escribe sus siete libros sobre la música es, en la opinión de todos los especialistas, uno de los más creativos y ricos de la historia de la música en España, tanto de la que se hacía para Dios como la que entretenía a los hombres. Salinas escribió que la música nos ayudaba a elevar el espíritu: «La música que se practica en los templos nos eleva hacia la contemplación de lo celestial». En el tiempo en que vive Salinas se dejaba en las iglesias para los grupitos o capillas de músicos seculares, si es que se podía disponer de ellos, el uso de los modelos musicales novedosos y más adornados en los que, no sólo se perdía la sobriedad característica del canto gregoriano, sino que a veces se hacía hasta difícil entender la letra de lo cantado. El término «canto llano», generalmente, se utilizaba para hacer referencia a la música litúrgica monódica. Se contraponía a veces a la forma de «canto de órgano». La diferencia fundamental entre canto llano y canto de órgano no es sólo la que hacía referencia a su forma de interpretación a una voz o varias, sino también a la métrica, una de las pasiones de Salinas. Los jerónimos, la orden preferida de los reyes en la época de que

hablamos –no olvidemos que había dos conventos en Salamanca en ese tiempo y uno de ellos al lado de la ciudad– son los representantes de una corriente que prefería diferenciar como él lo sencillo de lo complicado. Estos monjes, además de estudiar Filosofía, Teología y Cánones, daban siete años de música. ¿Cómo pensar que Salinas no hubiese oído hablar del jerónimo Fray Gonzalo de Frías, burgalés como él, que había estudiado en Salamanca, que era teórico musical y que había trabajado sobre la obra de Boecio? La música para los jerónimos no era un capricho. Desde los comienzos de la orden se cuidó muchísimo la solemnidad en los oficios y seguramente fuese ésta la principal razón por la que diferentes monarcas protegieron y encumbraron a la orden por encima de otras, además de por el hecho de ser netamente española. Esta costumbre de cuidar especialmente el canto es recordada en un Libro de oficios o Libro de costumbres de finales del siglo xv en el que se escribe: «El oficio de cantar devota y espaciosamente, es propio de la Orden» y José Sigüenza, su más preclaro historiador, remacha: «Es muy constante esta religión en las cosas que una vez abraza». En efecto, Antonio Linage estudió el costumbrero del monasterio de Santa María de la Victoria de Salamanca, inaugurado en 1522, y ahí se puede comprobar cómo el corrector de canto o el encargado de coro tenían encaminadas sus funciones a la conservación correcta y perfeccionada del culto divino por medio del canto y especialmente del canto que seguía la ortodoxia instaurada desde antiguo. De hecho, los monjes jerónimos, aun en los momentos en que la polifonía empieza a imponerse en el culto y en la liturgia, mantienen su distancia de ella como si se tratara de un modelo desviado de su propio estilo de concebir el canto. Que preferían separar la liturgia de la ciencia queda bien claro en esta carta que el Padre General, Fray Jerónimo de Alabiano, dirige al rey Felipe II ante su interés por implantar estudios superiores en El Escorial. En esa misiva, del 22 de agosto de 1564, escribe: «De una cosa es bien que Su Majestad esté advertido; que así como conviene que en la Orden haya letrados y personas doctas en número y cantidad competente para que en todas las casas de ella haya el oficio del púlpito y para leer y confesar, etc., así no conviene que haya exceso en haber muchos letrados como los hay en la Orden de Santo Domingo y en otras partes, porque comúnmente las letras van en detrimento del coro y oficio divino, que es nuestro principal y primer instituto, y habiendo muchedumbre de letrados, dejaríamos nuestro principal intento y tomaríamos el accesorio por principal, lo cual

sería grave inconveniente y vendría la Orden a hacer su oficio como las otras, distraídas en letra y caería mucho de la mortificación, modestia y recogimiento que ahora tiene».

Esa defensa de una espiritualidad intimista de modelo agustiniano; esa predilección de lo sencillo frente a lo complejo, de lo natural frente a lo aprendido, de lo conocido frente a lo novedoso es primordial en Salinas. Aunque hace profesión de conciliar tendencias y defiende una prudente equidistancia entre las diversas opiniones, se inclina finalmente por lo antiguo. Su postura no es única ni original. Lo mismo estaba sucediendo en otros países de Europa, y no solo en el terreno de la poesía profana o de la música cortesana. Alemania buscaba la renovación de la vida religiosa en los templos y en la música que en ellos se hacía con un retorno a la sencillez, y lo mismo podría decirse de Francia, Suiza e Inglaterra donde pronto aparecieron libritos con salmos y su melodía correspondiente, para difundir de forma simple el fervor de las ideas y la emoción de las creencias. Los salmos fueron para los reformistas luteranos un motivo de estímulo espiritual y un consuelo en tiempos de persecución y muerte como lo fueron para los cristianos de los primeros siglos. Cabe dudar de su uso efectivo en momentos de miedo o de persecución en que el silencio era la única fórmula imaginable —principalmente en los pequeños conventículos en que los cánticos en alta voz podían delatar el lugar de reunión de los grupos de seguidores de Lutero, por ejemplo— pero no hay ninguna duda acerca de la utilización de algún texto cantado, como los salmos 106 o 109, para acompañar el camino hacia el Auto de Fe de quienes serían ajusticiados en Valladolid o Sevilla en 1559, aunque fuese musitándolo o cantándolo por lo bajo, ya que algunos de los condenados iban amordazados. De hecho, Llorente aseguraba en su obra sobre la Inquisición que Juan González, presbítero de Sevilla y predicador famoso en Andalucía, exhortó a sus hermanas y otros presentes a cantar el salmo *Deus laudem meam ne tacueris*, una vez que le fue quitada la mordaza. Depositar en manos de Dios el castigo de los enemigos («haré de tus enemigos estrado de tus pies») mitigaría sin duda el dolor y la angustia de los momentos previos a la ejecución, acto cruel en el que la vida y las esperanzas humanas se acababan y sólo la fe podía contraponer a las llamas el consuelo ardoroso de la canción. Sabemos que algunos libros de salmos se hallaban entre los que trajo a Sevilla desde Alemania Julián Hernández «el Chico», un diminuto terracampino que antes de ser quemado vivo quiso acabar sus

disputas con los religiosos que quisieron convertirle cantando la letrilla «Vencidos van los frailes, vencidos van», intencionado *contrafactum* del «Corrido va el abad, corrido va».

El efecto devastador que, pese a la obligada observancia de la ortodoxia y el respeto debido a las decisiones de la autoridad, podían haber tenido estas ejecuciones en el público español más sensible, se veía muy a menudo contrarrestado por otros ejemplos –llamémoslos contrapropaganda– en los que la crueldad corría a cargo de los herejes, fuesen luteranos o calvinistas. Poco después de los autos de Sevilla y Valladolid y un lustro antes de que el ciego Salinas diese a la prensa sus libros de música, otro ciego, Cristóbal Bravo, compone un texto acerca de la muerte a manos de los hugonotes de Macon de un religioso franciscano. Como colofón de ese pliego, por cierto, incluye unos versos puestos a lo divino en forma de *contrafactum* sobre la célebre composición «A su albedrío y sin orden alguna | me vi por un lugar descaminado». Ambos ciegos, pues, se sirven con soltura de los *contrafacta* para transmitir sus verdades en forma de canciones.

Debemos creer que el repertorio de canciones que se sabían de memoria los españoles de la época incluía no sólo los temas compuestos por los vihuelistas cortesanos, sino muchas de aquellas *rusticas canciones*, como las que recogió Salinas en su tratado, que se oían por las calles de ciudades y aldeas españolas. El libro VI, en concreto, se ha repetido hasta la saciedad, es la mejor fuente para conocer la música popular del siglo XVI pues, al querer Salinas demostrar que la lengua castellana era tan apta como la griega o latina para hacer versos y componer melodías bajo unas medidas prefijadas, recurrió a melodías breves y aires de época que insertó entre los párrafos de sus teorías sobre el arte musical. Como escribió Ismael Fernández de la Cuesta: «En la segunda parte de su tratado, Francisco Salinas recogió, en efecto, numerosos pasajes de canciones como pruebas inequívocas de los diversos tipos de fórmulas métricas que, según él, conformaban en su conjunto el ritmo musical. Los tratadistas sobre la música, en su época y posteriormente, no se ocuparon de estudiar el ritmo, sino tan sólo la música armónica, esto es, la naturaleza acústica de los intervalos sonoros basada en su proporción numérica. Seguían de esta manera la pauta marcada para el estudio de la música por el viejo Boecio en su libro de lectura obligada en las escuelas. Ni durante la Edad Media ni en el Renacimiento, los maestros músicos se percataron de que Boecio sólo había tenido tiempo de tratar sobre uno de los dos elementos

constitutivos de la música, a saber, sobre la armónica, pero no sobre el ritmo, pues cayó en desgracia del rey ostrogodo Teodorico I y fue decapitado por orden suya en el año 524». Ambos temas, por tanto, armónica y rítmica, son fundamentales para Salinas y tienen su paradigma en esos breves fragmentos que explican, con la sabiduría pulida por el tiempo y el uso, los principios de la composición, de la interpretación y de la difusión de las canciones vulgares, cuando lo vulgar todavía tenía el sentido de lo normal, y lo ordinario el significado de lo cotidiano.

Estoy totalmente de acuerdo con Nicolás Andlauer cuando protesta de la tendencia de algunos folkloristas a considerar a Francisco de Salinas un recopilador casual de temas populares: «Salinas no era de ninguna manera «folklorista *per accidens*», sino que tenía un convencimiento (visible en su propia pedagogía) de la primacía de las facultades naturales de invención melódica y del repertorio basado sobre sus producciones. Diacrónicamente, este saber inconsciente se ha mantenido escondido, desde la Antigüedad hasta la Modernidad, en el repertorio de los tenores, en canciones y coplas diversas, pero también en el repertorio litúrgico de los antiguos himnos eclesiásticos, a través de la edad cristiana. El tratado de Salinas, y probablemente también su obra musical (no escrita), tal como la podemos deducir de su tratado, de sus ejemplos, y de la comparación con las obras litúrgicas o profanas que dejaron los organistas de su época, llegan a reflejar la penetración de los estilos de tradición oral en el ámbito de la música escrita, impresa, publicada y difundida de esta época. En este sentido, como reflejo de la imbricación de las culturas oral y escrita de su tiempo, la obra de Salinas sigue siendo sobresaliente por su modernidad estética».

De ese tema, de la actualidad de Salinas, tratará la segunda parte de este acto. Concluiré esta primera mitad diciendo que la discreción y prudencia de Francisco de Salinas son su mejor arma contra la necia vanidad de un sector importante de la sociedad en el tiempo que le tocó vivir. Valora mucho, sin duda, el aprecio en que le tienen sus superiores, aunque le dejen en una precaria situación económica, e incluso está dispuesto a pasar el resto de sus días en una honesta pobreza cuando Dios o la providencia le devuelven a España después de su estancia de veinte años en Italia, período que otros menos recatados habrían calificado de brillante y que él define con un modesto comentario sobre el reconocimiento a su obra y su persona: «Por cierto, no ignorado de los hombres». Su regreso a

Salamanca significa la culminación de un deseo: transmitir a través de la enseñanza, en un lugar y ámbito apropiados, la riqueza de la música en sus vertientes especulativa y práctica, tal como él las entendía. Creo que Salinas fue plenamente consciente de lo que recogía y para qué lo publicaba. Su intención era rememorar y hacer del recuerdo un patrimonio común para convertir en inteligible su discurso. Seguiré su buen criterio en eso y en la prudencia. En el capítulo XVIII del libro VI escribe: «No puede bien hablar quien no sabe callar. El silencio sirve para respirar y descansar, para igualar la medida del compás en la repetición de los metros, o también para dar lugar a otros cantores cuando el canto es a varias voces...». A eso nos habíamos comprometido hoy y yo he cumplido con mi parte. Escuchemos ahora algunos de los temas del libro VI que iré comentando muy brevemente, interpretados por los Músicos de Uruña.

«Romanesca». Comenzaremos con una fórmula musical, denominada por Mudarra y por el propio Salinas «Romanesca», que sirvió para componer variaciones. Una de las primeras versiones musicales la publica Pierre Attaingnant en su obra *Dieciocho danzas bajas*, en 1529. Aunque el nombre de la danza sugiere un origen italiano, en España y Francia alcanzó la coreografía su mayor éxito, generalmente bajo el título de «Vacas» o «Guárdame las vacas».

«¿Quién te me enojó Isabel?». También para variaciones es el siguiente tema, «¿Quién te me enojó Isabel?», cuyo texto se publica por primera vez en el *Cancionero* de Hernando del Castillo, en 1557, bajo el título «Canción en la Germanía». Antonio de Cabezón hizo sobre el tema siete variaciones y Hernando de Cabezón las publicó como villancico en la edición de 1578 de las obras de su padre. Higinio Anglés y Santiago Kastner se enredaron en una serie de «diferencias» que mostraron hasta qué punto las variaciones de los músicos pueden salirse del pentagrama y adoptar otras formas menos artísticas.

«¿A quién contaré yo mis quejas?». Salinas denomina *notissimus cantus* al tema titulado «¿A quién contaré yo mis quejas?». Tal vez fuese el mismo cantar que apareció entre las endechas con que Pedro de Orellana, en la cárcel de la Inquisición, distraía la melancolía de sus horas pesadas recordando a su prima Ana Yáñez, de la que estaba locamente enamorado.

«¿Dónde son estas serranas?». Enríquez de Valderrábano publica en su obra *Libro de música de vihuela intitulado Silva de sirenas*, que se edita en Valladolid en 1547, la primera versión conocida de este tema. Fernando Rubio de la Iglesia, al comentar en la obra colectiva sobre Salinas de la Universidad de Salamanca esta canción, escribe que Valderrábano añade a la melodía «una segunda voz y algunos acordes en las cadencias construyendo su acompañamiento polifónico con el que, por cierto, logra un hermoso resultado con mínimo empleo de medios».

«En la ciudad de Toledo». Salinas escribe que «se cantan con este metro los cuentos y las leyendas, como queriendo ir de corrida los que las dicen, con muchas tonadas, una de las cuales es ésta, que corresponde al romance ‘En la ciudad de Toledo | donde los hidalgos son’». El tema describe, todavía en el siglo XVI, una hazaña legendaria de Rodrigo Díaz, el Cid campeador, en las cortes que el rey convoca en Toledo.

«Oídme un poco, mi señora». Salinas incluye estos versos para ejemplificar un tetrámetro acataléctico. Poco antes utiliza los mismos versos para usarlos como ejemplo de otro modelo de metro. Son muy poco frecuentes los casos en que un mismo verso es usado dos veces por el autor, lo que nos hace suponer o bien la popularidad y difusión del tema o bien el cariño que Salinas le tenía.

«Pensó el mal villano». En forma de hexasílabo anapéstico (tatan tatatane) se nos presenta el tema siguiente, argumento por desgracia muy frecuente en la tradición española y que algunos han denominado genéricamente como de la malcasada. El texto se refugió, como en tantas otras ocasiones, en el repertorio infantil y llegó a nuestros días con el título de «Me casó mi madre», recopilado y difundido por los numerosos cancioneros de los siglos XIX y XX y con diversos y hasta contrarios finales.

«Tango vos yo el mi pandero». El metro de la siguiente canción «Tango vos yo el mi pandero» lo considera Salinas como muy común en España para las canciones populares. Margit Frenk –siempre en nuestro recuerdo por su bondadoso magisterio– descubre una versión del tema en las *Poesías* de Francisco Sá de Miranda con letra casi idéntica. El contenido es muy fuerte: una mujer está tocando el pandero para un hombre mientras se deleita con el recuerdo de otro.

RESUMEN: Después de una introducción sobre la relevancia de la cultura popular –y de la música especialmente– para conocer el devenir del tiempo y del espacio en que habitan los hombres, este ensayo se centra en el comentario de la obra de Francisco de Salinas y en el análisis de los modos en que penetra la tradición oral castellana en el ámbito de la música publicada y difundida en Quinientos.

PALABRAS CLAVE: Francisco de Salinas, *De Musica libri septem*, lírica tradicional.

ABSTRACT: After an introduction on the relevance of popular culture –and especially music– to understand the time and space in which men live, this essay focuses on the analysis on Francisco de Salinas's plays and on the analysis of the ways in which the Castilian oral tradition enters in the field of music published and distributed in the sixteen century.

KEY WORDS: Francisco de Salinas, *De Musica libri septem*, folk music.

DE GENEALOGIA CELESTINAE
O CELESTINA ANTES DE LA «CELESTINA»

OTTAVIO DI CAMILLO
(CUNY Graduate Center, New York)

A Joseph Snow

EN LOS ESTUDIOS SOBRE LA CELESTINA DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS HEMOS asistido sin darnos cuenta a un proceso relativamente lento pero suficientemente revolucionario que ha ido minando algunos de los presupuestos heredados de la crítica anterior. Junto a la normal renovación metodológica ha habido también nuevos enfoques teóricos que han llamado nuestra atención al aspecto ecdótico, bibliográfico y material de los primeros impresos, las ilustraciones y grabados, y los tempranos impresores y lectores de la obra. Asimismo, estudios y ediciones modernas de algunas traducciones de la obra a lenguas europeas y hasta antiguas han sido aprovechados por filólogos que han avanzado nuevas propuestas en el análisis de la tradición textual directa e indirecta de *La Celestina*¹.

1. Puesto que todo aspecto de la obra, su problemática, sus acercamientos críticos y metodológicos cuentan, hasta en los mínimos detalles con numerosos estudios, me limitaré solo a las referencias relacionadas al análisis de los asuntos de que se ocupa el estudio. Para una bibliografía seleccionada, véase la última edición crítica de *La Celestina* (Lobera *et alii* 2000) y la bibliografía acumulativa que publica la revista *Celestinesca*.

Dentro de la revisión general no han faltado estudios sobre autoría y génesis de la obra. Por mi parte, aunque tenga valor anecdótico, tengo que precisar que hace veinte años, en el Congreso de la AIH en Birmingham, en el coloquio de medievalistas en que cada uno ilustraba las investigaciones que estaba llevando a cabo, confesé ante la ilustre asamblea que mis pesquisas vertían sobre la génesis de *La Celestina*, y que para mejor entender esta enigmática obra humanística, anómala y anónima, habría que excluir necesariamente a Fernando de Rojas como autor, puesto que su exagerada intromisión en las interpretaciones prevalentemente aceptadas no justificaba la dimensión cultural de un humanismo avanzado presente en la comedia. El silencio con que fueron acogidas mis palabras me dio a entender que mis especulaciones, que venía rumiando desde años, no merecían ni una pregunta por parecerles tan ingenuamente disparatadas. Al silencio del salón siguió por varios años un respetuoso desentendimiento, supongo que por inútiles, de los primeros resultados que decidí publicar. Sin embargo, a unos amigos y colegas que se tomaron la molestia de leer algunos de mis trabajos, mis razonados argumentos les parecieron tener sentido y a día de hoy puedo contar con una media docena de estudiosos, entre ellos el decano de los estudios celestinescos, Joseph Snow, a quien le dedico estas pocas observaciones. Y si algunos han reconocido cuán insostenible es atribuir una obra tan compleja como *La Celestina* a un joven estudiante, Fernando de Rojas, cuya actividad literaria se presume haya sido abruptamente interrumpida al terminar de escribirla, otros por lo menos admiten cierta perplejidad en asignarle toda o parte de la obra.

Mi intervención en Birmingham no era tan descabellada para merecer tal inesperada acogida. Ya un siglo antes, uno de los más eruditos hispanistas de la época, Foulché-Delbosc, desde sus días ya inmerecidamente olvidado, había negado con argumentos irreprochables la autoría de Rojas [Foulché-Delbosc 1900 & 1902 & 1930]. Al poner orden en el confuso conocimiento de la obra que sus predecesores y contemporáneos tenían, y pese a las pocas ediciones tempranas entonces asequibles que pudo manejar, fue el primero en aplicar la crítica textual para determinar la filiación de tales ediciones y, más importante aún, para identificar las etapas de un texto en movimiento, utilizando la feliz calificación de Botta [2000]. Contrario al que gozaron otros estudiosos de la época, la línea de investigación iniciada por Foulché-Delbosc no tuvo seguidores; el efecto de tal rechazo no solo ha causado un notable retraso en los estudios de *La Celestina*, sino que

ha condicionado la crítica celestinesca hasta el presente. Hasta Miguel Marciales, un estudioso de la segunda mitad del siglo pasado que dedicó toda su vida al estudio de cada edición existente de *La Celestina*, no supo, o tal vez no quiso, aprovechar los avances alcanzados por Foulché-Delbosc [Marciales 1985]. En efecto, al querer rivalizar con los críticos de sus días en la búsqueda de un Rojas cuya genialidad, alimentada por el imaginario colectivo de la época, servía para justificar todo tipo de incongruencia, terminó, entre las innegables aportaciones de sus investigaciones, diseminando un buen número de inexplicables defectos analíticos.

Si Foulché-Delbosc estaba convencido que el autor de *La Celestina* en 16 actos no podía ser un principiante, más bien una persona mayor de vasta erudición y acostumbrado al ejercicio literario, mi suposición de que la obra fuese anónima y de origen incierto partía de otras consideraciones, entre las cuales la necesidad de llegar a una explicación plausible respecto a la presencia de Rojas en la tradición paratextual impresa de la obra.

Debido a una compleja gama de relaciones y temáticas intertextuales, desde fuentes directas e indirectas a elementos y situaciones estructurales como a reconocibles lecturas de textos anteriores y contemporáneos, la identificación de la obra al género de ‘comedia humanística’ había ganado amplio consenso en los estudios histórico-literarios². Sin embargo, a un

2. La conexión entre *La Celestina* y la comedia humanística, señalada esporádicamente en épocas anteriores, empieza a afirmarse en 1905 con Menéndez Pelayo al decretar que «La obra de Rojas, a pesar de su originalidad potente es una comedia *humanística* cuyos lances recuerdan los de las comedias latinas compuestas por los eruditos italianos del siglo décimo-quinto» (1943, III, 240). Una presentación actualizada de la comedia humanística la ofrece Casas Homs en su edición del *Poliodoros* de J. Vallata, dedicando el capítulo XIV a *La Celestina* (Vallata 1953). El estudio y transcripción de Casas Homs fueron severamente criticados por María Rosa Lida de Malkiel en un largo artículo reseña. Acusándole de recapitular «lo que Menéndez Pelayo escribió (de segunda mano) sobre la comedia humanística» (1956, 433), Lida de Malkiel dedica la mayor parte de la reseña del *Poliodoros* a *La Celestina*, dándonos una muestra de lo que iba a ser en unos pocos años *La originalidad artística de La Celestina* (1962). Los intentos de Casas Homs de identificar a Johannes de Vallata, ridiculizados por Lida, han sido resueltos por Rosso (2000, 686-688). Según Rosso, Vallata se doctoró en la Universidad de Ferrara en 1468, donde enseñó jurisprudencia por varias décadas. Son los años en que los humanistas de la corte estense empiezan a experimentar con representaciones teatrales que pronto incluirán montajes de comedias clásicas y de otras piezas compuestas para la ocasión, poniendo Ferrara a la vanguardia del desarrollo de la puesta en escena y de nuevas formas dramáticas. La documentación acerca de Vallata, es una prueba más de que los autores de comedias

atento investigador del humanismo italiano y castellano del siglo xv, aspectos de tal clasificación resultaban inexplicables e incluso contradictorios. Lo que más llamaba la atención era un hecho ineludible. De

humanísticas salían de ambientes caracterizados por una cultura teatral bastante avanzada. El impacto del extenso estudio de Lida sobre el arte de *La Celestina* si por un lado consolidó la atribución de la obra al género de la comedia humanística y a un autor, Rojas, que, a juzgar por el análisis de la obra, tuvo que haber sido el más erudito humanista español del siglo xv, por el otro la erudición abrumadora que había vertido en su penetrante estudio congeló todo intento de problematizar aspectos enigmáticos de la comedia o avanzar nuevas propuestas interpretativas. La crítica literaria posterior al adherirse más y más a un ‘autorreferencialismo’ de tipo ‘actualista’ o ‘presentista’ ha, por tanto, excluido líneas de investigación fuera del cauce, entre ellas la génesis de su teatralidad. Por tanto, la idea tradicional de acercarse a *La Celestina* exclusivamente desde la perspectiva de la historia de la literatura es la que todavía prevalece entre los estudiosos. A finales de la misma década aparece en Italia el insuperable estudio de Stauble que examina obras y autores de comedias humanísticas en Italia y la resonancia que algunas tuvieron en la Europa de la época (Stauble 1968). Remitiéndose a los estudios de Menéndez Pelayo y Casas Homs, Stauble señala las conocidas analogías entre *La Celestina* y unas pocas comedias italianas. Consciente de que Rojas no conociese las comedias de los humanistas italianos y, por tanto, la cultura humanística del espectáculo, no pudo, como no han podido otros estudiosos antes y después, explicar el sofisticado conocimiento y las prácticas de representación evidentes en la obra y tampoco el manejo de antecedentes dramáticos que contribuyeron a la superioridad artística de la comedia castellana (1968, 254). Para un análisis de los estudios que han contribuido a identificar *La Celestina* como comedia humanística, véase Paolini 2012 & 2017. El estudio de Stauble, junto con otros libros y artículos que aparecieron en esos años, marcó el inicio de un renovado interés acerca de la génesis y primer desarrollo del teatro renacentista en Italia. Las investigaciones sobre la rica gama de componentes, nuevos y tradicionales, que contribuyeron a su formación, en que la reflexión sobre la cultura teatral de los humanistas tuvo un papel determinante, transformaron radicalmente la manera de entender y representar las obras dramáticas de la época, introduciendo nuevos cánones metodológicos para recuperar la compleja noción de teatralidad a medida que las prácticas de representación se iban consolidando en un nuevo concepto de teatro. Sin embargo, «la nascita di una scuola italiana di discipline dello spettacolo», en palabras de Pieri (2013, 27), cuyas «pratiche di palcoscenico e ricerca scientifica» a partir de los años 70s alcanzó «in pochi decenni un’eccezione e una diffusione del tutto peculiari», a lo que habría que añadir, que la labor de esa generación de posguerra sentó la base para un campo de estudio en continua expansión que hasta en nuestros días sigue sorprendiéndonos con nuevas e inestimables aportaciones sobre comedias y espectáculos humanísticos y, en general, sobre el teatro renacentista. Paradójicamente, los estudios sobre dicho modelo italiano de ‘civilización del espectáculo’ no ha tenido repercusión alguna fuera de Italia, a pesar de que la producción teatral de siglo xv y xvi gozó de un conspicuo prestigio en la Europa de la época. Para una sucinta exposición de este tema, véase, entre sus varios estudios, Pieri 2013.

todas las modalidades intelectuales del humanismo español del siglo xv, autóctono o derivativo, era precisamente la ausencia total de intentos especulativos acerca de la manera de representación de las comedias de Terencio y del lugar designado en que éstas se daban en la antigua Roma³. Junto a la recitación retórica y narrativa, fue éste un factor esencial entre algunos humanistas italianos, principalmente de Roma, Ferrara, Venecia y Florencia que al reconfigurar el espacio urbano destinado al teatro, incorporaron elementos modernos a los que creían ser antiguos, al mismo tiempo que experimentaban con nuevas formas dramáticas creando, sin darse cuenta, el concepto moderno de representación teatral [Guarino 1997 & 2000]. El único humanista, que yo sepa, en interesarse en las obras de Terencio y en el recién descubierto *Commento* de Elio Donato fue Alfonso de Palencia y no por cuestión de teatro, más bien por la importancia léxica e histórica de la lengua empleada en sus comedias⁴. A Enrique de Villena

3. Véase entre otros, Cruciani 1968 y 1983; Molinari 1971; Zorzi 1977; Ruffini 1977; Padoan 1978, 1996; Pieri, 1989; Ventrone 1993. Para una visión de conjunto, González Román 2001.

4. Es importante señalar que la sociedad castellana del siglo xv no carecía de representaciones y espectáculos de varias índoles, generalmente de tipo religioso, alegórico o pastoril. Véase, al respecto, Cátedra 2005 y Gómez Moreno 1991. Lo que es llamativo, y al mismo tiempo enigmático, es que entre los hombres de letras del siglo xv no hay memoria de las comedias elegíacas, ampliamente utilizadas por el Arcipreste de Hita un siglo antes o de cantares al estilo «scénicos plautinos e terencianos» del abuelo de Santillana, Pero González de Mendoza, según nos informa el Marqués. Tampoco hay entre ellos referencia o alusión alguna a comedias clásicas o humanísticas. En cuanto a Palencia, parece que su encuentro con Terencio no fue en Italia donde había estado de joven y adonde volvió unos años después. Sabemos que adquirió el *Commentum ad Terentium* en Valencia alrededor de 1469, después de su último viaje a Roma en 1464; este precioso códice se conserva en la Biblioteca Universitaria de Salamanca, MS 78. Desgraciadamente no sabemos la proveniencia ni el paradero del manuscrito base de las comedias de Terencio que Palencia utilizó para transcribir su propia copia entre 1470 y enero de 1471; tampoco tenemos noticias de cómo este códice ingresó en la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana (MS I.C.3). Por Claudia Villa (1984, 362) nos hemos enterado de otro manuscrito copiado en Zaragoza en 1446 por Johannes de Campis a instancia del obispo de Lérida, García Aznáres de Añón, que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Messina (F. V. 15). Quiero dar las gracias a Marta Albalá Pelegrín que hace años me facilitó las cuidadosas notas de su descripción de los códices de Palermo y Messina. Lo que es cierto es que fue el único humanista español en aprovecharse del lenguaje terenciano para recrear en latín tres breves conversaciones realistas, respectivamente de una beoda, una alcahueta y una ramera (Tate y Alemany 1982, 52-56). Pese

y el Tostado⁵ que muestran tener alguna familiaridad con Terencio, habría que añadir Proaza, quien en la tercera y cuarta octavas finales desvela un cierto conocimiento histórico de la comedia antigua y hace referencia a la manera de su representación, es decir como el moderno Calliopius, el ‘recitator’, debe leer el texto para sugerir a los mimos los gestos apropiados de los personajes que actúan en la escena⁶. La misma carencia documental se registra también en composiciones de piezas experimentales, en latín o castellano, mínimamente relacionadas con aspectos de las comedias clásicas o elegiacas medievales, escritas explícitamente para recitar o representar

a los enormes avances que se han hecho acerca de Palencia y su obra, todavía faltan estudios sobre su producción manuscrita tanto en España como en Italia, donde es posible conjeturar que haya trabajado por Vespasiano da Bisticci durante su estancia en Florencia. Para los manuscritos de Terencio en posesión de Palencia, véase Monfasani 1989, 232.

5. Véanse Weber 1956, 198, y Gil 1984.

6. Mientras es muy probable que los *poetae primi comici* que Proaza cita en la tercera estrofa provengan de Diomedes gramático, fácilmente accesible en ediciones impresas, e Isidoro (*Etymologiae* I, 26, 2), sin excluir la remota posibilidad del comento de Poliziano a la *Andria* de Terencio (1973, 5-6), la cuarta estrofa se ha interpretado siempre de cómo debe leerse la obra a grupos de personas. La lectura en voz alta a personas interesadas, alfabetizadas como analfabetas, fue siempre la única manera de difusión colectiva de textos literarios o morales, por tanto, los avisos de Proaza no creo puedan referirse a esta acostumbrada práctica. En cambio, lo que el corrector quiere subrayar no es la manera personal de cómo leer el texto, sino más bien de cómo hay que leerlo para representar la comedia. Según la vaga noción que se tenía de la representación del teatro clásico, esbozada también en varias ilustraciones de los manuscritos medievales de Terencio, es que antiguamente había un solo ‘recitator’ que leía la comedia y los mimos que con sus gestos imitaban la acción de los personajes en la escena. Las recomendaciones ofrecidas por Proaza son para el ‘recitator’, persona instruida, para sugerir a los mimos el tipo de gesticulación apropiado a la enunciación de las palabras de acuerdo con la lectura correcta del texto. Para la función del ‘recitator’, véanse Stauble (1968, 187-202); Molinari 1999; Torello-Hill (2015, 231-235); para la continuidad de las ilustraciones de las comedias de Terencio desde el siglo IV al XV, véase ahora Vescovo 2016. Las octavas finales de Proaza han sido, en mi opinión, continuamente malinterpretadas. En efecto, no solo la cuarta estrofa, como hemos visto, se ha entendido de forma anacrónica, proyectando en ella un significado más conforme a prácticas actuales, sino también la primera y la segunda en que el corrector intenta ilustrar, de manera algo enrevesada si no confusa, la complicada relación inherente a las técnicas de actuación teatral, al discurso retórico y a las fuerzas persuasivas de la elocuencia. Para un análisis de este componente del teatro de la época o de «la herencia de Roscius», en palabras de Guarino, véase Guarino 1997 & 1999.

tanto en el ámbito universitario como en la corte de reyes y nobles o en el entorno de poderosos prelados⁷. Tampoco puede hablarse de tal actividad en las escuelas de humanistas castellanos, es decir los prestigiosos *contubernia*, por la sencilla razón de que no hay mención alguna a lo largo del siglo xv de que efectivamente existieran⁸. Por tanto, no debería causar sorpresa si de las seiscientas y más ediciones de Terencio que se hicieron en Europa desde el último cuarto del siglo xv y en el xvi solo cinco se imprimieron en la Península ibérica⁹.

En vista de esta consideración me parece más que razonable recurrir a un silogismo a la manera de Sempronio o de un escolástico cualquiera. Si la comedia humanística es la que se desarrolla durante el siglo xv y primeros años del xvi por un conjunto de bien conocidos factores, únicamente, y subrayo la palabra únicamente, en algunos centros culturales de la penín-

7. Pese a que hasta el momento no hay documentación histórica antes de la tercera década del siglo xvi que pueda comprobar actividades teatrales en ambientes estudiantiles, varios estudiosos siguen sosteniendo un origen universitario a *La Celestina*, lo que justificaría la dimensión humanística de la obra. Entre varios de sus estudios sobre el mismo tema, véase al respecto Canet (2007 & 2011, 47-66), y Pérez Priego 2008. Es oportuno recordar que hasta en Italia el teatro goliárdico de la universidad de Pavía y Padua durante la primera mitad del siglo xv es un caso único y aunque algunos jóvenes autores escribieron sus obras siendo estudiantes universitarios, no fueron estos centros las fuentes de su inspiración; fueron más bien las iniciativas de una incipiente cultura teatral que se iba desarrollando en algunas ciudades universitarias. Sobre el teatro escolar en Italia, véase, entre otros, Paolini 2011.

8. De la escuela contubernio ideada por Guarino Guarini e imitada por varios humanistas de algunas ciudades de la Italia del Norte, véase Garin 1967, 69-106. Fue en algunas de estas escuelas de élites urbanas y aristocráticas en que maestros de humanidades promovieron recitaciones públicas y privadas de comedias. Para las comedias compuestas y representadas en Venecia en la escuela de Frulovisi, véase Padoan, 1982; Rundle 2004; para las comedias recitadas o puestas en escena en la escuela de Vespucci y otros humanistas en Florencia, véase Ventrone 1993, 22-38.

9. Véase al respecto Lawton, 1926 (reimp. 1970), *apud* Deloince-Louette (2017, 1) y Vega (1995, 243n.). Los datos de Lawton reflejan, por cierto, las ediciones que se conocían hace casi un siglo; los conocimientos actuales tienden a avalar un número definitivamente superior. Algo mejor es el caso de los manuscritos de Terencio antes de la imprenta. Rubio 1984 señalaba unos 27 manuscritos de las *Comediae* de Terencio, 2 *Excerpta* y 4 *Commentum Terentii* de Donato en España, en contra de un total de 741 que, según Villa 1984 y 2015, 249, han sobrevivido en toda Europa; a éstas la estudiosa incluye una comedia de Terencio y un fragmento en bibliotecas españolas que recientemente han venido a luz.

sula italiana, me parece lógico, por tanto, que *La Celestina*, como comedia humanística, solo puede explicarse dentro del contexto histórico-cultural de esa tradición literaria. Y no es suficiente limitarse a buscar paralelismos, semejanzas, y otras afinidades, como se ha hecho hasta ahora. Junto a estas meritorias averiguaciones es necesario indagar en cuál ciudad y círculo humanístico y en qué años pudo un cuento, como fue el caso de Julieta y Romeo, inspirar a un humanista, después de varias reescrituras, a reelaborarlo en forma de representación dramática para el teatro.

En el múltiple palimpsesto que constituye el texto y paratexto de *La Celestina*, se han conservado, como en un código genético, los varios estratos y los componentes básicos que definen su singularidad, tanto los que tiene en común con las otras cincuenta comedias humanísticas que nos han llegado como aquellos rasgos que definitivamente la distinguen de todas ellas. No hay que olvidar que en la trayectoria de la comedia humanística del siglo xv, *La Celestina*, que empieza a circular, no sabemos en qué forma, a mediados de la última década de dicho siglo, no sigue ningún modelo ni tiene afinidad alguna con obras de autores conocidos. En su excepcionalidad, representa, en efecto, la última etapa de la tradición dramática del Quattrocento y no es estrictamente una comedia humanística ni una comedia erudita, está, en breve, más cerca de la *Mandragola* de Machiavelli, escrita casi veinte años después, ca. 1514¹⁰.

Volviendo a su unicidad, quisiera señalar, a manera de ejemplo, uno de los tantos rasgos distintivos que en mi pesquisa, por cierto no exhaustiva, no aparece en ningún prólogo, argumento o texto de comedias humanísticas: el recurso con que el autor introduce en la carta-prólogo, sin presunción alguna, in verba et in res el contenido retórico y filosófico que caracteriza la comedia, «su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante...». Y siguiendo a Horacio, continua: «Vi no solo ser dulce en su principal historia o ficción...

10. Las propuestas de la composición de la *Mandragola* van desde 1505 a 1518; entre los estudiosos que se han ocupado del problema el más convincente es Stoppelli (2014), que propende por una fecha alrededor de 1513-1514. Es útil notar, sobre todo para los estudiosos de *La Celestina* que nunca se han preguntado sobre el conocimiento concreto de la cultura teatral y literaria de Rojas, como uno de los argumentos de Stoppelli en retrasar la fecha de composición de *La Mandragola* tenga que ver con la adquisición de suficiente experiencia técnica de representaciones dramáticas de parte de un reconocido autor de varias obras.

pero aun de algunas sus particularidades salían delectables fontezicas de philosophia... agradables donayres, avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechizeras». Como he intentado de aclarar en otro estudio [Di Camillo 2001], es el prólogo «El autor a un su amigo» una pequeña joya retórica, otra muestra de la recién inventada carta dedicatoria a textos impresos difundida por Bussi y Perotti¹¹ y que parece haberse convertido desde el principio en fuente de inspiración y consecuentemente de imitación¹². A juzgar por la evidencia interna, es decir el uso de poner una cruz al margen para indicar un reclamo, la carta-prólogo remonta a la tradición manuscrita de la obra. La indicación, «Y porque conozcáys donde comiençan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo autor, en la margen hallaréys una cruz y es el fin de la primera cena», todavía podía leerse en las primeras comedias impresas. Otra prueba que circulara antes de 1499 puede deducirse del uso de algunos tópicos de la carta que Hernán Núñez hace en la Introducción a su *Comentario a Las trescientas* de Mena, una introducción que desaparece inexplicablemente cinco años después en la segunda edición de 1505, cuando *La Celestina* ya había ganado una considerable popularidad¹³.

Más relevante aun son las estrofas acrósticas que aparecen por primera vez en la edición de Toledo de 1500 puesto que constituyen un comentario en versos a la carta-prólogo. En ello, el disimulado, y al mismo tiempo orgulloso, elogio que el autor hace de su obra por medio de una carta

11. Trovato 1991, cap. 2; Bussi 1978.

12. Véase la dedicatoria de Ordóñez a Gentile Feltria de Campo Fregoso en su traducción al italiano de la *Tragicomedia* (Kish 1973, 28-30); según Pardo Pastor (2000), la carta en latín, *Bartholomeo Gentili Epistola* con que Proaza introduce su edición de unos tratados de Lull en 1510, es muy similar a la carta-prólogo de *La Celestina*. Desgraciadamente nunca he podido examinar dicha edición.

13. Hernán Núñez, 1499. Las semejanzas son demasiadas estrechas para determinar cuál de los prólogos haya servido de modelo al otro. Por razones difíciles de analizar en una nota y que espero tratar en otra ocasión, he llegado desde hace tiempo a la conclusión de que la carta-prólogo precede la introducción de Hernán Núñez. De hecho, lo que hace el futuro Comendador Griego es extender su comentario a unos temas llamativos de «El autor a un su amigo». Para el *topos* de beneficiar la 'patria' (palabra muy rara en esa época), para el estilo y contenido dela obra y para los detractores, véanse págs. 3-4. La desaparición «adrede» de las 'cosas' del 'prolegómeno' seis años después no se debe al hecho de que «muchos» le «importunaron» sino porque le «pareció» no «aver mucha necessidad de ellas». Un caso muy raro entre autores del xv y xvi.

dedicatoria a un ficticio benefactor, «El autor a un su amigo», se reinterpreta en una piadosa palinodia, «El autor escusándose de su yerro», un comentario moralizado, o más bien cristianizado, más cerca del sermón medieval que de una introducción a una comedia humanística [Di Camillo 2001]. El hecho de que aparezca por primera vez en la edición de Toledo, nos hace conjeturar que Proaza, verosímil autor del acróstico, lo haya compuesto muy posiblemente con el beneplácito del Cardenal Cisneros, que no dejaba hoja moverse sin su permiso, o por lo menos en conformidad con su entorno espiritual y haya incluido el nombre y lugar de nacimiento de Fernando de Rojas, es decir, la Puebla de Montalbán, a solo cinco leguas de la ciudad, por haber éste muy posiblemente costado la edición¹⁴. Otro testimonio del origen primitivo de la carta-prólogo es la estabilidad que ha siempre mantenido en la tradición directa de la obra, un fenómeno fácilmente verificable si se contrasta con la inestabilidad de los versos acrósticos, los cuales, en el breve intervalo en que la *Comedia* viene sustituida por la *Tragicomedia*, ya han sido sometidos a una revisión radical.

Lo mismo ocurre con el título original de la obra: *Síguese la Comedia de Calisto y Melibea*, lo que implica que viene a continuación de un escrito que lo precede y éste solo puede ser la carta-prólogo que remonta, como ya hemos dicho, a la tradición manuscrita. También relevante es la estabilidad del subtítulo: *Compuesta en reprehensión de los locos enamorados que venzidos en su desordenado apetito a sus amigas llaman y dizen ser su dios*. La oración completa desaparece de los títulos y subtítulos que los impresores ponen en las portadas de la tradición impresa, relegándola en el breve espacio entre el final de los versos acrósticos y el Argumento de la *Comedia*, y aun más interiormente en la *Tragicomedia*, después del segundo prólogo, pensando,

14. Incumbe a los que niegan la autoría de Rojas explicar la aparición de su nombre en los versos acrósticos. El inventario de la biblioteca de Rojas se caracteriza por su falta de manuscritos y de incunables (Infantes 1998), ni puede adscribirse a un 'humanismo testamentario' según los criterios de Ross 2016. Es muy posible que su amor por los libros impresos haya empezado desde su juventud cuando, por su natural sagacidad, percibió el futuro potencial de la imprenta. Sin embargo, la validez de mi cautelosa conjetura, como he indicado en otros trabajos, requiere una más amplia y profunda exploración. Con relación a su autoría, es curioso notar como los críticos que sostienen la intervención de Proaza en la edición de Valencia 1514, simplemente por vivir éste en la misma ciudad, no tienen nada que decir con respecto a la participación de Rojas, que vivía muy cerca de Toledo, en la edición más incorrecta de las comedias, o sea la de Toledo 1500.

tal vez, que al lector de la época la alusión a la ‘impiedad’ causada por el amor no era un aliciente para comprar el libro. Sin embargo, la rareza del enunciado, puesto que no se halla en ningún otro texto anterior a *La Celestina*, era fácilmente entendido por los humanistas del círculo o academia en que se movía el autor. Ejemplo clásico de tal reprensión es nada menos que Aristóteles, quien fue acusado y presionado a exiliarse de Atenas por haber venerado a su esposa como si fuera una diosa, de quien se había enamorado mientras era concubina del rey Hermias, según relata Diógenes Laercio e ilustra Cristoforo Landino en su *Comento sopra la comedia*: «Fu accusato perché fece alla sua concubina, la qual molto amava, e medesimi sacrifici che gli Atheniesi facevano a Ceres, grande idia appresso di loro»¹⁵. El *Inferno* con el comentario de Landino fue traducido poco después por Villegas y publicado por Fadrique de Basilea en 1515 [Fernández de Villegas 1515].

Sin detenerme más en los preliminares y en la Carta-prólogo, solo quiero añadir unas palabras sobre su posible origen y función. Si se examina la obra dentro de la tradición de la comedia humanística, hay suficientes razones y paralelismos para poner este prólogo en la línea del *Philodoxus* de Alberti, a quien considero el más importante humanista del

15. La fuente de Landino acerca de la impiedad de Aristóteles se halla en *Las vidas de los filósofos* de Diógenes Laercio, Libro V, *Vida de Aristóteles*. El *Comento sopra la comedia* de Landino fue impreso en 1481 y reimpresso varias veces antes de 1500. Al comentar la *terzina* 129 del IV canto del *Inferno*, el neoplatónico Landino, en la Florencia de Marsilio Ficino, muestra una cierta reluctancia en aceptar el juicio de Dante que pone a Aristóteles al nivel más alto de la ‘filosofica famiglia’. En defensa de la superioridad de Platón, al que él llama ‘divino’, introduce la impiedad de Aristóteles que adoraba a su amada como si fuera una diosa. Villegas, en cambio, como buen canónigo y apoyándose en San Agustín, acepta y justifica la heterodoxia del comentario de Landino porque defiende una visión más ortodoxa de la Iglesia: «fue acusado porque fazia a vna concubina suya honores diuinos como se fazian a la dea Ceres, por lo qual fuyó a Calcide que agora se dize Nigroponte y allý murió. De creer es que pues tales honrras fazia a la mançeba como a los dioses que no creya en ellos como arriba diximos, mas creya y honrraba a vn Dios. Tener concubina no hera vedado en la ley natural en que él viuía antes aprobado y avn en la ley judaica, como tubieron muchas mujeres y concubinas los sanctos patriarcas y David, Salomón y otros. Dize que vieron a este maestro (Platón) dotado de espíritu diuino, así lo fue sin dubda más que hombre, y casi alumbrado de lumbre sobre natural [1515, h6v y h7r]» (*apud* Hamlin). Quiero dar las gracias a Cinthia Hamelin que me ha facilitado el manuscrito de su cuidadoso y erudito análisis del libro que pronto aparecerá impreso.

siglo xv. Como Alberti que deja circular su obra anónimamente por años sugiriendo a los amigos que fue sacada de un códice que contenía textos de autores clásicos, el autor de la futura *Celestina*, sin sarcasmo y con un estilo mucho más refinado, propio de una elocuencia natural, se hace pasar por el que termina una obra inacabada, aludiendo, con un guiño para confundir más al lector¹⁶, a un texto impreso que ha encontrado en unos papeles, tal vez los mismos que provienen del lote de aquel gran genio literario, Cide Hamete Benengeli.

A propósito de Alberti, no quisiera pasar por alto un préstamo muy raro y particularmente sugestivo ya que me recuerda el de otra obra suya que sirvió al autor del *Lazarillo* para sentar la base de su narración. En lo que nos atañe, me refiero a la discusión de Alberti en el *Amator* sobre cuál fuego es mayor: el que lastima por largo tiempo el alma de quien ama o el de un incendio que en poco tiempo se apaga¹⁷.

Pero antes de pasar a otro tema quisiera señalar otra peculiaridad de la comedia que se halla en el argumento general, otro paratexto estable, sin alteración, cuya composición fue ocasionada sin duda por la primera representación de la obra. Consiste en un elemento llamativo por anticipar de varias décadas un requisito de Sebastiano Serlio para la construcción de la perspectiva escenográfica del espacio urbano más apropiada a cada uno de los tres géneros teatrales, el trágico, el cómico y el satírico [Serlio 1545, 67]. El autor, consciente de estar escribiendo una comedia, o tal vez el «recitator», al sintetizar en el argumento para el público el tema de la

16. Di Camillo 2001. Como vengo indicando en más de una ocasión, los términos ‘esculpidas’ y ‘formadas’ que reaparecen en la frase «das quales hallé esculpidas en estos papeles... más en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas», se encuentran en latín en el inventario de la biblioteca de Mansueti llevado a cabo por Leonardo de ser Uberto de Florencia entre 1474 y 1480 en el convento de San Domenico de Perugia y en Roma y sirven para distinguir los libros impresos de los manuscritos: *litteris antiquis formatis de stampa sive sculptis; formatis, sculptis et impressis, ut dicitur, in stampa*. Rizzo 1973, 78; Di Camillo 2010, 136.

17. «Et quis erit qui audeat affirmare amantes ignibus torreret levioribus quam iratos? Tum et curae hominum ne vero non longe acerbiores sunt, quae assidue diutineque mordere animos aut lacerare non desinant, quam quae momento temporis efferbuerint atque evanuerint?» (*Amator* 2010, 91-92). (¿Quién se atrevería a afirmar que el fuego de los amantes es más tenue que el de los airados? ¿Entre las penas de los hombres (los fuegos) que nunca acaban de morder y asiduamente lacerar las almas no son más atroces de aquellos que en un instante estallan y se apagan?). Traducción nuestra.

Comedia, escribe: «Enterveniendo Celestina, mala y astuta mujer, con dos sirvientes del vencido Calisto, engañados y por esta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleite, vinieron los amantes y los que les ministraron, en amargo y desastrado fin». Lo que llama la atención es la imagen del anzuelo como instrumento de la habilidad de la Celestina.

Cincuenta años después, precisamente en 1545, ‘la mala y astuta mujer’ y su vivienda, son para siempre institucionalizadas en el escenario ideal del género cómico por Serlio en su *Primo libro di architettura e Secondo libro di prospettiva*. Al hablar del tipo de escena para representar comedias, recomienda: «Ma sopra il tutto che non vi manchi la casa della Rufiana ne sia senza hostaria & un tempio vi è molto necessario»¹⁸.

Y, en efecto, en la imponente estructura escenográfica de Serlio, la casa de la rufiana es la primera a la derecha y en el emblema de su oficio, esculpido sobre la puerta, resaltan tres anzuelos en relieve, símbolos distintivos de la profesión de las descendientes de madre Celestina.

Dejamos para otra ocasión un análisis del término *cena* en la carta-prologo y como la entiende él que añade el segundo prólogo a la *Tragicomedia*. No es, por cierto, Proaza como algunos críticos han pensado, puesto que el corrector/editor de la *Tragicomedia* no parece tener algún conocimiento teórico de la comedia. Todavía faltan estudios específicos sobre los comentarios a Terencio y sus relaciones con los paratextos. Convendría, sin embargo, extender el análisis de María José Vega sobre la importancia que ellos tuvieron en las teorías de la comedia del siglo XVI y adelantar el examen de sus usos al último decenio del siglo XV [Vega 1995].

Si tenemos suficiente evidencia para avanzar la hipótesis de que la carta-prologo, junto con el título y subtítulo y el argumento general ya estaban en la comedia original, disponemos, en cambio, de muy pocos indicios acerca de la forma en que ésta circulaba. Hay una remota posibilidad de que la obra en algún momento haya circulado como farsa. Tal pudiera haber sido el texto del Manuscrito de Palacio, único testimonio de la tradición manuscrita, junto a un solo caso de la tradición impresa como veremos más adelante, que lleva al comienzo un inequívoco reclamo para la actuación de los actores, especificando con la frase «Comiença

18. Serlio 1545, 67: «Pero sobre todo que no falte la casa de la rufiana, ni sea sin taberna y es muy necesario que haya un templo».

Calisto», después de los nombres de «Calisto y Melibea», una indicación que hasta el momento he solamente encontrado al inicio de farsas francesas del siglo xv [Cohen 1949]. Mientras la hipótesis continua siendo válida, su posible pertenencia a este subgénero teatral resulta, en cambio, mucho más complicada. El sintagma aparece, en efecto, en el verso de la carta anterior (93v) al comienzo de la obra, exactamente en la última línea, después del título y argumento general, copiados, al parecer, posteriormente, por otra mano, lo que podría indicar una proveniencia diferente del texto del fragmento. Mientras todos los estudiosos del Manuscrito están de acuerdo en reconocer otra mano, diferente de los folios que siguen a partir de 94r, la profesora Botta que ha analizado cuidadosamente la escritura del texto opina que el escriba del argumento es el mismo de lo que ella define parte B del fragmento [Botta 1993, 28-29]. No habiendo visto nunca el manuscrito y trabajando siempre con reproducciones mecánicas y últimamente digitales, no me ha sido posible comprobar las observaciones de Botta y por tanto aceptar sin una revisión directa su conclusión. Queda, por tanto, abierta la atribución del título y del argumento no solo a una mano diferente sino también al haberse copiado de otro texto, no necesariamente del mismo del fragmento. Puesto que la hoja 93 no pertenece a un cuadernillo anterior (ya que al *De vita beata* de Lucena, que precede el fragmento, le falta la última hoja)¹⁹, y por lo visto, tampoco al siguiente, ya que no tiene la mancha que ha afectado los cuatro folios sucesivos que coinciden con el comienzo del fragmento, es posible inferir que consistiera en una hoja suelta en blanco y que antes o después de la encuadernación actual alguien haya copiado en el recto el romance «Rey que no hace justicia» y en el verso el título, subtítulo y argumento general. El espacio entre palabras y la extensión de las mismas aparentemente deliberadas para llenar la página podrían haberse copiado de otro manuscrito o impreso tanto de una *Comedia* como de una farsa²⁰.

A esta huella hay que añadir otra que no tiene nada que ver con el texto de *La Celestina* si bien comparte con ésta el nombre de dos protagonistas: Calisto y Sempronio. Es una farsa florentina «mescidata» (latín e italiano)

19. Mp fol. 93r-v (sigo el título tradicional de la obra a partir de la edición impresa de Zamora 1483).

20. Es precisamente en la última línea de 93v en que se indica quien deba hablar primero.

que está dentro de la larga tradición del *an uxor ducenda sit*, un tema que parece haber fascinado a varios humanistas del xv y xvi²¹ y, en más de un caso, por razones inexplicables, ha sido asociado con *La Celestina*²². La *Farsa in qua damnati sunt iuvenes qui uxorem capiunt libertatem eorum admittentes voluntarie*, es una pieza que a pesar de su brevedad contiene más de una trama²³. Una de ella consiste en un diálogo entre un joven, Calisto, que pide a un viejo Semblonio/Sempronio consejos acerca de su intención de casarse. Las admoniciones misóginas del viejo en contra del matrimonio son corroboradas por la Fortuna que interviene para persuadir al joven. La farsa, difícilmente representable por su estructura anómala, puede fecharse a finales del xv y principios del xvi²⁴. Su extraña teatralidad, en cambio, atestigua una práctica recitativa bastante difundida entre las varias clases sociales de Florencia. Me refiero a la costumbre de invitar a un poeta para recitar en las bodas, en cenas festivas o en banquetes alguna *opera brevis piacevole e onesta* de su repertorio [*Farsa*, 261]. Puesto que no hay aparente relación entre la farsa y *La Celestina*, con excepción del hecho de compartir el nombre de dos protagonistas principales, el tema del matrimonio como pérdida de libertad y la grafía «Semblonio» del Manuscrito de Palacio, la coincidencia puede bien explicarse como uno de los tantos casos fortuitos de la historia literaria. Pero si a los dos personajes se les puede encajar en una temática más amplia y rica de variaciones como el debate renacentista sobre la mujer (mejor conocido como *Querelle de femmes*, pese a su origen castellano, a partir de Juan Rodríguez del Padrón)²⁵, la relación entre las dos obras, por más remota que sea, empieza a cobrar visibilidad.

21. Para más información sobre la *quaestio de uxore ducenda* en la tradición humanística latina, véase Vecce 1997, específicamente págs. 464-467.

22. Que los lectores eruditos del siglo xvi leyeran *La Celestina* también en clave del actual debate sobre la mujer fue puesto en relieve por Russell 1978, el primero en llamar la atención sobre el manuscrito de *La Celestina* comentada. Según Russell, el desconocido jurista apoya su interpretación en numerosas citas de Nevizzano y Tiraqueau, ambos célebres representantes de la *querelle de femmes*. Para un estudio sobre la función del jurista como crítico literario, véase Marchetto 2005.

23. Edición y estudio de Paolini 2010.

24. Según Paolini 2010, que ha investigado la proveniencia del códice y la posible fecha de composición, la farsa podría haberse escrita a finales del siglo xv aunque fue copiada alrededor de 1540.

25. Puesto que en la Europa del Renacimiento se suele atribuir al *De nobilitate et praecellentia foemineae sexus* (1529) de Agrippa von Nettesheim el comienzo de la *Querelle de*

La obra en que esta temática se revela en su totalidad es el *Interludio* de John Rastell, publicado en su propia imprenta en 1530. Los pocos críticos que se han dignado examinar la obra, al rebautizarla como *Comedia de Calisto y Meliba* y otros títulos afines, la han rehecho a su imagen, mental, y semejanza, de lo conocido, siguiendo el principio de *nomen omen*. Sin embargo, en ninguna parte del texto y paratexto aparece la palabra *Comedia* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* ni *Celestina* o *Calisto y Melibea*. En efecto, el título reza:

A new commodye in Englysh in maner of an enterlude ryght elegant and full of craft of rhetoryk, wherein is shewd and dyscrybyd as well the bewte and good properetes of women, as theyr vycys and evyll condicions, wiht a morall conclusion and exhortacyon to vertew [Rastell 1530, fol. Ai^r].

Una nueva comedia en inglés a la manera de interludio muy elegante y lleno de arte de retórica, en ella se muestra y se describe tanto la belleza y las buenas propiedades de la mujer, como sus vicios y malas condiciones, con una conclusión moral y exhortación a la virtud.

Excluyo la posibilidad de que Rastell haya querido dar a la obra el título de ‘Melebea’, aunque el nombre aparece en medio de la portada en mayúsculas entre el título y el texto del interludio. Es mucho más probable que el nombre indique el primer protagonista a quien le toca recitar, como hemos visto en el Mp y, más adelante, en la traducción italiana. En efecto, es Melebea la que a continuación introduce el tema del interludio a través de un monólogo en que ilustra su condición de joven hermosa y rica y el amor conflictivo que siente hacia Calisto. Lo que llama la atención es que tanto el énfasis gráfico del nombre Melebea como su monólogo parecen tener el objetivo específico de servir de prólogo o argumento de la obra²⁶. Tomando como punto de partida la sentencia de Petrarca en el prólogo a la *Tragicomedia* en que la naturaleza no engendra nada sin contienda, Melebea reflexiona sobre su situación y arguye si capitular al deseo carnal

femme, es oportuno recordar que su declamación en defensa de la mujer era esencialmente una reescritura en latín de un texto francés, el *Triumphe des dames* (ca. 1460), que era a su vez una traducción del *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón hecha por el portugués, Vasco Fernández. Para la relación entre las varias traducciones, véase la introducción de Rabil 1996 a la edición inglesa, *Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex* de Agrippa.

26. Sobre prólogos y argumentos en comedias medievales y humanísticas, véase Pittaluga 2002, 101-117 y 201-214.

de Calisto o dejarlo y recobrar su libertad. La única certeza de la versión de Rastell es que su *Interludio* es una traducción y, al mismo tiempo, una drástica refundición de un texto celestinesco. Podría venir de un original español, a lo que más me inclino, o de una traducción al francés, de una farsa, de una comedia contaminada con una tragicomedia o de otra pieza desconocida. Por cierto, dos evidencias textuales confirman la presencia de la *Tragicomedia* en la obra: la referencia a Petrarca y a Heráclito, o sea las autoridades en que se basa el segundo prólogo, y la mención del pelícano, adiciones específicas que solo se dan en *La Celestina* en veintiuno actos. Cabe señalar también una semejanza parcial entre el título de Rastell y el de una farsa perdida de Lope Ortiz de Stuñiga: *Farsa en coplas sobre la Comedia de Calisto y Melibea* [Stern 1988] (*Commedye in mannners of an enterlude*). Entre los elementos más llamativos de la obra, además de la trama centrada en el personaje de Melebea, sobresalen la ausencia de la madre y el nombre del padre, llamado Danio²⁷, el cual interviene al final para persuadir a su hija a rechazar, por medio de un sueño que ha tenido, el amor por Calisto, terminando con un largo monólogo con fines pedagógico-religiosos y sociopolíticos. Igualmente notable es la reconciliación de Pármeno con Sempronio y Celestina, celebrada entonando los tres una canción, y las direcciones en latín a los actores que representan la obra.

Más enigmático e igualmente sugestivo es el hecho de que la trama del *Interludio* solo sintetiza las acciones de los primeros cuatro actos de *La Celestina*, una particularidad que me fuerza a preguntar si es pura coincidencia o si haya algunos hilos subterráneos que se relacionen con las enmarañadas informaciones suministradas por Giovanni La Cecilia en 1857. En su *Teatro Scelto Spagnuolo antico e moderno*, hablando de *La Celestina* escribe: «Molto prima del 1500, epoca in cui comparve la prima edizione a stampa dei quattro primi atti di Celestina, ne circolava una con molto successo ch'era scritta a penna: si attribuiva il lavoro ora a Giovanni de Mena, ora a Rodrigo Cota; ma Ferdinando Royas, baccelliere in Legge, aggiungendovi altri venti atti, gli diè il proprio nome»²⁸. Y al traducir el

27. Posiblemente sea una variación del personaje terenciano Davo o Dauo.

28. «Mucho antes de 1500, año en que apareció la primera edición impresa de los primeros cuatro actos, circulaba una escrita a mano con mucho éxito. Se atribuía la obra a veces a Juan de Mena y a veces a Rodrigo Cota, pero Fernando de Rojas, bachiller en leyes, añadiendo a ella otros veinte actos, le dio su propio nombre» (La Cecilia 1857, 115).

argumento general omite la madre de Melibea e introduce en lugar de la última oración, «Para comienco de lo cual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno, donde a la presencia de Calisto se presentó la desseada Melibea», otra locución, «Per colmo di ruina, volle l'avversa fortuna, che l'infelice Melibea perisse quasi sotto gli occhi del misero padre» subrayando, como hemos ya visto en el *Interludio* de Rastell, la importancia exclusiva del padre [La Cecilia 1857, 117]. Dejo para otra ocasión un examen de la relevancia del *pater familiae* en la definición del género cómico en el tratado de arquitectura de Alberti y en el *Spectacula* de Pellegrino Prisciani. Tampoco es este el lugar para especular sobre las noticias confusas de La Cecilia ni de donde las haya sacado y, aun menos, separar lo que hay de verdadero, de verosímil y de malentendido en la transmisión de sus ideas. En todo caso, La Cecilia solo vierte al italiano el tercero y cuarto acto de *La Celestina* y, desgraciadamente, no ofrece ninguna información sobre la edición utilizada como texto de partida para su traducción ni cita la fuente en su descripción bibliográfica de la obra.

Que La Cecilia derivara de fuentes del XVI o XVII sus peculiares noticias acerca de la génesis de *La Celestina* lo comprueba otro estudioso del teatro dramático y musicólogo, Giovanni Salvioli (1814-1893) que parece utilizar una fuente semejante y tal vez más informativa. El hijo, Carlo Salvioli, que solo llegó a publicar el primer tomo de la biblioteca coleccionada por su padre después de su muerte, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana*, nos presenta la labor de un estudioso de insólita erudición y de notable rigor sistemático. En efecto, la extensa descripción bibliográfica que dedica a la edición de Roma de 1506 de *La Celestina* ofrece información adicional acerca de la temprana transmisión de la obra en España²⁹. Se distingue de La Cecilia por indicar que antes de 1500 circulaban varios manuscritos (degli esem-

29. «Molto prima del 1500, epoca nella quale appariva in Ispagna la prima edizione a stampa dei primi quattro atti di questa commedia, ne circolavano con molto successo degli esemplari a penna. Il nome dell'autore dei primi atti non è bene accertato. Si attribuiscono da alcuni a un Giovanni de Mena e da altri a un Rodrigo Cotta. Certo il ben noto autore di commedie Ferdinando Royas baccelliere di legge rimaneggiando la commedia e conducendola a atti ventuno vi dié e vi lasciò il proprio nome» (Salvioli 1903; Columna 708). Es muy posible que Felipe Pedrell conociera los trabajos de Giovanni Salvioli como puede deducirse del *Libretto* de su Opera: *La Celestina: tragicomedia lirica de Calisto y Melibea en cuatro actos*, 1903. Para la adaptación de Pedrell, véase Snow 1979.

plari a penna) que tenían mucho éxito, que no es bien cierto quien era el autor de los primeros actos y que el conocido autor de comedias Fernando de Rojas refundió (rimaneggió) la comedia llevándola (conducendola) a veintiuno actos. Tomando esta información con la debida cautela no se puede descartar la posibilidad de una primera edición de *La Celestina* en cuatro actos de 1500, correspondiendo más o menos al primer acto del antiguo autor ni la de una larga tradición manuscrita de la obra sin primero averiguar y analizar las fuentes de donde provienen estos datos.

Y con esto nos acercamos al fragmentado mosaico de la tradición italiana de *La Celestina*, difícil de percibirse en su totalidad porque nos faltan todavía muchos datos y sendos estudios analíticos. Dejando aparte el problema de una supuesta representación durante las celebraciones de las bodas de Lucrecia Borgia con Alfonso d'Este en la última semana de 1501³⁰, o si hubo una edición de Venecia de 1505³¹, puedo anticiparles tres evidencias históricas que han apuntalado una hipótesis que avancé hace más de quince años [Di Camillo 2007]. Al examinar algunas variantes de la traducción italiana de Ordóñez que de ninguna manera podrían atribuirse a innovaciones del traductor, llegué a la conclusión de que eran lecciones originales cuya validez solo podía comprobarse si proviniesen de una traducción al italiano de un texto perdido de la *Comedia*, diferente de los de Burgos, Toledo y Sevilla y del que sirvió de base para la *priniceps* de la *Tragicomedia*. No hace mucho, el amigo Paolini me informó de una *Comedia de Calisto y Melibea*, traducida al italiano, que aparece en una pequeña lista de obras teatrales redactada por el historiador veneciano Marin Sanudo. Los títulos compilados por Sanudo fueron publicados en 1978 por otro amigo mío, el llorado Giorgio Padoan, gran estudioso de

30. El único estudioso que habla de esta representación es Alvisi (1878, 235). No se refiere a ella como comedia o tragicomedia, más bien como a una de las «egloghe o pastorali che allora alla corte di Spagna erano in gran voga». Por tanto, la fuente de su referencia podría haber aludido a una égloga, que de nuevo nos recuerda una posible forma de la obra anterior a la comedia. Sin embargo, en su *Spectacula Lucretiana*, Cantalicio describe cuatro representaciones del mismo evento a las que denomina *Comoediae novae* y una quinta el *Menaechmi* de Plauto. Ninguna de dichas comedias se parece ni remotamente a *La Celestina* (Cantalicio MSS 130).

31. Para un breve resumen del estado de la cuestión, véase Di Camillo (2012, 2). Para comprobar esta referencia bibliográfica es necesario empezar una pesquisa tomando como punto de partida la rica información sobre Pinelli y su biblioteca recogida por Angela Nuovo 2007.

Dante, Boccaccio y del teatro véneto renacentista³². La posibilidad de que Sanudo haya podido equivocarse y escribir *Comedia* en vez de *Tragicomedia* no puede descartarse del todo hasta que no aparezca algún ejemplar de tal edición. Mientras tanto, tampoco puede rechazarse la presumible existencia de una comedia traducida al italiano según atestigua esta fuente histórica. A favor de que Sanudo no se haya confundido en transcribir el título, podemos contar con el número exiguo de las obras, 33 en total. Además tres de estas comedias aparecen en dos diferentes ediciones. Hay una *Comedia di Calandro per il Cardinal Bibiena* y una *Comedia ditta Calandra* (evidentemente ejemplares de dos distintas ediciones de la *Calandria* de Bernardo Dovizi) [Padoan 1978, 70 & 78]; una *Comedia ditta Mandragola* y otra *Comedia di Calimaco e Lugrecia improsa (sic)* de Machiavelli, la segunda con un título diferente fue impresa anónima y sin fecha en Florencia [Padoan 1978, 83 & 86] y por último la *Comedia di Calisto e Melibea traduta di spagnol* y una *Tragicomedia di Calisto e Meliraeo in spagnol*³³. El hecho de que aparezca cada título de acuerdo con su respectiva edición refuerza la probabilidad de que la transcripción, no muy cuidadosa, de Sanudo provenga directamente de ediciones impresas de estas obras. Solo una atenta lectura de sus numerosos *Diarii* (1496-1533) podría aclararnos el año y las circunstancias en que adquirió las dos ediciones.

Otro dato que refuerza la hipótesis de una *Comedia* en italiano previa a la *Tragicomedia* de 1506 nos viene de un *ex-libris* de un ejemplar de una edición de Venecia, la de Arrivabene de 1519, que se conserva en la biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale³⁴. Con el ayuda del estudioso de *La Celestina*, Paolini, hemos podido descifrar lo que el dueño del ejemplar ha dejado por escrito en el verso en blanco del último folio: «Questa commedia fu recitata dalle Signorie nostre l'anno M. D. Cinque. Cioè da me Cosimo Carlini e da Battista Calvi e Cesare Ciardelli e la scena rappresentò Pisa».

32. Padoan 1978. Es curioso notar como esta referencia haya pasado totalmente desapercibida entre los hispanistas, aunque Georges Ulysse ya la había señalado en 1985 en su estudio sobre Torres Naharro (Ulysse 1987, 178n.).

33. Padoan 1978, 86 & 89. Es muy posible que circulara una edición en que el nombre de Melibea estaría estropeado si también Fernando Colón transcribe 'Moelibea' de la edición que compró en Roma en 1515. Según la descripción del título y la fecha en que la compró parece ser una edición desconocida (Colón 1905, n. 2417).

34. Beinecke Library 1980, 75. La edición fue señalada por Berndt-Kelly que no pudo descifrar algunas palabras escritas a manos (1988, fol. CXVIIIv).

Es esta la primera y única representación históricamente documentada de *La Celestina* y si nos atenemos a la evocación a distancia de muchos años de Carlini, tuvo que haber sido una experiencia memorable. Las exiguas palabras del recuerdo dejan entrever en cambio varios aspectos significantes que necesitan investigarse más a fondo. La comedia para ser recitada a un público pisano tenía que ser necesariamente traducida al italiano, lo cual implica que antes de la edición de Silber, enero de 1506, la obra ya tenía que haber alcanzado una notable difusión si aparece en ciudades como Pisa que, a mi entender, tuvo una muy escasa actividad teatral. Al referirse Carlini a *La Celestina* como «questa commedia», a pesar de que la nota de su *ex libris* esté escrita en la edición veneciana de la *Tragicomedia* impresa por Arrivabene en 1519, me hace pensar que el texto que recitaron haya sido efectivamente el de una comedia, no necesariamente en la forma que nos ha llegado, por ser obviamente más manejable para la representación. Además del valor histórico para la reconstrucción del teatro renacentista en Pisa, del cual no se sabe nada, su énfasis en especificar que «la scena rappresentó Pisa» presupone que la obra se representó en un lugar determinado, un palacio o un patio, y que en el escenario se utilizó una «scena depicta» o sea uno o más paneles en tela o madera con imágenes de calles o casas de su propia ciudad. Dado la fecha temprana, 1505, y el hecho de que la escena representaba Pisa y no la ciudad ideal del teatro humanístico o del teatro erudito³⁵, Carlini ha dejado constancia de una incipiente práctica teatral, muy rara para la época, en que la representación de una comedia moderna empieza a tener como trasfondo una escena urbana reconocible por medio de pinturas en perspectiva que evocan calles, plazas, casas, palacios y otros edificios familiares a los que asistían al espectáculo.

A estas evidencias extratextuales en que se basa una hipotética traducción al italiano de una *Comedia de Calisto y Melibea*, diferente de las familias de la tradición española que nos han llegado, merecen añadirse unos datos adicionales de tipo ecdótico.

Ha pasado más de medio siglo desde que Emma Scoles en un estudio pionero ilustró por primera vez una serie de variantes que solo aparecían

35. Para una puesta al día de las investigaciones sobre el origen y desarrollo de la 'scena prospettica' entre finales del siglo xv y primeras décadas del xvi, véase Ventrone 2003.

en la traducción italiana de *La Celestina*. Su conclusión fue señalar la peculiaridad del texto de la traducción sin poder determinar una segura filiación y ubicarla en un *stemma codicum* relacionándola con textos de otros testimonios difícilmente asequible en esos años. En los años siguientes logró formar un equipo con otros dos distinguidos estudiosos de crítica textual, Patrizia Botta y Francisco Lobera. De esta colaboración han salido una serie de inestimables estudios y una construcción cautelosa del *stemma codicum* que hoy en día es un imprescindible punto de referencia para todo estudioso tanto de crítica textual como de bibliografía del texto impreso³⁶. En 1990, con el descubrimiento por Faulhaber del manuscrito MS II 1520 en la Biblioteca de Palacio que contiene un largo fragmento del primer acto [Faulhaber 1990], los estudiosos de *La Celestina*, sobre todo los que han tratado cuestiones de crítica textual, han simplemente incorporado las novedades del hallazgo al viejo esquema, ajustándolo a los parámetros tradicionalmente aceptados. Sin embargo, estoy cada vez más convencido de que el descubrimiento del fragmento de Palacio, una vez estudiado a fondo y en todos sus detalles, podría guardar algunas sorpresas. A juzgar por lo que ya puede percibirse del breve texto que el manuscrito nos ha conservado, notablemente distinto del de la tradición impresa directa e indirecta y, por cierto, anterior a ella, hay en el fragmento suficientes datos para cuestionar la validez de varias conclusiones a problemas considerados resueltos. Si por un lado el texto que reproduce confirma una tradición manuscrita de la obra y apunta a etapas desconocidas de su génesis y temprana difusión, por el otro, su sorprendente peculiaridad con respecto a la tradición impresa ha suscitado una notable turbación respecto a la filiación con otros testimonios tempranos. Como señaló justamente desde el principio Lobera, cuando todavía se especulaba si el fragmento fuese un borrador de Rojas, el texto del manuscrito no deriva de ningún testimonio de la tradición impresa y, podemos añadir, que ninguna familia de la *Comedia* o *Tragicomedia* que ha sobrevivido muestra un entronque con el texto del fragmento [Lobera 1993, 62-66]. Su enigmática peculiaridad más que aclarar viejos problemas como la autoría o la transmisión textual de las etapas primitivas de la obra nos plantea, en cambio, nuevas preguntas acerca de su génesis, forma original y finalidad.

36. El *stemma codicum* es el que ha sido adoptado en la última edición crítica de *La Celestina* (Lobera et alii 2000, CCXX-CCXXII).

No obstante, lo que es aun más sorprendente es que varias de estas lecciones del Mp son mejores y preferibles a las que trae la tradición impresa. A las que ya han sido indicadas por varios estudiosos, habría que añadir, y por tanto emendar, la *lectio facilior* ‘torpeo’ por ‘tarpeio’, clara referencia al *mons tarpeius*, expresión frecuentemente empleada por humanistas del xv para referirse al Capitolio. Más importante aun, la enmienda restituiría la rima asonantada ‘tarpejo’ | ‘viejos’ en los versos: «Mira Nero de *tarpeio* | a Roma como se ardía. | Gritos dan niños y *viejos*, | e el manzilla no avía» (Mp 95v). Lo mismo vale por ‘debatiose el gerifalco’, término técnicamente más apropiado a la variante de la tradición impresa ‘abatiose el gerifalco’. Otra lección más correcta sería ‘encomendador’ en el marbete «que encomendador su marido de huevos asados», en contra de «que comedor de huevos asados» de la tradición directa impresa. Aunque la lección de Mp no resolvería el error de la segunda parte del sintagma ‘huevos asados/buoni arrosti’ de la tradición directa e indirecta, la enmienda que he propuesta en otro estudio pondría fin a las especulaciones más descabelladas que continua generando. El hecho de que tres testimonios lleven ‘encomendador’ (Mp), ‘comandator’ (N) y «comendator’ (Sedeño), y el cuestionable contexto en que aparece apunta a un caso de evidente difracción en que una glosa marginal, muy posiblemente ‘comendador de cuernos’, (sacada de un verso de *Las coplas del provincial*, 59b, y muy apropiado como comentario al pasaje) viene incorporada al texto, probablemente ya en forma alterada, generando sucesivamente una serie de errores [Di Camillo 2019].

Pese a la brevedad del texto manuscrito, la revelación más notable es, sin duda alguna, su innegable proximidad al texto de la traducción italiana con la cual comparte algunas lecciones singulares.

Sin embargo, tan llamativo vínculo del Mp con la traducción italiana que ambos Lobera y, sobre todo, Botta han puesto de relieve en sus estudios, no ha recibido la misma atención en el *stemma* que los mismos han establecido. En efecto, las lecciones que tienen en común se indican como contaminaciones provenientes de un subarquetipo γ^3 , que depende a su vez de un ascendente γ^2 , sin proseguir más adelante hacia posibles testimonios más altos de la tradición. Al subarquetipo γ^2 sigue la serie de arquetipos de comedias con el colofón de Sevilla 1502 (ediciones que, a pesar de ser impresas en diferentes años, con excepción de la edición de Varela, recientemente venida a luz, son casi todas copiadas a plana y

renglón y hay que considerarlas, por tanto, *codices descripti*). La decisión de tratar lecciones singulares que el Mp comparte con la traducción italiana como contaminaciones accidentales de las cuales se ignoran, y por tanto no se buscan, los nudos principales de su cadena de transmisión, ha también afectado el examen de algunas variantes que posiblemente provengan del texto de una *Comedia* que no ha sobrevivido. Por esta razón la *Tragicomedia* italiana, a pesar de tener un notable número de lecciones en común con la parte alta del árbol genealógico, como Lobera y Botta han subrayado, no se distingue de las otras. En sus *stemma* la manera de configurar tal peculiaridad con la parte alta no llama la atención que merece, puesto que no hay disposición alguna que indique un parentesco directo con la parte alta del *stemma*. Elementos primitivos del texto del cual N es un relevante portador³⁷ al considerarlos meras contaminaciones termina ofuscando el ya enredado problema de cómo se han transmitido a la traducción italiana. Teniendo en cuenta la norma *recentiores non deteriores*, hay *prima facie* evidencia textual y extratextual para reconsiderar el lugar que se le ha asignado a N en el *stemma*, es decir después de Zaragoza n²¹ (que se supone derivar directamente del arquetipo de la *Tragicomedia* en 21 actos) y del subarquetipo Valencia y¹. También sería útil examinar de nuevo si la traducción italiana en 21 actos haya sido efectuada sobre un ejemplar de la *princeps* de la *Tragicomedia* ya que por cierto es anterior a las que llevan el colofón de 1502, cuyas ediciones se imprimieron varios años después³⁸. Esencial a este acercamiento analítico de la *Tragicomedia* italiana es abandonar la arraigada tendencia a no separar el texto de la *Comedia* del de la *Tragicomedia*, lo que lleva a enfrentarnos con la paradoja de que el texto de la traducción italiana, emparentado con Mp y muy posiblemente con una comedia primitiva perdida, viene considerado como el de un cualquier testimonio normal de una *Tragicomedia* post-incunable carente de esas lecciones tan llamativas que se remontan a un estadio primitivo del texto. Por tanto, los actuales cinco actos adicionales que solo representan un cuarto o menos de la totalidad de la obra, y que además forman parte de una reescritura de una familia de la *Comedia*, vienen a cobrar un valor preponderante a la hora de situar su texto en el árbol genealógico.

37. Botta 2016; para un ponderado estudio sobre el problema de la contaminación en general y en relación a *La Celestina*, véase Lobera 1998.

38. Norton 1978, apéndice B.

Asimismo, si las lecciones que la *Tragicomedia* italiana comparte con Mp y con una comedia primitiva se justifican como casos de contaminación pertenecientes a una o más ediciones desconocidas de los subarquetipos y^2 e y^3 , se excluye automáticamente toda posibilidad de buscar otra razonable solución al problema, puesto que y^2 e y^3 funcionan como barreras que los separan de las partes altas del *stemma*.

Es esta la razón por la cual las lecciones de Mp y de una *Comedia* primitiva perdida que reaparecen en la traducción italiana, donde han quedado sepultadas hasta ahora, no han llamado la atención de los críticos. Con y^2 como fuente original de contaminación que la transmite a y^3 , es difícil explicar el epígrafe del primer acto 'Argumento della prima parte' que solo pudo venir de una versión previa de un texto traducido al italiano como he intentado mostrar en otro estudio [Di Camillo 2010]. En cuanto a Mp y a las ya indicadas lecciones comunes, conviene preguntarse: ¿de dónde viene el nombre de Calisto en el epígrafe del primer auto de la obra en que aparece aislado en medio de un espacio de tres líneas que van desde los interlocutores de la primera escena (Calisto: Melíbea: Sempronio: Celestina: Elicia: Crito: Pármene) y el comienzo del diálogo inicial de la obra? ¿Es éste el mismo reclamo que, como ya hemos visto, se encuentra en el folio 93v del Mp, (Calisto y Melíbea, comienza Calisto) y en el *Interludio* de Rastell (en que es Melebea quien ocupa el lugar de Calisto), una clara señal para indicar el actor que inicia primero? Pero también el texto de la *Tragicomedia* presenta inexplicables rarezas. Es el caso de la transposición del pelícano, causada posiblemente por el equívoco de un tipógrafo de la *princeps*. La manera tipográfica de su reproducción en la edición de Roma 1506, claramente distinta de todas las otras ediciones de la tradición directa, podría bien explicarse como otro ejemplo del concepto y práctica de traducción de Ordóñez que parece consistir no solo en una versión *ad verbum* sino también *ad literam* según puede constatarse al habernos conservado el error gráfico que causó inicialmente la confusión [Di Camillo 2007]. Puesto que la transposición del pelícano es una adición que se introduce al mismo tiempo que se añadieron los cinco actos de la *Tragicomedia*, es legítimo conjeturar que la traducción italiana de 1506 pudo haberse hecho sobre el texto de la *princeps*, una hipótesis que merece investigarse más a fondo porque podría arrojar más luz también sobre el subtítulo original de la *princeps* que parece haberse conservado solo en Roma 1506 (*nuevamente aggiuntovi quel che fin a qui manchava nel processo de loro*

innamoramento) y Zaragoza 1507 (*nuevamente añadida lo que hasta aquí faltaba de poner en el proceso de sus amores*).

Hay aun más puntos que necesitan aclaración como, por ejemplo, la presencia de una oración entera que solamente se da en el texto italiano y cuya única huella solo se encuentra en el Mp. Es precisamente esta huella que confirma la presencia de una laguna y excluye la posibilidad de que la oración pudo haber sido una innovación del traductor. Por tanto, es muy probable que provenga de un texto anterior al Mp o por lo menos contemporáneo, lo que implica que la versión italiana haya conservado una lección que corresponde a una etapa de la tradición manuscrita aun más antigua de la del Mp. En efecto, lo que separa en este caso el texto italiano del resto de la tradición impresa se encuentra en la Cena 3 del primer auto en que Calisto después de pedir el laúd empieza a entonar una canción, pero es Sempronio, después de una breve interrupción, él que termina cantando. En la tradición impresa directa, lo que liga la acción de los dos es una frase que generalmente pasa inadvertida en que Calisto de improviso pide a Pármeno: *Pero tañe y canta la más triste canción que sepas*. La versión italiana trae: *Pero ti prego, Sempronio, che prendi questo leuto et sona et canta la più pietosa canzona che tu sappi*, mientras que el Mp lee: *tañe tu y lloraré yo. Pero tañe y canta la más triste canción que sepas*. No cabe duda de que la frase o frases originales han sufrido una turbación que ya desde la fase manuscrita ha causado una pérdida del texto. En efecto, Mp solo conserva una huella de la frase, mientras que la tradición impresa la omite por completo. Como en otros casos, sobre todo en diálogos caracterizados por acumulación de enunciados, es de nuevo la traducción italiana que viene una vez más a suplir ciertas lagunas.

En breve, no parece descabellado avanzar la hipótesis de que las lecciones significativas y conjuntivas que se dan por un lado entre el fragmento de Mp y la *Tragicomedia* italiana, y por el otro entre ésta y una comedia perdida presupone la traducción de una comedia, perteneciente a una familia desconocida, que llevaba todas las lecciones comunes de Mp y de una *Comedia* primitiva. En tal caso el texto de esta comedia ocuparía en la trayectoria de *La Celestina* un lugar poco posterior al manuscrito, sin excluir su contemporaneidad, y anterior a la edición de Burgos de 1499. En cuanto a la prioridad del texto de Burgos 1499 en la tradición impresa, reconocida por la mayoría de los filólogos, no hay que olvidar

que el número de líneas de varias páginas del Mp coincide, con muy poca variación, con el de la edición de Fadrique de Basilea [Di Camillo 2005, 272n].

Esta hipotética comedia primitiva es la que podría haberse traducido al italiano alrededor de 1501, según las huellas textuales y extratextuales que ha dejado. De ella derivan las variantes significativas de la *Tragicocomedia* italiana. Junto a esta hipótesis, cabe también la posibilidad de que Ordóñez, al preparar la traducción de la *Tragicomedia* para la imprenta, solicitada por Gentile Feltria que no residía en Roma, haya puesto al día la versión de la vieja comedia completándola con el material adicional de la *Tragicomedia* en 21 actos. Por tanto, es igualmente posible que haya utilizado como texto de partida la *princeps* de la *Tragicomedia*. Ambas conjeturas merecen investigarse más a fondo para poder comprobar su validez o su falta de fiabilidad. Solo recorriendo nuevos caminos y revisando viejos procedimientos analíticos es posible dar una respuesta al enigma de ciertas lecciones comunes entre el Mp, una hipotética comedia perdida, y el texto de la traducción italiana de Ordóñez, y buscar una solución más sencilla al recurso de la contaminación que evita enfrentarse al problema.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Leon Battista, *Amator*, texto e nota al texto a cura di Roberto Cardini con la collaborazione di Mariangela Rigogliosi, traduzione e note a cura di M. Letizia Bracciali Magnini, in *Opere latine*, a cura di Roberto Cardini, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2010.
- Alvisi, Edoardo, *Cesare Borgia, Duca di Romagna*, Imola: D'Ignazio Galeati e Figlio, 1878 (reimpresión por Book Renaissance, s.l. y s.d.).
- Berndt-Kelly, Erna, «Elenco de ejemplares de ediciones tempranas y de traducciones de la obra de Fernando de Rojas en Canadá, Estados Unidos y Puerto Rico», *Celestinesca*, 12.1 (1988), págs. 9-34.
- Botta, Patrizia, «El texto en movimiento (de la *Celestina* de Palacio a la *Celestina* posterior)», en Rafael Beltrán & José Luis Canet, eds., *Cinco Siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, Valencia: Universitat de València, 1997, págs. 135-159.
- , «La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales», *Boletín de la Real Academia Española*, 73 (1993), págs. 25-50 y 347-366.
- , «La contaminación en N, la traducción italiana de *La Celestina*», *Creneida*, 4 (2016), págs. 107-121.

- Bussi, Giovanni Andrea, *Prefazione alle edizioni di Sweeney e Pannartz prototipografi romani*, ed. Massimo Miglio, Milán: Il Polifilo, 1978.
- Canet Vallés, José Luis, «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), págs. 23-58.
- , ed., Fernando de Rojas, *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia: Universitat de València, 2011.
- Cantalicio, Giovan Battista, *Spectacula Lucretiana*, Valencia: Biblioteca Nicolau Primitiu, Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, MSS 130, digitalizado.
- Cátedra, Pedro M., *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid: Gredos, 2005.
- Celestina, An Edition of the First Italian Translation*, ed. Kathleen V. Kish, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1973.
- Cohen, Gustave, *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*, Cambridge Mass.: Medieval Academy of America, 1949 (reimpresión 2012).
- Colón, Hernando, *Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus*, reproduced in facsimile from the Unique Manuscript in the Columbine Library of Seville by Archer M. Huntington, Nueva York: E. Bierstadt, 1905.
- Cruciani, Fabrizio, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milán: Il Polifilo, 1968.
- , *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma: Bulzoni, 1983.
- Deloince-Louette, Christiane, & Jean-Yves Vialleton, «Présentation: Tércence-Commenté, une école de rhétorique et de dramaturgie», *Exercices de rhétorique* [en línea], 10 (2017) [consulta 27.12.2017]. URL: <http://journals.openedition.org/rhetorique/557>.
- De Vallata, Johannes, *Poliiodorus. Comedia humanística desconocida*, introducción, estudio, transcripción y notas de José María Casa Homs, Madrid: CSIC, 1953.
- Di Camillo, Ottavio, «La péñola, la imprenta y la doladera: tres formas de cultura humanística en la carta "El autor a un su amigo" de *La Celestina*», en Isabel Lozano Renieblas & Juan Carlos Mercado, coords., *Silva: Studia philologica in honorem Isaiás Lerner*, Madrid: Castalia, 2001, págs. 111-126.
- , «The Burgos *Comedia* in the Printed Tradition of *La Celestina*: a Reassessment», en Ottavio Di Camillo & John O'Neill, eds., *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina* (New York, November 17-19, 1999), Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, págs. 235-323.
- , «Hacia el origen de la Tragicomedia: huellas de la princeps en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», en Juan Carlos Conde, ed., *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea* (18-19 de octubre de 2002, Indiana University, Bloomington), Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, págs. 115-145.

- , «When and Where was the First Act of *La Celestina* composed?», en Devid Paolini, coord., *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía. Estudios Celestinescos y medievales en honor del Profesor Joseph Thomas Snow*, Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, 2 vols., I, págs. 91-157.
- , «Algunas consideraciones sobre *La Celestina* italiana», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma 19-24 de julio 2010, Roma: Bagatto, 2012, 8 vols., vol. II: Medioevo, ed. Aviva Garibba, págs. 216-226.
- , «Of Roasted Eggs and Other Issues in the *Celestina*», en Sagrario López Poza & Nieves Pena Sueiro & Mariano de la Campa & Isabel Pérez Cuenca & Susan Byrne & Almudena Vidorreta, eds., *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, A Coruña: Universidade da Coruña, 2019, págs. 249-263.
- Faulhaber, Charles B., «Celestina de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520», *Celestinesca*, 14.2 (1990), págs. 3-39.
- Fernández de Villegas, Pedro, *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano*, Burgos: Fadrique de Basilea, 1515.
- Foulché-Delbosc, Raymond, «Observations sur *La Celestine*», *Revue Hispanique*, 7 (1900), págs. 28-80; 9 (1902), págs. 171-199; con Adolphe Coster, 78 (1930), págs. 545-599.
- Garin, Eugenio, «Guarino veronese e la cultura di Ferrara», en *Ritratti di umanisti*, Florencia: Sansoni, 1967, págs. 69-106.
- Gil, Luis, «Terencio en España: del Medioevo a la Ilustración», en *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1984, págs. 95-125.
- Gómez Moreno, Ángel, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid: Taurus, 1991.
- González Román, Carmen, *Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*, Málaga: Universidad de Málaga, 2001.
- Guarino, Raimondo, «Storiografia umanistica e spettacolo del Rinascimento», *Teatro e Storia*, 19 (1977), págs. 271-291.
- , «Recitare il teatro. Retorica e scena nel primo Rinascimento italiano», en Paola Andrioli & Giuseppe A. Camerino & Gino Rizzo & Paolo Viti, eds., *Teatro, scena, rappresentazioni dal Quattrocento al Settecento* (Atti del Convegno Internazionale di Studi 15-17 maggio 1997), Lecce: Congedo, 2000, págs. 111-123.
- Infantes, Víctor, «Los libros ‘traydos y viejos y algunos rotos’ que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada Celestina», *Bulletin Hispanique*, 100 (1998), págs. 7-51.
- La Cecilia, Giovanni, *Teatro Scelto Spagnuolo antico e moderno. Raccolta dei migliori Drammi, Commedie e Tragedie*, versione italiana di Giovanni La Cecilia con

- discorsi preliminari di Angelo Rofferio, Stefano Arago e Leandro Moratín, Turín: Unione Tipografico-Editrice, 1857, vol. I.
- Landino, Cristoforo, *Comento di christophoro Landino fiorentino sopra la comedia di Dante alighieri poeta fiorentino*, Venecia: Octaviano Scoto, 1481.
- Lawton, Harold Walter, *Térence en France au XVI^e siècle. Contributions a l'histoire de l'humanisme en France*, París: Joive et Cie, 1926, reimpresión Slatkine 1970.
- Lida de Malkiel, María Rosa, Reseña del *Poliodoros* de Casas Homs, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10 (1956), págs. 415-439.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- Lobera, Francisco J., «El Manuscrito 1.520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*», *Boletín de la Real Academia Española*, 73 (1993), págs. 51-67.
- , «Tradición impresa y contaminación: *La Celestina*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO (Alcalá de Henares 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá: Universidad de Alcalá, 1998, vol. II, págs. 887-897.
- , «La transmisión textual», en Fernando de Rojas (y «Antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio de Francisco J. Lobera & Guillermo Serés & Paloma Díaz-Mas & Carlos Mota & Iñigo Ruiz Arzálluz & Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 2000, págs. CCVIII- CCXXXIX.
- Marchetto, Giuliano, «Luoghi letterari e argomentazione giuridica nella *Sylva nuptialis* di Giovanni Nevizzano d'Asti (1518)», *Laboratoire Italien. Politique et société*, 5 (2005), págs. 85-104.
- Marotti, Ferruccio, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milán: Feltrinelli, 1974.
- Ménendez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Santander: Aldus, 1943, 4 vols., vol. IV, cap. X.
- Molinari, Cesare, «Il teatro nella tradizione vitruviana: da Leon Battista Alberti a Daniele Barbaro», *Biblioteca Teatrale*, 1 (1971), págs. 30-46.
- , «La memoria del teatro nel medioevo e il caso di Terenzio», en Christopher Cairns ed., *The Renaissance Theatre. Texts, Performance, Design*, Aldershot: Ashgate, 1999, 2 vols., vol. I, págs. 1-10.
- Monfasani, John, «Bernardo Giustiniani and Alfonso de Palencia: Their Hands and Some New Humanist Texts and Translations», *Scriptorium*, 43.2 (1989), págs. 223-238.
- Norton, Frederick J., *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge: Cambridge University Press, 1966. Traducción al español: *La imprenta en España 1501-1520*, ed. anotada, con un nuevo «Índice de libros impresos en España, 1501-1520» de Julián Martín Abad, Madrid: Ollero & Ramos, 1997.

- Núñez, Hernán, *Comentario a las Trescientas de Hernán Núñez de Toledo (1499-1505)*, edición electrónica de Julian Weiss & Antonio Cortijo Ocaña, *eHumanista*, sin fecha.
- Nuovo, Angela, «The Creation and Dispersal of the Library of Gian Vincenzo Pinelli», en *Books on the Move: Tracking Copies through Collections and the Book Trade*, ed. Giles Mandelbrote (*et al.*), New Castle, Delaware & Londres: Oak Knoll Press & The British Library, 2007, págs. 39-68.
- Padoan, Giorgio, *La commedia rinascimentale Veneta (1433-1565)*, Vicenza: Neri Pozza, 1982.
- , *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padua: Piccin Nuova Libreria, 1996.
- Palencia, Alfonso de, *Epístolas latinas*, edición, prólogo y traducción de Robert B. Tate y Rafael Alemany Ferrer, Barcelona: Universidad Autónoma, 1982.
- Paolini, Devid, «Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv) y *Celestina*», *Celestinesca*, 35 (2011), págs. 67-84.
- , «La comedia humanística. *La Celestina* y España», en *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas, Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma 19-24 de julio 2010, Roma: Bagatto, 2012, 8 vols., vol. II (Medioevo), ed. Aviva Garibba, págs. 281-287.
- , «Theater Without a Stage: *Celestina* and the Humanistic Comedy», en *A Companion to Celestina*, ed. Enrique Fernández, Leiden: Brill, 2017.
- Pardo Pastor Jordi, «Alonso de Proaza 'homo litterarum, corrector et excelsus editor'» [documento en línea], *Convenit Selecta*, 3 (2000) [Consultada: 3/1/2019].
- Pedrell, Felipe, *La Celestina: tragicomedia lírica de Calisto y Melibea en cuatro actos, Adaptación de la obra del mismo título de Fernando de Rojas; y música de Felipe Pedrell*, Barcelona: Salvat, 1903.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, «*Celestina* y algunas representaciones teatrales en la Salamanca de Rojas», *Theatralia*, 10 (2008), págs. 77-88.
- Pieri, Marzia, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Turín: Bollati Boringhieri, 1989.
- , «Il made in Italy sul teatro rinascimentale: Una nuova frontiera culturale», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 16.1-2 (2013), págs. 27-36.
- Pittaluga, Stefano, «Prologhi di commedie medievali e prologhi di commedie umanistiche», en *Schede Medievali*, 24-25, 1993, recogido en *La scena interdotta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Nápoles: Liguori Editore, 2002, págs. 101-117; «Prologhi e didascalie nel teatro latino del Quattrocento», en *Ibidem*, págs. 201-214.

- Poliziano, Angelo, *La commedia antica e l'Andria di Terencio. Appunti inediti*, al cuidado de Rosetta Lattanzi Roselli, Florencia: Sansoni, 1973.
- Rabil Jr., Albert, ed., Heinrich Cornelius Agrippa von Nottesheim, *Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex*, Chicago: Chicago University Press, 1996.
- Rastell, John, *A new commodye in Englysh in maner of an enterlude*, Londres, ca.1530. Edición facsímil con título moderno, *The Beauty and Good Properties of Women* [otherwise *Calisto and Melibea*], Londres, 1909.
- Rizzo, Silvia, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1973.
- Rojas, Fernando de (y «Antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz & Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 2000.
- Ross, Sarah Gwyneth, *Everyday Renaissance: The Quest for Cultural Legitimacy in Venice*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016.
- Rosso, Paolo, «Umanesimo e giurisprudenza nei primi decenni di attività dell'Università di Torino: appunti su Mercurino Ranzo (1406 c.-1465)», en *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, 98 (2000), págs. 653-689.
- Rundle, David, «Tito Livio Frulovisi and the place of comedies in the formation of a humanist's career», *Studi Umanistici Piaceni*, 24 (2004), págs. 193-202.
- Ruffini, Franco, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma: Bulzoni, 1983 (reimpresión 2016).
- Russell, Peter E., «El primer comentario crítico de *La Celestina*: cómo un legista del siglo xvi interpretaba la *Tragicomedia*», traducido y recogido en *Temas de 'La Celestina' y otros estudios: del Cid al Quijote*, Barcelona: Ariel 1978, págs. 293-321.
- Serlio, Sebastiano, *Il primo libro d'Architettura. Il secondo libro di prospettiva*, París: Jehan Barbé, 1545.
- Stern, Charlotte, «Two early allusions to Celestina», *Celestinesca*, 12.2 (1988), págs. 61-63.
- Stoppelli, Pasquale, *Mandragola*, en *Enciclopedia Machiavelliana*, 2014, págs. 118-131.
- Snow, Joseph, «*La Celestina* of Felipe Pedrell», *Celestinesca*, 3.1 (1979), págs. 19-32.
- Torello-Hill, Giulia, «The Revival of Classical Roman Comedy in Renaissance Ferrara: From the Scriptorium to the Stage», en Andrew J. Turner & Giulia Torello-Hill, eds., *Terence between Late Antiquity and the Age of Printing. Illustration Commentary and Performance*, Leiden: Brill, 2015, págs. 219-235.
- Trovato, Paolo, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna: Il Mulino, 1991.
- Ulysse, Georges, «La soldadesca de Bartholomé Torres Naharro et la comédie italienne de son temps», en *La fête et l'écriture. Théâtre de cour, cour-théâtre en*

- Espagne et en Italie, 1450-1530. Colloque International France-Espagne-Italie. Aix-en-Provence, 6-8 décembre, 1985*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987, págs. 163-182.
- Vecce, Carlo, «*L'an uxor sit ducenda*», en *Per Giovanni della Casa*, Milán: Cisalpino-Istituto Editoriale Universitario (Quaderni di Acme 27), 1997, págs. 457-467.
- Vega Ramos, María José, «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI», *Epos*, 4 (1995), págs. 237-259.
- Ventrone, Paola, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa: Pacini Editore, 1993.
- , «La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo», en *Storia e storiografia del teatro oggi. Per Fabrizio Cruciani, Culture teatrali*, 7.8 (2003), págs. 141-150.
- Vescovo, Piermarino, «Terentius cum figuris (Preliminari a una ricerca)», *Drammaturgia*, 13.3 (2016), págs. 313-346.
- Villa, Claudia, *Lectura Terentii. Da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padua: Antenore, 1984.
- , «Terence's Audience and Readership in the Ninth to Eleventh Centuries», en Andrew J. Turner & Giulia Torello-Hill, eds., *Terence between Late Antiquity and the Age of Printing. Illustration Commentary and Performance*, Leiden: Brill, 2015, págs. 239-250.
- Weber, Edwin J., «The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain», *Hispanic Review*, 24.3 (1956), págs. 191-206.
- Zorzi, Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Turín: Einaudi, 1977.

RESUMEN: Este estudio examina *La Celestina* como comedia humanística y su ubicación en la evolución de las representaciones teatrales del Quattrocento tardío. Se examinan las primeras etapas de su tradición manuscrita en que posiblemente pudo haber circulado en forma de farsa. Huellas de esta etapa primitiva pueden deducirse del fragmento del Mp y del Interludio inglés de Rastell. En el estudio se analizan también lecciones singulares que el texto del Mp solo comparte con la traducción italiana de la *Tragicomedia*. La concurrencia de variantes tan raras solo puede explicarse si antes de la edición de Roma, 1506, hubo una traducción de una comedia perteneciente a una familia que no nos ha llegado, a la cual fue injertada la obra en 21 actos. Mientras estas lecciones comunes indican un parentesco entre el Mp y la traducción italiana, hay evidencia histórica que confirma la existencia de una comedia primitiva traducida al italiano como puede verse en un inventario de Marin Sanudo y en un ex libris de una edición de 1519 de la *Celestina* en italiano que relata cómo la comedia fue representada en Pisa en 1505.

PALABRAS CLAVE: Comedia humanística, Interlude, Mp, traducción italiana, representación en Pisa.

ABSTRACT: This study deals with the question of *La Celestina* as a humanistic comedy and its place in the late Quattrocento's evolution of theatrical representation. It explores the first stages of its manuscript tradition and the possible form as a 'farsa' in which it may have circulated. Traces of this early stage can be inferred by the manuscript fragment and by the English Interlude of Rastell. The study will also examine unique lessons that the text of the Mp only shares with that of the Italian translation. These unusual variants can only be explained if before the Rome editions of 1506 there would have been an earlier translation of a comedia belonging to a family that has not survived. While these common readings make the Italian translation the closest text to the manuscript fragment, there is historical evidence that an early translation into Italian did indeed exist as attested by an inventory of Marin Sanudo and by an ex libris of a *Celestina* edition of 1519 relating how such a comedy was represented in Pisa in 1505.

KEY WORDS: Humanistic comedy, Interlude, Mp, Italian translation, representation in Pisa.

ROMANCES SEFARDÍES EN
«UNA ISLA RODEADA DE TIERRA», EL PARAGUAY

ELEONORA NOGA ALBERTI
(www.eleonora-alberti.com)

FUE UN HONOR EXPONER SOBRE UNA PARTE DE MI INVESTIGACIÓN musicológica en el congreso organizado por La SEMYR durante el año en que se conmemoran los 800 años de la Universidad de Salamanca, cuyos claustros albergaron a San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Francisco de Vitoria, Antonio de Nebrija, Bartolomé de las Casas y Miguel de Unamuno, personalidades admirables por su contribución al Humanismo y a la Cultura Universal.

El primer romance que grabé en Buenos Aires lo cantó un sefardí llegado de Jerusalén a Sudamérica.



Ejemplo 1 - ARVOLERAS, ARVOLERAS - Silvio Cabelli - 1968

Arvoleras, arvoleras ¹ ,	Amán, amán!	arvoleras de Amadí
por ayí pasó un kavayero	Amán, amán!	kavayero tan gentil.

1. = arboledas. Para la transcripción del judeoespañol seguiré la ortografía del diccionario de Joseph Nehama (1977), salvo 'ch' en lugar de 'ç'.

A ese ejemplo seguirían muchos más. Durante años estudié este legado en Argentina y dos países limítrofes, Chile y Paraguay. A los romances recuperados en Asunción del Paraguay está referida mi ponencia.

Corría 1968, meses antes de la muerte de Don Ramón Menéndez Pidal, el estudioso, impulsor y estímulo de innumerables búsquedas, cuando di comienzo a esta investigación. Sefardíes, sefardíes, Sefarad, *finis terrae* bíblico, España, Romancero. Hoy, palabras clave en Internet. Entonces, asuntos a descubrir.

Puede que aquel sabio haya soñado, deseado, que un día alguien comenzase a bucear la tradición oral judeoespañola en el Cono Sur de América, rastrear y encontrar esa vertiente del Romancero Tradicional Hispánico en un lugar tan apartado de sus fuentes peninsulares y mediterráneas originarias.

Hay circunstancias que resultan fundamentales para lo que vendrá. Un viaje para ilustrar con mi canto una conferencia me llevó a Asunción del Paraguay². El 23 de noviembre de 1972 ponía pie en territorio guaraní, un área de América del Sur que abarca parte de tres países, Argentina, Paraguay y Brasil, cuya música folclórica me había interesado desde mis años en la Universidad. A partir de esa fecha realizaría otros viajes, enviada por el Instituto Nacional de Musicología de Argentina, con el objetivo de estudiar algunas festividades del folclore paraguayo³.

Desde la primera entrevista de documentación hecha a sefardíes en la capital de Argentina —a la que correspondió el Ejemplo 1— tuve noticias de que en el Paraguay había descendientes de judíos de origen español. Elías Bajar, padre de Salomón, uno de mis primeros informantes, había sido miembro fundador de la Comunidad Sefardí de Asunción a comienzos del siglo xx. Al estar en Asunción me pregunté: ¿Vivirán aquí quienes todavía recuerden romances? De ese modo, paralelamente, comencé a

2. Se tituló «Un aspecto de la música medieval española: Las *Cantigas* de Alfonso el Sabio» (24-XI-1972), conferencia-recital para la Embajada de España, la Comisión Directiva del Club Centenario, el Instituto Paraguayo de Cultura Hispánica y Amigos del Arte. Lic. Raquel Arana, conferenciante, Eleonora Noga Alberti (ENA en adelante) canto, viola medieval de arco, percusión, y Carlos Ravina, guitarra.

3. Los registros documentales de esos viajes (n.º 104, 107 y 109) se encuentran en el Archivo Sonoro del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega de Argentina y en mi Archivo personal (Alberti 1973 y 2017).

elaborar un Calendario de Fiestas Populares Paraguayas e indagar sobre mi otro tema de interés, el Legado Oral Sefardí.

Asunción a comienzos de la década del 70 era una pequeña urbe de ritmo calmo, clima cálido igual que sus gentes, con pocos habitantes para quien llegaba de la capital de Argentina. El Paraguay, un país «mediterráneo»⁴, tuvo dificultades para dar a conocer a sus artistas, sus hermosos paisajes, sus gentes, su historia y su cultura en general. Fue por ese motivo que Augusto Roa Bastos (1917-2005), en un pequeño ensayo, la describiera como «una isla rodeada de tierra» en el corazón del continente [Roa 1977]. Una ciudad, un país, que despertaban la imaginación y la laboriosidad de los europeos que habían decidido residir o afincarse en ella.



Imagen 1. Asunción desde el Río Paraguay - 1974 (foto: Ángel Llorente)

Con el espíritu de quien busca y decide hallar, entré en contacto con personas que recordaban canciones tradicionales y estaban dispuestas a trasmitírlas. Las conversaciones con Miguel Chase Sardi⁵ (1924-2001) me

4. En Hispanoamérica suelen denominarse de este modo a aquellos países que no tienen salida al mar. En Sudamérica al Paraguay y a Bolivia se le suele dar ese nombre.

5. Antropólogo paraguayo autor de numerosos trabajos sobre las etnias del Paraguay, director del Proyecto Marandú, primer proyecto de Antropología Aplicada en Sudamérica, organizador del Primer Parlamento Indio Americano del Cono Sur,

hicieron reflexionar acerca de un nuevo modo de observar ese legado, discutir, ampliar conceptos metodológicos y críticos sobre la investigación. El intercambio de ideas con Ángel Llorente⁶ (1941-1992) reafirmó la importancia de recoger esos testimonios en Sudamérica, fuente inexplorada, y al mismo tiempo me ayudó en el acceso a la información.

Según Alfredo Seiferheld (1950-1988) la comunidad sefardí fue la primera colectividad judía orgánica en el Paraguay [Seiferheld 1981, 16]. Era poco numerosa. La Sociedad «Templo Israelita Latino» del Paraguay estaba en la calle Iturbe, donde aún se encuentra.



imagen 2. Frente de la Sociedad Templo Israelita Latino del Paraguay (foto: A. Seiferheld)

en 1974; becario de la John Simon Guggenheim Foundation y Mención de Honor del Premio Bartolomé de las Casas, Casa de América, Madrid, 1993.

6. Escritor, docente y cineasta español. Residente en Paraguay entre 1971 y 1978. Secretario Técnico a cargo de las actividades culturales de la Embajada de España y el Instituto Paraguayo de Cultura Hispánica; responsable de la documentación audiovisual del Proyecto Marandú de Antropología Aplicada; autor y director con plena responsabilidad del Proyecto Crónica, documentación multimedia de Marandú.

Todas las entrevistas las realicé en la capital del Paraguay en las casas de quienes cantaron, en diciembre de 1974. Utilicé un grabador Uher de cinta abierta⁷. Durante una de ellas el micrófono tomó la onda de la antena de Radio *Caritas*, cercana a la casa de la familia Cohenca, algo que entonces lamenté, pero hoy prueba dónde fueron hechos los registros.

Unos informantes habían nacido en Jerusalén y llegado a Asunción en las primeras décadas del siglo xx, otros eran sus descendientes nacidos en el Paraguay. Por única vez, en todos los años de mi trabajo de campo, registré a cuatro generaciones de una misma familia, los Paredes-Misrahi-Cohenca.

Del total de 23 cantos, seis fueron romances: «El Conde Alemán y la reina», «La adúltera», «La vuelta del marido», «La doncella guerrera» y dos versiones del pseudo-romance: «La venganza de la novia rechazada». Fueron cantados *a capella*, sin acompañamiento alguno.

A continuación, me referiré a ellos. La recolección de campo, transcripción y adaptación de la letra y la música de los ejemplos que presento es de mi autoría. Los nombro de acuerdo al modo en que lo hicieron mis informantes, por el primer verso; los identifiqué según las denominaciones habituales para el romancero. Acompañé el texto con la transcripción musical del *incipit* y un fragmento documental sonoro de cada ejemplo.

Ejemplo 2 - ALTA, ALTA ES LA LUNA - ENA 151⁸
M13⁹ El Conde Alemán y la reina. Adúlteras¹⁰

Informante: Miriam Raquel Cohenca Socoloski, 12 años, estudiante.

Lugar de origen: Asunción.

Lugar de residencia: Asunción del Paraguay.

Metro: versos octosílabos. Rima: a-é.

Hemistiquios/versos: 2/4.

Parámetros musicales: Extensión vocal: séptima.

7. Mi archivo documental fue registrado con los grabadores que disponía en cada oportunidad. En Asunción del Paraguay utilicé el equipo que me facilitara Chase Sardi. El archivo se encuentra en proceso de digitalización.

8. En todos los casos, n.º de orden en el Archivo Eleonora Noga Alberti.

9. Catálogo Archivo Menéndez Pidal.

10. Armistead y otros 1978.

Compás: binario.

Tempo: c. Adagio.

Canto silábico, una sílaba por nota.



Alta, alta es la luna cuando empesa a 'sklareser'¹¹
 ija ermoza sin ventura nunka llegue¹² a naser (bis) (2)

(2) Repite los dos últimos versos y luego, todo desde el comienzo hasta el final.

Ejemplo 3 - YO ME ALVANTI UN LUNES - ENA 154
 Adúltera¹³ - También de la madrugada - Canto Popular¹⁴

Informante: Jacobo David Recanate, 81 años.

Lugar de origen: Jerusalén.

Lugar de residencia: Asunción del Paraguay.

Metro: octosílabo. Rima: irregular á-a/í-a/é-a.

Hemistiquios /versos: 19 / 36 olvida algunos versos.

En medio del fragmento paralelístico utiliza la onomatopeya del estornudo.

Parámetros musicales: Extensión vocal: sexta.

Compás: binario.

Tempo: c. Larghetto.

Canto silábico, una sílaba por nota.

11. 'clarear', 'amanecer'.

12. En judeoespañol, *yegme*. Aquí, ortografía y pronunciación moderna de la 'll'.

13. Armistead 1978, Alvar 1979, Menéndez Pidal (s.f.) y Hemi 1995.

14. Algazi 1958, n. 62, pág. 50.

Ejemplo 4 - ARVOLERAS, ARVOLERAS - ENA 155

Vuelta del marido (í)²¹ - Vuelta del marido, Cautivos²² - La vuelta del marido²³

Informante: Miriam Paredes Casuto de Mizrahi, 84 años.

Lugar de origen: Jerusalén.

Lugar de residencia: Asunción del Paraguay.

Metro: octosílabo. Rima: í.

Hemistiquios / versos: 20/40 y expletivo entre cada verso del hemistiquio.

Parámetros musicales: Extensión vocal: octava.

Compás: ternario.

Tempo: Andante.

Canto silábico, una sílaba por nota alternando con breve adorno a modo de cadencia.

En tres momentos intercala un fragmento tarareado. Puede ser el recuerdo de alguna improvisación instrumental, costumbre habitual en esta tradición.



Arvoleras, arvoleras,	¡amán, amán! ²⁴	arvoleras de Amadí.
La raíz tiene de oro,	¡amán, amán!	i la simiente de marfil.
i en la ramika más alta,	¡amán, amán!	hay una dama gentil,
Peinándose los sus trensados	¡amán, amán!	i kon un peine de marfil.
la la ra la ra la ra la ra la ra la ra la la la la la		
Por ayí pasó un kaballero ²⁵	¡amán, amán!	y el kabayero Amadí.
-Ké buścáx vos, mi señora	¡amán, amán!	Ké buścavax vos akí?
-Bušco yó a mi marido,	¡amán, amán!	mi marido Amadí.
-Kuánto das vos, mi señora	¡amán, amán!	i a quien vo' lo traxera akí?
-Vos daré los tres molinos,	¡amán, amán!	tres molinos de Amadí.

21. Armistead y otros 1978, I, n.º 10.

22. Menéndez Pidal (s.f.).

23. Hemsí 1995.

24. Expletivo frecuente en el cancionero judeoespañol sin significado exacto.

25. Pronuncia la 'll', de manera intermitente, según el uso habitual en el área guaraní de América.

El uno muele kanela	¡amán, amán!	i el otro ġengibrí ²⁶
i'l mi treser molino	¡amán, amán!	muele arina para Amadí.
la la ra la ra la ra la ra la ra la ra la la la la		
–Poko das vos, mi señora!	¡amán, amán!	i por el presio de Amadí!
–Vos daré las tres mis ijas	¡amán, amán!	i tres mis ijas que yo parí.
La una para la mesa,	¡amán, amán!	i la otra para servir,
la más chiquitita ²⁷ de ellas	¡amán, amán!	para holgar y dormir.
la la ra la ra la ra la ra la ra la ra la la la la la		
–Poko das vos, mi señora!	¡amán, amán!	i por el presio de Amadí:
Dabas vuestro puerpo ²⁸ lindo	¡amán, amán!	más blanco que el yazimín
–Ah! Malanya tal kabayero	¡amán, amán!	i ke tal se dejó dezir!
–Abaxes, vos mi señora,	¡amán, amán!	i abaxés vos ‘onde mí.
ke yo só’ vuestro marido	¡amán, amán!	vuestro marido Amadí.

Ejemplo 5 - MALDIZIENDO VA LA REINA - ENA 156

La doncella guerrera (ó)²⁹ - Mujer guerrera Asuntos varios³⁰

Informante: Miriam Paredes Casuto de Mizrahi, 84 años.

Lugar de origen: Jerusalén.

Lugar de residencia: Asunción del Paraguay.

Metro: octosílabo. Rima: (ó).

Hemistiquios / versos: 4/8.

Parámetros musicales: Extensión vocal: sexta.

Compás: binario.

Tempo: Adagio.

Canto: silábico.

26. ‘jengibre’.

27. Utiliza la forma del español actual en lugar de la del judeoespañol, *chikitika*.

28. ‘cuerpo’.

29. Armistead y otros 1978, Hemsí 1995, Benmayor 1979.

30. Alvar 1979; Menéndez Pidal (s.f.).

Mal - di - zien - do va la rei - na,
mal - di - sien - do sin ra - - - -

Maldiziendo va la reina,	maldiziendo sin razón,
parió siete ijas doncellas ³¹	i sin dín ³² ijo varón.
–Ay! no maldiga la mi madre,	i no maldiga sin razón,
dénme armas y caballos	i a las guerras me vo' yo.

Ejemplo 6 - POVERETA MUCHACHIKA - ENA 157

Venganza de la novia rechazada - Romance (¿?)

Informante: Miriam Paredes Casuto de Mizrahi y Raquel Mizrahi Paredes de Cohenca, 65 años.

Lugar de origen: Jerusalén.

Lugar de residencia: Asunción del Paraguay.

Metro: octosílabo. Rima: ó / í.

Hemistiquios / versos: 24/44.

Parámetros musicales: Extensión vocal: décimo segunda, por cambio de octava durante el canto.

Compás: binario compuesto.

Tempo: Largo.

Canto: silábico con adornos.

po - ve - re - ta mu - cha - chi - - - ca

31. *Idem* nota al pie 25.

32. «forma defectuosa de ‘ningún, ninguno’, a menudo usada como falso cuidado de purismo» (Nehama 1977, 143).

[«La Maná»³³ –madre– e hija]

[Povereta muchachika] de ke sufres kon pasión,
de que sufres en kadenas i en esta 'skura prisión.

[retoma el canto «La Maná» sola]

–Yo vos kontaré mi 'storia ke vos hago tressalir³⁴
i por un manseviko ermozo ke pur él me vo' murir.
El tiene mustachos negros i los ojos tiene mavís³⁵,
su kuerpo parese un quadro lavrado in el yaldíz³⁶,
Ante de tres, kuatro meses no se movía donde mí,
de kuando vino la jevrolika³⁷ no se mueve de ayí.
Asentada en la ventana, lavrando 'nel bastidor,
javer³⁸ negro me truxeron ke mi amor se despozó.
–Madre mía, mi kerida, ¡dígame, ke hago yo!
míreme este rimedio antes ke me muera yo.
–Ija mía, mi kerida ke te puedo hacer yo,
vístete de un manseviko i vate al ballo³⁹ de tu amor.
Me vestí de un manseviko me fui al ballo de mi amor
a la 'ntrada de la puerta mi amor me devizó.
–Kién es este manseviko? tráVELO a mi lado.
A las dose de la noche a su novia engaziyo⁴⁰
Le enfinkí 'l kuchiyo al pecho i al punto kayó y murió.
–Ké buen manseviko fuistes! no tuviste kompasión!
yo te meteré en kadenas, kinse anyos de prisión.
Se me hizo el mundo negro
[recitado]
..... i kayí i me desmayí
al despertar ke me desperté me enkontré n'esta prisión.

33. Forma popular de llamar a la abuela entre los sefardíes.

34. Del francés: 'sufrir'.

35. Del turco: 'azul'.

36. Del turco: 'oropel', 'polvo de oro'.

37. Del hebreo *javrá*: «escuela infantil y elemental judía (religiosa)» (Nehama 1977, 253) por extensión podría ser una alumna de esa escuela.

38. Del hebreo: 'compañero'.

39. Italiano = 'baile'.

40. Quizás deformación de *engaño*.

Ejemplo 7 - VENGO A KANTAR MI 'STORIA - ENA 162
Venganza de la novia rechazada (?)

Informante: Jacobo David Recanate, 81 años.

Lugar de origen: Jerusalén.

Lugar de residencia: Asunción del Paraguay.

Metro: octosílabo. Rima: indefinida.

Hemistiquios / versos: 5 y medio / 11.

Parámetros musicales: Extensión vocal: décimo segunda, ídem. Ejemplo 6.

Compás: binario compuesto.

Tempo: Largo.

Canto: silábico.

Vengo a kantar mi 'storia
por un manseviko 'rmozo,
Una noche sin pensar,
me fui en la media noche
Me yevaron a la presión
porke mi novio me trokó.

ke no kero (sic) explicar⁴¹,
ke por él me vo'a morir.
me armé kon un kuchiyo.
i el kuchiyo le klaví.
le expliqué por ké hise esto,

Este texto está muy incompleto. El tema poético se presenta muy esquemático, abreviado y confuso. El tema melódico conserva los rasgos principales semejantes a la versión del Ejemplo 6.

De los materiales presentados podría hacer un análisis musical, poético, morfológico, lingüístico e histórico e intentar sacar conclusiones. Sin embargo, cada vez que vuelvo a ellos, mis recuerdos de esas entrevistas y mis preguntas son otras. Así como cuando en 1976 viajé a Jerusalén y allí sentía –desafiando cualquier parecido climático, geográfico y cultural– que esa ciudad me recordaba a Asunción, muchas veces me he preguntado:

41. Usa esta palabra del español actual que trata de dar sentido al texto.

¿Cómo se habrán sentido esos sefardíes de Jerusalén al llegar a una ciudad cercana a la selva subtropical? ¿Qué me mostró Miriam Paredes, con sus 81 años, cuando con espíritu alerta y decidido tomó el micrófono de mi mano para cantar? ¿Cómo se fue transformando la lengua, el habla y «contagiando» de la del Paraguay? ¿Qué razón hizo que sobrevivieran allí de generación en generación cantos tan antiguos y de qué modo se incorporó a ellos la influencia del medio circundante?

¿Qué significado tenía en sus vidas guardar celosamente estos romances cantados que nos retrotraían en el tiempo? ¿Qué los predisponía a cantarlos para que quedasen registrados? ¿Por qué cada uno de ellos eligió unos romances y no otros, dando forma a su propio repertorio?

Si de verdad «cantar romances» es «contar historias», ¿qué parte de su historia personal contaba el elegido por cada uno? ¿Cuál era la causa por la que una señora que decía no saber cantar, corregía fragmentos de un romance al canto de su esposo? ¿En qué medida se iba perdiendo ese rasgo estilístico del canto de Medio Oriente para pasar a uno más llano de estas regiones sudamericanas? ¿Cuánta influencia sufrían esos cantos en las nuevas generaciones, ya hace algo más de cuarenta años, de las grabaciones comerciales en lugar de la del traspaso generacional?

Es difícil dar respuesta a estas incógnitas. Antes de hacerlo surgen otras nuevas.

Tal vez el poeta Carlos Levy, un sefardí que dice haber encontrado en la provincia argentina de Mendoza su lugar en el mundo, nos ayude cuando en su «Poema de los nombres»⁴² escribe:

Y si me ven cantar
bailar o beber con fuerza
brindar por la vida
que estalla aquí, allá o más allá,
mírenme muy bien dentro de los ojos
y verán una escondida tristeza.

42. El judío que soñaba España-2 (Silver y Levy 2001, 45).

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Eleanora [sic], *Música y festejos tradicionales paraguayos: San Baltazar*, Asunción: ABC, Suplemento Dominical, 2 de febrero de 1975, pág. 3.
- Alberti, Eleonora Noga, «Musicología y Medios Audiovisuales en la preservación del patrimonio cultural intangible. Tres experiencias simultáneas en la República del Paraguay», *Congreso Internacional de Patrimonio Intangible. Avances y Desafíos*, Buenos Aires: CICOP, 2017, págs. 2-36 (accesible en YouTube).
- Algazi, León, *Chants Sephardis*, Londres: Fédération Séphardite Mondiale, Département Culturel, 1958.
- Alvar, Manuel, *Poesía tradicional de los Judíos Españoles*, México: Porrúa, 1979.
- Armistead, Samuel G. et alii, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978.
- Benmayor, Rina, *Romances Judeo-Españoles de Oriente-Nueva Recolección*, Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal & Gredos, 1979, vol. 5 (fuentes).
- Cohenca, Jacobo, *Dispersión y reencuentro. Genealogía, Historia y Legado de familias sefaraditas*, Buenos Aires: Lumen, 2003.
- Hemsi, Alberto, *Cancionero Sefardí*, ed. Edwin Seroussi et alii, Jerusalén: The Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem, 1995.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía Popular y Poesía Tradicional en la Literatura Española*, en *El Romancero. Teorías e Investigaciones*, Madrid: Ed. Páez, 1928, y en *Los Romances de América*, Madrid: Austral, vol. 55, 1939.
- Nehama, Joseph, *Dictionnaire du Judéo-Espagnol*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Benito Arias Montano», 1977.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, *Cancionero de Romances*, Madrid: Castalia, 1967.
- Roa Bastos, Augusto, *Paraguay, una isla rodeada de tierra*, Correo de la UNESCO, agosto 1977.
- Seiferheld, Alfredo M., *Los judíos en el Paraguay*, Asunción: Estudios Paraguayos, Universidad Católica «Nuestra Señora de la Asunción», 1981.
- Silber, Marcos, & Carlos Levy, *Doloratas*, Buenos Aires: Editorial Milá, Ediciones Canto Rodado, 2001.

RESUMEN: Don Ramón Menéndez Pidal fue gran impulsor en la búsqueda y recuperación de la tradición oral hispánica. Su iniciativa de rastrear en las «áreas periféricas» fue el fundamento para que comenzáramos a recopilar el Romancero guardado en la memoria de los habitantes del Extremo Sur de América. Nuestro objetivo fue rescatar la Tradición Judeoespañola de la que presentamos aquí

algunos ejemplos obtenidos durante una investigación musicológica realizada en Asunción del Paraguay, territorio inexplorado de la Diáspora Secundaria Sefardí. Recogimos de boca de inmigrantes llegados de Jerusalén y de sus descendientes nacidos en América un buen número de cantos entre los que hay algunos romances. En esa ciudad capital documentamos a varias familias y, por única vez durante nuestras encuestas sobre ese legado en esta región del Continente, a cuatro generaciones de una de ellas. Acompañamos la exposición con fragmentos documentales sonoros de los ejemplos de referencia.

PALABRAS CLAVE: Romancero, sefardí, Asunción, tradición oral, hispánica.

ABSTRACT: Don Ramón Menéndez Pidal impelled the search out and recovery of Hispanic Oral Tradition and traced the development of minstrel poetry in Medieval Spain. His initiative to search in the «peripheral areas» was the fundamental principle of our study on the Romancero preserved in the memory of South of America's inhabitants. Our purpose was to rescue the Jewish Spanish Oral Tradition. Here we show some examples obtained, in Asunción, Paraguay, unexplored territory of the Sephardic Secondary Diaspora, obtained during musicological field work. All the minstrels were immigrants, arrived from Jerusalem, and their descendants, born in America, among them some «romances». In that city we interviewed several families and, for the only time during our surveys, on this legacy in the area, we were able to document four generations of one of them. We illustrate our text with documental recording of each example.

KEY WORDS: Sephardi, Romance, Asunción, Oral Tradition, Hispanic.

EL «DIÁLOGO SOBRE EL OFICIO
DE SARGENTO MAYOR»
DE FRANCISCO DE VALDÉS
Y LOS TEXTOS DE DISCIPLINA
MILITAR DEL SIGLO XVI*

SARA BELLIDO
(Instituto Universitario Menéndez Pidal)
(Universidad Rey Juan Carlos)

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI EN ESPAÑA, BAJO EL REINADO DE Felipe II, será siempre vinculada, entre otras cosas, a las guerras de religión mantenidas en los Países Bajos. Mientras que en los territorios del Sacro Imperio, gobernados por su tío Fernando, se había mantenido la estabilidad gracias a la Paz de Augsburgo, cuyos acuerdos respetó el nuevo Emperador, los nobles flamencos se alzaron contra los intentos de Felipe de imponer el catolicismo post-tridentino como base religiosa para todos sus territorios, dando origen a la Guerra de los ochenta años. En este conflicto participa Francisco de Valdés, recordado fundamentalmente por su protagonismo en el asedio de Leiden en 1574. Años más tarde, en 1578, su nombre aparece como autor del *Diálogo sobre el oficio de sargento mayor*, publicado en Madrid, en las prensas de Pierres Cosin.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto «Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del Diálogo Hispánico en dos momentos» (Referencia: MCIU/AEI/FEDER PGC2018-095886-B-100), del Instituto Universitario Menéndez Pidal (IP: Ana Vian y Mercedes Fernández Valladares).

Más allá de esto, poco se sabe de la trayectoria de Valdés. Los datos fundamentales ya los recoge Joaquín Rodríguez Arzúa en su prólogo a la edición del diálogo de 1944, reimpreso en 1989¹. Siendo capitán en el tercio de Lombardía, a las órdenes de Sancho de Londoño, se une a las fuerzas reclutadas por el Duque de Alba en 1567 para pasar a Flandes. Participa en los ataques de Roermond, Jemmingen (Jemgum), siendo Sargento mayor, Rotterdam y Mons, donde parece que perdió una mano. Tras la batalla de Mook, marcha a Leiden, cuyo sitio dirige, ya como maestre de campo, negándose varias veces a negociar la rendición, lo que acabó con la derrota española por la inundación del terreno. En 1577, se retira Valdés, tras la firma del Edicto Perpetuo (cuya paz solo duró unos meses), regresando a España definitivamente.

Fruto de esta experiencia en el campo de batalla nace, seguramente, el *Diálogo*. Publicado en 1578, debió de componerse años antes, entre 1568, fecha en la que ya aparece nombrado como Sargento mayor y fecha de la batalla más reciente que se menciona en la obra, y 1571, año que figura en la dedicatoria a D. Fadrique Álvarez de Toledo, hijo del Duque de Alba, quien también participó en las campañas militares en los Países Bajos como Comandante de los ejércitos españoles. Firma este texto como Maestre de campo, lo que confirma su rápido ascenso en el cuerpo, pero es probable que la redacción, o al menos su inicio, date de la época en que aún era sargento mayor, dado que es este el eje sobre el que gira la obra².

El *Diálogo sobre el oficio de sargento mayor*, también conocido con el título de *Espejo y disciplina militar*, muestra a dos militares, Londoño y Vargas, que, en un momento de ocio o reposo entre campañas, se encuentran a orillas del Rin y entablan un diálogo sobre las obligaciones que supone el cargo de sargento mayor y qué cualidades debe tener la persona que lo ejerza.

El inicio de la obra cumple con los elementos habituales del género. El encuentro se realiza en un *locus amoenus* que favorece el ambiente para una conversación sosegada, como señalan los interlocutores:

1. La edición del *Diálogo* de 1989 realizada por el Ministerio de Defensa incluye este prólogo sin indicación de su publicación anterior. No obstante, el texto de la obra no parece reproducir fielmente el de la edición de 1944, presentando muchos más errores gráficos y de lectura.

2. Como se dirá más abajo, se parte de la hipótesis de que Valdés es el autor material del *Diálogo*, pese a la posibilidad planteada por otros autores de que esta obra fuera escrita originalmente por Sancho de Londoño.

VARGAS: Mejor que yo lo pudiera desear me ha sucedido, señor Londoño, pues esta vez no os podéis justamente excusar de lo que tantas veces os he suplicado me digáis [...], pero los muchos negocios, según creo, han hasta agora impedido que yo no consiga mi intento y que de vuestra parte no se me ha hecho la merced. Mas agora que mi buena suerte ha querido que, riberas deste hermoso Rhin, tan solos y apartados de toda otra conversación nos hayamos topado, no os sea grave decirme lo que tanto deseo saber.

LONDOÑO: [...] Pero, pues agora hay algún tanto de ociosidad, y la hermosura y soledad desta ribera convida a toda virtuosa conversación [...], demandad lo que quisierdes, que presto estoy a os obedecer [Valdés 1578, fol. 4r-v]³.

Se establece así el pacto interlocutivo, que inmediatamente se completará con la mención explícita al tema de diálogo: «lo tocante al oficio de sargento mayor» [Valdés 1578, fol. 5r]. A lo largo de este, Londoño, que ejerce el papel de maestro en este diálogo de clara estructura pedagógica, mostrará a Vargas en qué cualidades debe fijarse el general para elegir a la persona que desempeñará el cargo de sargento mayor, siendo la primera el conocimiento teórico del oficio, especialmente en Aritmética, y las siguientes, la virtud y la autoridad, porque «el hombre que sabe lo que debe de hacer [*sic*] por ciencia y experiencia, y tiene virtud para emprender y executar con consejo y autoridad para que los soldados le crean y sigan, este tal ha de tener buenos sucesos, que es la felicidad y buena fortuna» [Valdés 1578, fol. 7r].

Según Londoño, las funciones del sargento mayor son básicas para el ejército, pues sobre él recae la formación del escuadrón (de ahí la necesidad de que tengan conocimientos matemáticos), mantener su orden y buscar el mejor asentamiento. Así, la mayor parte del diálogo versará sobre el modo de organizar estos escuadrones, insistiendo siempre en la necesidad de que los soldados mantengan su posición y obedezcan las órdenes, lo que, según el interlocutor, resulta complejo con la infantería española por ser «de complexión más colérica que otra» [Valdés 1578, fol. 19r]. Quizás la nota más curiosa sea la idea de que, cuando haya más arcabuceros que

3. La transcripción es mía. Prescindo de citar por la edición moderna debido a los problemas ortográficos y de lectura que presenta.

piqueros, el sargento mayor debe colocar un escuadrón de los primeros en el centro de los segundos, algo que contradice las teorías militares de la época y que podría resultar de dudosa ejecución.

Entre las críticas que el diálogo realiza sobre el estado del ejército, la principal es la de la mala elección que los generales realizan para los cargos a su mando, muchas veces por relación personal o favor, y no por mérito. A ello achaca Londoño el que muchos sargentos mayores no sean capaces de mantener el orden en su escuadrón, por faltarle conocimiento y autoridad. Aparte, se alude también a lo mal pagado que está este empleo y que lleva a algunos sargentos mayores a preferir el puesto de capitán de compañía, rango inferior, pero con más ventajas; así como a la necesidad de regular las penas por indisciplina, evitando en lo posible los duros castigos físicos, lo que resaltaba especialmente Rodríguez Arzúa como la mejor aportación de Valdés.

En cuanto al nombre de los interlocutores de la obra, no es casual, sino que corresponde en ambos casos a personajes con los que el autor pudo tener relación durante su carrera militar. Alonso de Vargas fue capitán, al igual que Valdés, en el tercio de Lombardía [Escalante 1595, fol. 56v] y, más tarde, desempeñó el cargo de gobernador de la caballería y ascendió hasta Capitán General del ejército del rey en Aragón, dirigiendo las acciones para la restauración del orden en Aragón tras la fuga de Antonio Pérez [Fernández Conti 1998]. En los años en que debió componerse el *Diálogo*, Alonso de Vargas era un joven capitán, protegido del Duque de Alba al igual que Sancho de Londoño, que trataba de forjarse una carrera, de ahí que aparezca como interesado en conocer los entresijos del ejército.

Por otro lado, como ya se ha mencionado, Londoño era maestre de campo en el dicho tercio. Su figura ha sido destacada por varios historiadores como ejemplo en su oficio y, además, es autor de un *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado*, compuesto en 1568 y publicado póstumamente en 1589⁴. Se trata de una obra de especial relación con el *Diálogo* de Valdés, imprimiéndose juntos los dos textos en varias ocasiones (tanto en español como en otras lenguas), lo que ha llevado a Enrique García Hernán a afirmar en su biografía de Londoño que: «Posiblemente también es autor del *Diálogo militar* que publicó en

4. Varios repertorios bibliográficos hablan de una *princeps* de 1587, pero no se conocen ejemplares.

1578 Francisco de Valdés, oficial que estuvo a las órdenes de don Sancho» [García Hernán 2004, 13]⁵. Justifica este investigador su hipótesis en que:

Don Sancho estuvo trabajando durante algunos años en la edición de un libro que analizaba los oficios de capitán, alférez, sargento y cabo de escuadra. En sus versos señala que estaba acabando unos escritos titulados «Coloquios Militares». Es posible que Valdés se aprovechara de los trabajos de Londoño, porque en su libro Vargas dice a Londoño lo siguiente: «Ya sabéis que ha muchos días que deseo oír de vos algún discurso sobre lo tocante a los oficios de capitán, alférez, sargento y cabo de escuadra» [García Hernán 2004, 13].

Es cierto que Londoño afirma querer escribir unos diálogos en una de sus composiciones poéticas, en concreto, en una epístola poética a Jerónimo de Arbolache, conservada en un manuscrito en la BNE, donde dice: «Desto [que los soldados luchan mejor lejos de su tierra] mejor y más diré, si vivo, | en algunos coloquios militares» [Londoño, *Poesías*, fol. 152r]⁶. Lo que no he podido constatar aún es el anuncio de que estuviera escribiendo una obra sobre los diferentes rangos⁷, por lo que no podemos suscribir totalmente la hipótesis de esta autoría para el *Diálogo*. Si revisamos los dos textos, podemos encontrar algunas similitudes (interés central por el estado de la disciplina en el ejército, insistencia en la responsabilidad de cada cargo para ejercer sus funciones y cómo elegir a las personas adecuadas, etc.), pero también notables diferencias, especialmente en el tratamiento de las fuentes y en el tipo de argumentos que se utilizan. El análisis de estilo que he realizado hasta el momento (en fase muy preliminar) no ha dado frutos reseñables por ahora y se hace indispensable concluirlo de forma exhaustiva antes de corroborar o negar completamente esta posibilidad. No obstante, a día de hoy, me inclinaría a pensar que el *Diálogo* no parece

5. Sáenz Herrero 2012, 64, sugiere igualmente esta hipótesis, tomándola claramente de García Hernán.

6. La transcripción es mía. La epístola se fecha en los últimos versos en marzo de 1568, es decir, solo unos meses antes de la muerte de Londoño, lo que implica que habría dispuesto de muy poco tiempo para escribir esos coloquios. El problema aludido, el de la falta de ánimo en la lucha de quienes lo hacen en su propia tierra, aparece también en Luis Collado 1592, con el ejemplo de los artilleros flamencos en Amberes, batalla en la que había participado Londoño y cuyo recuerdo puede ser origen de estos comentarios.

7. García Hernán no señala su fuente y yo no he localizado dónde aparece esta información.

salido de la pluma de Londoño, lo que no es óbice para que el riojano esté en el fondo de esta obra de alguna forma: quizás dio la idea a Valdés sobre el tema, quizás inició su composición y su sucesor la modificó y concluyó, quizás Valdés reformuló un texto ya escrito para darle su propio estilo y por ello no reconocemos claramente las huellas... En cualquier caso, para el presente trabajo se tomará a Valdés como autor del *Diálogo*, y a Londoño del *Discurso*.

El *Diálogo*, como ya se ha mencionado, gozó de un especial éxito en los siglos XVI y XVII, y ha sido editado y estudiado en varias ocasiones en el siglo XX. Pese a que la dedicatoria a D. Fadrique Álvarez de Toledo es de 1571, la licencia y el privilegio tienen fecha de abril de 1578. Ese mismo año ve la luz la primera edición en Madrid, a la que seguirá la de Amberes de 1589, con el título de *Espejo y disciplina militar*, que será el preferido tanto por los impresores flamencos como por los italianos. La edición de Madrid de 1590, no obstante, recupera el título de *Diálogo militar*, utilizado igualmente en la de 1591 y en la traducción al inglés. En Amberes, lo habitual será encontrarlo junto al *Discurso* de Sancho de Londoño, al igual que ocurre con la transmisión manuscrita, con la diferencia de que el texto de este suele preceder al *Diálogo*, de forma inversa a como aparece en los impresos. En la siguiente tabla puede observarse de forma sintética este panorama de manuscritos e impresos:

TÍTULO	DIFUSIÓN	EDICIÓN	INCLUYE	IDIOMA
<i>Diálogo militar</i>	Impr. exento	Madrid, Pierres Cosin, 1578		Castellano
<i>Espejo y disciplina militar</i>	Impr. colectánea	Amberes, Roger Velpius, 1589	<i>Discurso</i> de Sancho de Londoño	Castellano
<i>Diálogo militar</i>	Impr. exento	Madrid, Pedro Madrugal, 1590		Castellano
<i>The Sergeant Major</i>	Impr. exento	London, John Wolfe, 1590		Inglés
<i>Diálogo militar</i>	Impr. exento	Madrid, Guillermo Dory, 1591		Castellano
<i>Espejo y disciplina militar</i>	Impr. colectánea	Amberes, Roger Velpius, 1596 [tiene una emisión de 1598]	<i>Discurso</i> de Sancho de Londoño	Castellano
<i>Specchio et disciplina militare</i>	Impr. colección	Venetia, Cornelio Arrivabene, 1598	<i>Diálogo</i> de Paolo Gallucci	Italiano

<i>Specchio et disciplina militare</i>	Impr. colección	Venetia, Evangelista Deuchino, 1626	<i>Diálogo</i> de Paolo Gallucci	Italiano
<i>Discurso sobre la forma de reduzir...</i>	Manus. colectánea	Fecha de 1608, pero copia del XVII, BNE	<i>Diálogo</i> de Valdés	Castellano
<i>Breve compendio del arte militar</i>	Manus. colectánea	Fecha de 1608, pero copia del XVII, Academia de la Historia	<i>Diálogo</i> de Valdés	Castellano
<i>Compendio hecho por don Sancho de Londoño</i>	Manus. colectánea	Siglo XVII, Biblioteca Lázaro Galdiano	<i>Diálogo</i> de Valdés <i>Instrucción general que le dió...</i> <i>Capitulación de la Liga...</i> <i>Copia del título...</i>	Castellano
<i>Libro del arte militar</i>	Manus. colectánea	Fecha de 1608, pero copia del XVII, Biblioteca del Palacio Real	<i>Diálogo</i> de Valdés <i>Diálogo militar que trata de la artillería</i> <i>Romances</i>	Castellano

Si bien la producción de este tipo de textos de temática militar es abundante en la segunda mitad del siglo XVI⁸, pocos gozan de tal resonancia como los de Valdés y Londoño (juntos o por separado). Tan solo los *Diálogos del Arte militar* de Bernardino de Escalante (Sevilla: Andrea Pescioni, 1583) presenta una difusión similar, siendo impresa en varias ocasiones por Velpio a fines del siglo XVI (1588 y 1595) y, quizás, a principios del XVII (1603 o 1604)⁹. No debe extrañar, dado el especial interés que debió suscitar este tipo de literatura en una población marcada por el conflicto aún vivo. La importancia de los Tercios en Flandes desde que comenzara la guerra seguramente fue vista como una excelente oportunidad editorial.

El texto de Escalante comparte con el de Valdés, aparte del género, el interés por la descripción de las funciones del sargento mayor entre otros rangos militares, la insistencia en la necesidad de seleccionar personas adecuadas para ese cometido y la obediencia como eje para mantener

8. Para un resumen de esta situación, véase Martín Polín 2002.

9. No existe la edición de 1589 que comenta Martín Polín, ya que el único ejemplar que ella indica es un volumen facticio, conservado en la BNE con signatura R/11363, perteneciente a la colección Gayangos, en el que se han encuadernado juntas las ediciones de Escalante (1588) y Valdés-Londoño (1589), aunque estas últimas en el orden inverso. De las posibles ediciones de 1603/1604 no se conocen ejemplares, según Martín Polín 2002, 27-28.

la disciplina, el orden y, con ello, la profesionalidad en el ejército. Sin embargo, al ser mucho más extensos, los *Diálogos* de Escalante se ocupan de temas que Valdés no puede abarcar, como la justicia de la guerra, las diferentes órdenes militares o el modo de fortificar los asentamientos. Al ubicarse los encuentros entre los interlocutores (Don Manuel, un Capitán y el Alcaide) en Tarifa, se da lugar, además, a relatar algún asalto de las fuerzas musulmanas y a introducir referencias a la guerra por mar, algo de lo que también prescindían tanto Valdés como Londoño.

Entre otros textos de temática militar, conviene destacar también los *Diálogos militares* (México: Pedro Ocharte, 1583) de Diego García de Palacio, el primero que aplica las circunstancias de la guerra en Indias a su obra teórica. Como Valdés, Londoño y Escalante, defiende este autor la necesidad de contar entre los oficiales con personas formadas adecuadamente, no solo en la práctica sino académicamente. De nuevo vemos aparecer la exposición de las cualidades que debe cumplir el perfecto capitán y el tema de la guerra justa. No obstante, la segunda parte de la obra (a partir del libro tercero) se ocupa de aspectos algo más prácticos, como los elementos necesarios para el uso de la artillería o la formación de los escuadrones con la inclusión de ejemplos gráficos. Al igual que Valdés, se queja de que se prime con ascensos a personas que no han mostrado su valía, solo por pertenecer a noble cuna, y achaca a ello parte de los males de la milicia, entre ellos, la indisciplina. Por ello, defiende que el linaje debe unirse a la virtud, siendo quien cumpla estas condiciones quien se encuentre en mejor posición para dirigir con autoridad y buen gobierno su ejército.

De las condiciones que deben cumplir los oficiales para ejercer con maestría su profesión se ocupa también Diego de Álava y Viamont en *El perfecto Capitán instruido en la Disciplina militar y nueva ciencia de la Artillería* (Madrid: Pedro Madrigal, 1590). La principal, según el autor, no es otra que la unión de las letras a las armas, algo en lo que insiste más que los autores mencionados anteriormente. Considera este que quien quiera destacar en el ejército debe haberse instruido previamente, especialmente en matemáticas y geometría, disciplinas indispensables para la organización y estrategia militar, además de para el manejo de la artillería. Este es el punto más relevante en la obra, al que se dedican cuatro de los seis libros, la descripción detallada de todas las cuestiones que tienen que ver con la ciencia artillera, desde la fundición de las balas a la composición

de la pólvora y el modo de calcular el disparo. Sobre la figura del Capitán en el ejército, referido al rango de Capitán General, al igual que hacía Escalante, basa su exposición en el cumplimiento de las virtudes cristianas para después indicar qué responsabilidades tiene y cómo ha de llevarlas a cabo (aposentar el ejército, gestionar el aprovisionamiento, etc.). Todo ello mediante el recurso a los ejemplos clásicos como modelo, especialmente César y Escipión. En conjunto, se trata de una obra que ofrece mucha información, pero también de gran envergadura, lo que quizá dificultase su reedición y más amplia difusión.

No ocurre esto con la *Prattica manuale di artiglieria* de Luis Collado, publicado originalmente en italiano en Venecia, por Pietro Dusinelli, en 1586, que será traducido, reescrito y ampliado por el autor en una segunda edición de Milán, Pablo Gotardo Poncio, 1592, y más tarde, verá de nuevo la luz en las prensas de Milán en 1606 y 1641. Curiosamente, esa segunda versión de la obra incluía como último tratado un diálogo en el que se resumían las explicaciones teóricas previas a partir de la conversación mantenida entre un general y un oficial a su cargo, a lo largo de dieciséis «siestas», cuya conclusión es un examen a un futuro artillero en el que participan, además, otros cuatro artilleros experimentados. Se trata de un diálogo de clara estructura pedagógica, como lo eran el resto de los vistos, que en este caso finaliza en un esquema casi catequístico de pregunta y respuesta. Sin más relación con la obra de Valdés que el género y su difusión italiana, lo incluyo más como nota curiosa que como verdadero objeto de comparación.

En todo caso, los textos mencionados a modo de panorámica de la literatura tratadística militar difícilmente pueden igualar en éxito a los de Valdés y Londoño. La razón es probablemente la suma de una serie de circunstancias, la más importante de ellas, quizás, la atención que recibieron por parte de los impresores flamencos, especialmente Velpio. La edición que este realiza en forma de colectánea con el *Discurso* de Londoño sin duda contribuyó a impulsar el éxito del *Diálogo*, aunque no motivar, puesto que existen ediciones y traducciones del *Diálogo* que se realizan de forma independiente. No deja de ser Londoño un personaje conocido en el ámbito militar y flamenco por su excelente servicio al frente del Tercio de Lombardía, lo que le daría una buena reputación a la obra en esas tierras y favorecería también la transmisión manuscrita de los dos textos. Así lo considera Laura Manzano, quien especula con que

tanto la realidad de la organización militar como la teoría presente en los tratados militares mencionados más arriba [Sancho de Londoño, Gutiérrez de la Vega, Bernardino de Escalante, García de Palacio y Francisco de Valdés], especialmente aquellos publicados en los Países Bajos, tuvieron mayor influencia de la que se ha venido reconociendo en la creación del pensamiento bélico de la casa de Orange, cuyas principales obras fueron publicadas a partir de la década de los noventa del siglo XVI [Manzano Baena 2003, 31].

No obstante, no puede ser la única razón para justificar la llamativa difusión que tuvo el texto de Valdés. Seguramente el género elegido también contribuyó a ello, no debe olvidarse que el diálogo fue especialmente cultivado a lo largo del siglo en toda Europa y supondría un molde reconocible para el lector, que podría acceder al conocimiento de una disciplina tan confusa como la militar de un modo más ameno que el que podía representar el Discurso o el Tratado. No en vano, el título que más se aproxima en número de ediciones al de Valdés es precisamente otro diálogo, el de Escalante.

A ello, en mi opinión, habría que sumar también el interés por tratar el modo de mantener la disciplina por medio de hombres especialmente formados para ello, que unan, si es posible, su origen noble en mayor o menor grado, a la habilidad y el conocimiento nacido de la práctica. En un momento en que la guerra era la protagonista y los tercios empezaban a manifestar el desgaste de las largas campañas, no es raro que se buscasen respuestas, especialmente entre los textos escritos por oficiales que habían servido a las órdenes del Gran Duque de Alba, modelo para buena parte de los autores ya vistos.

En definitiva, sea por una causa concreta o por la suma de todas ellas, lo cierto es que el *Diálogo* de Valdés, unido al *Discurso* de Londoño o en solitario, gozó de un idilio con las prensas áureas difícilmente igualable para un texto de temática militar. Por ello, es necesario prestar una atención más adecuada a esta obra, tanto en su estudio como en su edición, solventando los problemas de lectura que presenta la más moderna del Ministerio de Defensa.

BIBLIOGRAFÍA

- Álava y Viamont, Diego de, *El perfeto capitán instruido en la disciplina militar y nueva ciencia de la Artillería*, Madrid: Pedro Madrigal, 1590.
- , *El perfecto Capitán instruido en la Disciplina militar y nueva ciencia de la Artillería*, Madrid: Ministerio de Defensa, 1994.
- Escalante, Bernardino de, *Diálogos del arte militar*, Amberes: Rutger Velpio, 1588.
- Fernández Conti, Santiago, «La profesionalización del gobierno de la guerra: don Alonso de Vargas», en José Martínez Millán, dir., *La Corte de Felipe II*, Madrid: Alianza, 1998, págs. 417-450.
- García de Palacio, Diego, *Diálogos militares*, México: Pedro Ocharte, 1583.
- García Hernán, Enrique, «Don Sancho de Londoño. Perfil biográfico», *Revista de Historia Moderna*, 22 (2004), págs. 7-72.
- Londoño, Sancho de, *Poesías*, manuscrito BNE: sign. MSS/21738.
- , *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado*, Bruselas: Roger Velpius, 1589.
- , *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado*, Madrid: Ministerio de Defensa, 1993.
- Manzano Baena, Laura, ed., Diego García de Palacio, *Diálogos militares*, Madrid: Ministerio de Defensa, 2003.
- Martín Polín, Raquel, ed., Bernardino de Escalante, *Diálogos del arte militar*, Madrid: Ministerio de Defensa, 2002.
- Mazzocchi, Giuseppe, «Nel testo del *Discurso* di Sancho de Londoño: note bibliografiche ed ecdotiche», en *La Espada y la Pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola conquiescentesca. Atti del Convegno internazionale di Pavia, 16, 17, 18 ottobre 1997*, Pavia: Pubblicazioni del Centro Interdepartmentali di Studi sulla Lombardia Spagnola dell' Univesità di Pavia, 2000, págs. 563-579.
- Merino Peral, Esther, *El arte militar en la época moderna: los tratados «de re militari» en el Renacimiento, 1536-1671. Aspectos de un arte español*, Madrid: Ministerio de Defensa, 2002.
- Sáenz Herrero, Jorge, «Humanismo militar en el siglo XVI: Sancho de Londoño y su *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado*», *Berceo*, 163 (2012), págs. 59-82.
- Valdés, Francisco de, *Diálogo militar del maestro de campo Francisco de Valdés en el cual se trata del oficio de sargento mayor*, Madrid: Pierres Cosin, 1578.
- , *Espejo y disciplina militar*, Madrid: Atlas, 1944.
- , *Espejo y disciplina militar*, Madrid: Ministerio de Defensa, 1989.

RESUMEN: En 1578 se publica en Madrid el *Diálogo sobre el oficio de sargento mayor* de Francisco de Valdés. Pese a su brevedad, gozó de cierto éxito en la época, reeditándose en 1589, 1590, 1591 y 1596, a veces como *Espejo y disciplina militar*, título con el que será más conocido y a partir del cual se traducirá a diferentes lenguas (inglés, italiano y francés). A partir de la edición de Bruselas de 1589, de Roger Velpius, se imprimirá junto al *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor estado* de Sancho de Londoño. Probablemente, la similitud de ideas de las dos obras propició la impresión conjunta, ya que ambas tratan el problema de la disciplina en el ejército, cuestión de actualidad y de enorme interés en un momento de continuas guerras para la corona española, especialmente en territorio flamenco, donde destacaron militarmente ambos autores. El trabajo que se presenta pretende exponer la trayectoria de transmisión textual de este diálogo y analizar sucintamente la relación de la obra con otros textos similares a lo largo del siglo XVI para tratar de exponer una serie de hipótesis sobre las causas del éxito editorial de una obra poco atendida por la crítica contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Diálogo, Francisco de Valdés, Sancho de Londoño, disciplina militar.

ABSTRACT: In 1578, the *Diálogo sobre el oficio de sargento mayor* of Francisco de Valdés was published in Madrid. Despite being a short work, it enjoyed some success at the time, being printed in 1589, 1590, 1591 and 1596, sometimes as *Espejo y disciplina militar*, a title with which it has been frequently known and used in the translation into different languages. From the edition of Brussels of 1589, by Roger Velpius, will be printed together with *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor estado* of Sancho de Londoño. Probably, the similarity of ideas of the two works favored the joint impression, since both treat the problem of the discipline in the army, a topical question with a great interest in a moment of continuous wars for the Spanish crown, especially in Flanders, where both authors stood out militarily. This paper attempts to expose the trajectory of textual transmission of this dialogue and analyze succinctly the relationship of the work with other similar texts throughout the sixteenth century, trying to expose a series of hypotheses about the causes of its editorial success.

KEYWORDS: Dialogue, Francisco de Valdés, Sancho de Londoño, Military discipline.

UN «FLOS SANCTORUM»
Y UN «CONTEMPTUS MUNDI»
ENTRE LOS BIENES DE UN INDÍGENA DE LA
NUEVA ESPAÑA A FINALES DEL SIGLO XVI:
UNA APROXIMACIÓN A LA HAGIOGRAFÍA
HISPÁNICA ANTE LA REFORMA PROTESTANTE*

MARCOS CORTÉS GUADARRAMA
(Universidad Veracruzana)

EL VEINTIOCHO DE AGOSTO DE 1591, EL INDÍGENA DON GABRIEL DE Guzmán, cacique y gobernador del pueblo y provincia de Yanhuitlán (Oaxaca), firmaba su testamento escrito originalmente en castellano, lengua que declaraba hablar y escribir¹. Junto a sus tierras, joyas, más de mil trescientas cabras, doscientos chivatos, un caballo rucio,

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación I+D de Excelencia *La Hagiografía hispánica ante la Reforma protestante* (FFI2017-86248-P) concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

1. «Sepan cuantos esta carta de testamento manda postrimera e última voluntad vieren cómo yo don Gabriel de Guzmán, cacique y gobernador de este pueblo y provincia de Yanguitlan, lo digo en la lengua castellana que la hablo y escribo y entiendo bien, estando enfermo de mi cuerpo de enfermedad de Dios Nuestro Señor fue servido de me dar y en mi sano juicio y entendimiento, tal cual Dios Nuestro Señor me lo quiso dar y prestar, y temiéndome de la muerte que es natural a todo hombre que hoy vive y desenado poner mi ánima en carrera de salvación, conozco y otorgo que hago y ordeno mi testamento en la forma y manera siguiente» (Rojas 1999, 147-153).

un macho, un potro, un caballo alazán y demás riquezas propias de un hombre rico y principal, expresaba: «Tengo por mis bienes un libro *Flos sanctorum* y otro librito chico que se llama *Contentus Mundus*» [Rojas 1999, 151].

Con esta declaración podemos suponer, por lo menos, dos hechos: 1) El aparente éxito de la misión catequética y propagandística de las primeras órdenes mendicantes que llegaron a la Nueva España; 2) La relativa rapidez con la que costumbres jurídicas y legales del orbe peninsular —relacionadas con la muerte, en este caso— fueron implantadas en los indios principales². Asimismo, ésta deja algunas intrigas y consecuencias, más aún si se considera que para 1565 el Segundo Concilio Mexicano había dejado en claro que ningún indio debía poseer sermonarios u obras devocionales, ni obra escrita a mano, salvo doctrinas cristianas y libros aprobados³. Además, existía una clara diferencia sobre la posesión de libros por parte de los indígenas: los franciscanos, como Alonso de Molina y Bernardino de Sahagún, apoyaban la causa, exceptuando sermones y temas de la sagrada escritura; los dominicos, como Domingo de la Anunciación y Juan de la Cruz, estaban en contra de esta idea, excluyendo libros de vocabulario (de Molina), confesionarios y una doctrina escrita por el citado Domingo de la Anunciación [Garone 2014, 173].

Al considerar que en los trescientos años del virreinato de la Nueva España son contados los casos de testamentos de indígenas donde se consigna la posesión específica de ciertos libros⁴, no deja de llamar la atención que un *Flos sanctorum*⁵ y un *Contemptus mundi*⁶ hayan sido referidos con

2. Los indios empezaron a hacer testamento hacia 1540, según palabras de «Motolinía»: «y hizo su testamento, en el cual mandó distribuir con pobres algunas cosas. El cual hacer testamento no se acostumbraba en esta tierra» (Serna 2015, 126-129).

3. Garone 2014, 172, deja en claro que esta regulación del Concilio sólo especificaba la no posesión de manuscritos y de libros no aprobados; y no necesariamente la prohibición severa de poseer cualquier tipo de libro. Agradezco a la autora su generosidad al haberme ayudado a intentar buscar posibles traducciones del *Flos sanctorum* en lenguas indígenas en Nueva España.

4. Los cinco tomos de los *Testamentos de indígenas novohispanos* dan prueba de ello (Rojas 1999-2002).

5. Baños 2012, 65-97, y Aragüés 2005, 97-147, y 2016, 133-187, se han dedicado a dejar en claro que el concepto *Flores sanctorum* aglutina un vasto número de recopilación de vidas de santos cuya organización depende del año litúrgico. Los primeros testimonios impresos se apegan aún a la fuente primigenia, la *Legenda aurea* de Santiago de Vorágine (ca. 1260). Hacia 1575 puede registrarse una escisión notable de esta tradición al ceder

todas sus letras por don Gabriel de Guzmán. A grandes rasgos las dos obras fueron nacidas en la Baja Edad Media, la primera es la adaptación que la Península Ibérica dio a la *Legenda aurea* (siglo XIII) del dominico Santiago de Vorágine, una compilación de santos y lecturas doctrinales no carentes de elementos maravillosos propios de la literatura folclórica; la segunda, una obra del ascetismo cristiano del siglo XV muy leída en el siglo XVI, tanto por protestantes como por católicos [Mayer 2012, 224]. Se trata de una obra exponente de la llamada *devotio moderna*, una nueva forma de espiritualidad fundamentada en el cristocentrismo, es decir, se potenciaba el lado humano de Cristo frente a la tradición de la Alta Edad Media que lo veía a como juez severo y lejano. Uno de los grandes admiradores de esta obra fue el dominico fray Luis de Granada, quien la tradujo y publicó, por primera vez, en Sevilla, en 1536. Por falta de espacio debido a los criterios de publicación que se me demandan para la presentación de este trabajo, limito mis intereses al primero de los impresos mencionados, aunque no por ello dejaré de comentar algunos rasgos esenciales que, evidentemente, permite la armónica convivencia de estas dos obras en una misma biblioteca.

Así pues, una de las primeras dudas ante estos hechos históricos podría ceñirse a los aspectos bibliográficos y bibliológicos del género. Por lo tanto, ¿cuál de las posibles versiones de los distintos *Flores sanctorum* habrá poseído el indio cacique de Yanhuitlán? Por desgracia, para responder esta pregunta, no puede haber más que especulaciones, pues no se ofrecen más datos al respecto. Aun así, no deja de ser pertinente intentar buscar una respuesta, incluso cuando es claro que el hecho de poseer libros no significa necesariamente su lectura, sino, quizá, una esporádica consulta o, probablemente, ninguna de estas dos actividades. No obstante, por si aún hubiera que justificar el esfuerzo de resolver toda incógnita planteada, bastaría con señalar que contamos con interesantes estudios que se han abocado a la misma clase de libros en la sociedad de la Península Ibérica. Éstos han dejado en claro que, hacia finales del siglo XVI, un *Flos sanctorum* tenía un lugar prácticamente asegurado en las bibliotecas priva-

lugar a nuevas fuentes latinas, las *Vitae Sanctorum* de Lippomano y Surio, mismas que servirán para construir los legendarios reformados de Villegas y Ribadeneyra.

6. Atribuido a Tomás de Kempis. Al considerar el trabajo de traducción que hizo fray Luis de Granada, Oiffer 2014, 889-892, revisa la cuestión de la autoría.

das de las familias adineradas, pero, también, de las que no lo eran⁷. Por consiguiente, con una tradición bibliográfica a cuestas, que coincide en otorgar el merecido protagonismo a esta clase de impresos hagiográficos, las siguientes páginas están dedicadas a ofrecer un estado de la cuestión de la difusión de los *Flores sanctorum* en la Nueva España, esto con la voluntad de ofrecer una primera aproximación al tema de la hagiografía hispánica ante la Reforma protestante y su tratamiento novohispano. En este primer acercamiento me interesan los impresos más arcaizantes. Con ello enfatizo el hecho de que, en esta ocasión, me dedicaré a los *Flores sanctorum* de un marcado anonimato, dejando para otro futuro trabajo los importantísimos nombres de Alonso de Villegas y Pedro de Ribadeneira, autores cuyas obras responden a intereses postridentinos y cuyos compendios hagiográficos se ciñen al arte defensivo de la Iglesia romana contra los postulados de la Reforma luterana.

Para este propósito, mi metodología se inserta en la historiografía literaria sin dejar de considerar ciertos postulados de la historia de las religiones. Todo esto para intentar llegar a una finalidad que desde ya se puede intuir a modo de conclusión: a finales del siglo XVI, la difusión y manejo de dos obras de estética bajomedieval en el Nuevo Mundo –un *Flos sanctorum* pretridentino y un *Contemptus mundi*–, son claros testimonios textuales del «trasfondo histórico de la Contrarreforma»⁸; un antecedente y efecto colateral del frente común que la Iglesia española realizó contra la Reforma luterana, desde los propios retos de la Iglesia indiana.

* * *

Fray Gerónimo de Mendieta, en su *Historia eclesiástica indiana*, ofrece datos interesantísimos sobre estos dos libros. En el año de 1570 llevó a España un *Contemptus mundi* escrito en lengua mexicana⁹, esto para destacar

7. Martínez 1993, 49 y 74-75. Este hecho también es señalado por Civil 1993, 77.

8. Con esta conclusión adelantada abre el importantísimo libro de Mayer 2012, 29-52.

9. «Escrito de letra de indio, tan bien formada, igual y graciosa, que ningún molde pudiera dar más contento a la vista. Y mostrándolo al licenciado D. Juan de Ovando, que a la sazón era presidente en el consejo de Indias, agradolé tanto, que se quedó con

la gran habilidad de los indígenas para ejecutar la escritura occidental; y para hablar de lo mucho que escribieron en lenguas indígenas los primeros franciscanos, Mendieta dice que fray Luis Rodríguez tradujo los cuatro libros del *Contemptus mundi*¹⁰ y que fray Juan de Ribas compuso un *Flos sanctorum breve*¹¹. Es decir, las mencionadas obras no fueron producto de la casualidad y la improvisación en las demandas que presentaba la conquista espiritual de México –como sí lo fueron los *Vocabularios* en distintas lenguas indígenas–, sino que su inserción en estas circunstancias se debió a una tradición textual de gran éxito en la Península Ibérica previa a la simbólica llegada de los primeros doce franciscanos encabezados por fray Martín de Valencia.

El triunfo de esta clase de impresos todavía se ve reflejado en casi todos los fondos reservados de las bibliotecas más importantes de México, pues se conservan numerosas copias de las distintas ediciones de los *Flores sanctorum*. Los que pertenecen a la autoría de Ribadeneira y de Villegas son los testimonios más abundantes; el llamado *Flos sanctorum renacentista*, trabajado por Pedro de la Vega, editado en Sevilla, en 1580, y la llamada *Leyenda de los santos: que vulgarmente Flos sanctorum llaman*, impreso también en Sevilla por Juan Gutiérrez, en 1568, son los testimonios más arcaizantes que hoy en día se conservan. El primero en la Biblioteca Nacional de México y el segundo en la Biblioteca Histórica José María Lafragua, en la ciudad de Puebla¹².

él, diciendo que lo quería dar al rey D. Felipe nuestro señor» (García Icazbalceta 2002, 74-75).

10. «Salvo que del tercero libro faltaban los últimos veinte capítulos, y éstos tradujo de poco tiempo acá Fr. Juan Bautista, que al presente es guardián del convento de Tezcuco, y todos cuatro libros los ha corregido y limado de muchos vicios que tenían, por descuido de los escribientes que los habían ido trasladando, y los tiene muy a punto para imprimir» (García Icazbalceta 2002, 239). García Icazbalceta da cuenta de este libro y de otra versión manuscrita en náhuatl hecha por fray Alonso de Molina (Millares 1954, 290; 474).

11. García Icazbalceta 2002, 237. Ricard 2014, 386, se pregunta si este libro no será las *Vidas de los padres de la Iglesia*, del mismo autor y escrito en náhuatl.

12. Como sabemos, habría que precisar en qué momento llegaron dichas versiones a estas bibliotecas, quizás en fechas mucho más tardías para los límites temporales que aquí interesan. Ésa es una tarea que de momento sobrepasa esta primera aproximación al tema. De cualquier modo, la cantidad de testimonios conservados ilustra una exitosa tradición en la difusión de esta clase de obras.

Las compilaciones de vidas de santos y las obras del ascetismo cristiano, entonces –y como era de esperarse–, estaban más que presentes en el imaginario y en la ideología que se desprende de las obras de los frailes que, hacia la segunda mitad del siglo XVI, estaban preocupados por ofrecer doctrina cristiana para los indígenas. Así, el *Sermonario en lengua mexicana* de fray Juan de la Anunciación, agustino (misma orden a la que pertenecía el fraile alemán que clavó sus noventa y cinco tesis en la catedral de Wittenberg, el 31 de octubre de 1517¹³); obra que fue impresa por Antonio Ricardo en 1577, contiene dos sermones escritos en náhuatl. El primero es sobre «las Dominicas y festividades principales de todo el año», y el segundo habla de «las fiestas de los santos con sus vidas y comunes». Al inicio de este último, se declara:

Es cosa manifiesta (religioso lector) que no solamente es cosa piadosa, sino de mucho provecho Spiritual para el pueblo Christiano: escrevir las vidas de los sanctos, y contar sus obras y exemplos: pues por esta vía se despierta la devoción en los fieles, y se enciende la charidad, y se mueven los ánimos de sus hombres à imitar sus pisadas. Y esta es la razón porque la primitiva yglesia quiso que vudiesse^{sic} escriptores de los martyrios de los Sanctos: para que se animasen los seguidores de Christo nuestro redemptor, a imitar a los que al mesmo Christo siguieron en sus tormentos. Y considerando yo esto, y la affición con que estos naturales oyen las vidas de los Sanctos, pareciome ponerles aquí en su lengua algunas, de los que más principalmente se tiene noticia entre ellos: para que el ministro se las predique, en las fiestas de las vocaciones de sus pueblos, amonestándoles y animándoles, à que las imiten y sigan [fol. 130r].

En más de ochenta folios, apegándose al calendario litúrgico, ofrece poco más de cincuenta apartados entre vidas de santos y lecturas doctrinales¹⁴. En esta compilación, incluso cuando se afirma que se escribirá

13. Esta leyenda quizá fue impulsada por el discípulo de Lutero, Felipe Melanchthon (1497-1560). «Lo que sí es un hecho es que [Lutero] envió en esa fecha al arzobispo Alberto de Magdeburgo sus proposiciones en latín para proponer un debate teológico» (Mayer 2012, 29-30).

14. Los santos y lecturas doctrinales compilados son: san Antonio Abad; san Sebastián, mártir; santa Inés, san Ildefonso, arzobispo de Toledo; san Pablo (antecedida por su conversión); la fiesta de la purificación de la Virgen; san Guillermo (una de las vidas más extensas); san Matías; san Agustín; san Gregorio; la Anunciación de María; san Marcos, evangelista; san Felipe, apóstol; Santiago, el menor; de la Invención de la santa

sobre los santos «que más principalmente se tiene noticia entre [los indios]» destaca la ausencia de la vida de san Hipólito, santo importantísimo para la naciente sociedad novohispana¹⁵; y, también, la aparición de san Guillermo de la orden de los agustinos, cuya presencia se explica más por los caprichos del autor que por haber sido verdaderamente popular entre los indígenas¹⁶. Si el interés del autor era llegar a un público masivo, no se equivocó en ofrecer una traducción de estas breves *vitae* en náhuatl, pues ésta fue considerada como lengua franca en la Nueva España por parte de las autoridades religiosas, destacando la declaración de fray Gerónimo de Mendieta al respecto¹⁷. Tampoco se equivoca al declarar que los indígenas gustaban de este tipo de narraciones, pues, como según lo afirman religiosos que lo antecedieron, ellos mostraron gran nivel de apego por las vidas de santos, a tal grado, que su comportamiento social se transformaba radicalmente tras su conocimiento¹⁸.

Cruz; santa Mónica; san Nicolás Tolentino; san Bernabé, apóstol; san Paulino, obispo; san Juan Bautista; san Pedro y san Pablo, apóstoles; la fiesta de las visitaciones de María; santa María Magdalena; Santiago, el mayor; santa Ana; san Cristóbal; santo Domingo; la Transfiguración de Cristo; san Lorenzo, mártir; san Simpliciano; la Asunción de María; san Bartolomé; san Agustín; Natividad de María; san Nicolás Tolentino (otra parte de su vida); san Mateo; san Miguel arcángel; san Jerónimo; san Francisco; san Lucas; san Simón san Judas Tadeo; la Fiesta de todos los santos; san Pedro y san Pablo; san Martín, obispo; santa Caterina; san Andrés, apóstol; san Ambrosio; Concepción de María; santa Lucía; santo Tomás; san Esteban, Mártir; san Juan apóstol.

15. «En el templo más distante, dedicado a San Hipólito, cada año, el día de la fiesta titular, se juntan todos los vecinos con gran pompa y regocijo, porque ese día fue ganada México por Cortés y sus compañeros. Con la misma pompa lleva el estandarte uno de los regidores, a caballo y armado, precedido de una multitud de vecinos, también a caballo, para que la posteridad conserve la memoria de tan insigne triunfo, y se den gracias a San Hipólito por el auxilio que presentó a los españoles en la conquista. Del templo tomó nombre el mercado de los indios que está delante» (García Icazbalceta 2001, 63).

16. Quizá para introducir entre los indígenas un santoral agustino que diera la pelea contra un amplio y ya bien difundido santoral franciscano (Morales 1994, 251-385).

17. «Esta lengua mexicana es la general que corre por todas las provincias de esta Nueva España, puesto que en ella hay muchas y diferentes lenguas particulares de cada provincia, y en partes de cada pueblo, porque son innumerables. Mas en todas partes hay intérpretes que entienden y hablan la mexicana, porque ésta es la que por todas partes corre, como la latina por todos los reinos de Europa» (García Icazbalceta 2002, 239-240).

18. «Un mancebo llamado don Juan, señor principal y natural de un pueblo de la provincia de Michuacán, que en aquella lengua se llama Terecato, y en la de México,

Fray Toribio Benavente «Motolinía», ofrece el dato de hagiografías individuales fuera de la compilación de los *Flores sanctorum* o los sermonarios, y que fueron traducidas a lenguas indígenas. Sobre este tema, García [Millares 1954, 336; 290; 136] refiere algunas que fueron impresas en lenguas de indígenas y otras en castellano, entre éstas destacan la *Vida de san Bernardino de Sena*, traducida al mexicano por fray Bernardino de Sahagún; la *Vida de san Francisco* (obra perdida de fray Alonso de Molina¹⁹; *Vida y milagros de San Antonio Padua* (descripción de fray Juan Bautista de 1605). Como ejemplo de las primeras expresiones hagiográficas, ya netamente novohispanas y propias del siglo XVI, se apunta la *Vida y muerte de tres niños de Tlaxcala*, de fray Juan Bautista y cuyo antecedente aparece –también– en la crónica de «Motolinía»²⁰. En este recuento no podemos descartar, por supuesto, la vida de fray Martín de Valencia presente en la multicitada crónica miscelánea *Historia de los indios de la Nueva España*²¹.

Ya que estamos reiteradamente con «Motolinía», uno de los frailes más comprometidos con la conquista espiritual de América, hay que destacar

Tepeoacan; este mancebo, leyendo en la vida de san Francisco que en su lengua estaba traducida, tomó tanta devoción que prometió de ser fraile, y porque su voto no se le imputase a liviandad, perseverando en su propósito vistiose de sayal grosero, y dio libertad a muchos esclavos que tenía y predicoles y enseñóles los mandamientos y lo que él más sabía, y díjoles, que si él hubiera tenido conocimiento de Dios y de sí mismo, que antes los hubiera dado libertad, y que de allí adelante supiesen que eran libres, y que les rogaba que se amasen los unos a los otros y que fuesen buenos cristianos, y que si lo hacían así los tendría por hermanos. Y hecho esto, repartió las joyas y muebles que tenía y renunció el señorío y demandó muchas veces el hábito en Michuacán, que son cuarenta leguas de aquella parte de México, y como allá no se la quisiesen dar, vínose a México, y allí le tornó a pedir, y como no se le quisiesen dar, fue al obispo de México, el cual vista su habilidad y buena intención, se le diera si pudiera, y le amaba mucho y trataba muy bien; y el perseverando con su capotillo de sayal, venida la cuaresma se tornó a su tierra, por oír los sermones en su lengua y confesarse; y después de pascua tornó al capítulo que se hizo en México, perseverando siempre en su demanda, y lo que se le otorgó fue, que con el mismo hábito que traía anduviese entre los frailes, y que si les pareciese tal su vida, que le diesen el hábito. Este mancebo, como era señor muy conocido, ha sido gran ejemplo a toda la provincia de Michuacán» (Serna 2015, 141-142).

19. Se cree que esta es la *vita* que refiere «Motolinía». O’Gorman 1995, 103, descarta esta posibilidad, pues no se trata una vida de san Francisco escrita en lengua indígena (¿en purépecha, mazahua o náhuatl, lenguas mayoritarias del territorio michoacano?).

20. Los avatares de este libro en García (Millares 1954, 471-472).

21. La fuente original de ésta es la obra de fray Francisco Jiménez, escrita a finales de 1536 (Rubial 1996, 211-261).

—con lo que él mismo deja saber en su crónica— las lecturas hagiográficas de los religiosos y, con los referentes de éstas, el tipo de idea al que daban forma los primeros frailes menores en sus trabajos seráficos por el Nuevo Mundo. En este caso, podemos leerlo so pretexto de la providencialista fundación de la primera ciudad para españoles que se construyó en la Nueva España, me refiero a Puebla de los Ángeles. Dice «Motolinía»: «La ciudad se comenzó a edificar en el año de 1530, en las ochavas de pascua de flores, a dieciséis días del mes de abril, día de santo Toribio, obispo de Astorga, que edificó la iglesia de San Salvador Oviedo, en la cual puso muchas reliquias que él mismo trajo de Jerusalén» [Serna 2015, 250].

Con estos datos es claro que nuestro franciscano era conocedor de la vertiente más tardía y más extensa de la leyenda de santo Toribio, presente en los *Flores sanctorum* manuscritos medievales de la llamada *Compilación A* o *Gran flos sanctorum*, es decir, una traducción castellana de la *Legenda aurea*, quizá realizada por el jerónimo Gonzalo de Ocaña a mediados del siglo XV [Aragüés 2005, 116]. Sus herederos impresos y «refundidos» durante el siglo XVI por otros autores —entre ellos, el ya citado Pedro de la Vega—, hoy se conocen bajo el mote de *Flos sanctorum renacentista*. En cambio, como ya he tenido oportunidad de demostrar en otro trabajo [Cortés 2010, 431-448], la más arcaica traducción castellana del trabajo de Santiago de Vorágine, es decir, la llamada *Compilación B*, realizada a finales del siglo XIV —cuyas características primordiales pasaron al primer incunable del género, el *Flos sanctorum con sus etimologías* (ca. 1480)—, carece de los datos anecdóticos ofrecidos por «Motolinía», sólo aparecerán a partir del legendario impreso en Burgos en 1499, uno de los primeros miembros de una serie de testimonios hoy conocidos bajo el mote de *Leyenda de los santos*. Así pues, aunque es sólo una suposición, y con base en los propios referentes literarios con los que los primeros franciscanos construyeron su ideal evangelizador, quizá el libro que declaró tener el indio cacique y gobernador de Yanhuitlán haya sido una de las últimas versiones conocidas del *Flos sanctorum renacentista*, cuyos quince testimonios hoy conocidos fueron impresos entre 1516 y 1580; o quizá una de las últimas versiones de la *Leyenda de los santos*, hoy integrada por trece testimonios, impresos desde ca. 1480 hasta 1579.

En otra vuelta de tuerca a estas aventuradas suposiciones, no podemos descartar ciertos datos que, quizá, ayuden a elegir entre una y otra vertiente de estas dos traducciones de la *Legenda aurea* en castellano. Así

pues, en un pagaré de compras de libros para abastecer el territorio de la Nueva España —con fecha del 22 de diciembre de 1576—, aparecen los nada despreciables «17 *Flos sanctorum*, pequeños»²², cuyo costo rebasó por mucho a los libros de Luis Vives y los de Antonio de Nebrija presentes en el mismo documento, pues se pagaron «a 10 reales»²³. El adjetivo «pequeños» se utilizó para distinguirlos de los «4 *Flos sanctorum*, grandes, en tablas y bezerro». Se cree que este último se trata del «*Flos sanctorum y Historia General de la vida de Cristo de Jesucrito*», de Domingo de Baltanás, impreso en Sevilla por Sebastián Trujillo, en 1558 [Leonard 1996, 282]. Este legendario —que se vendió a un precio mucho más caro: «a 40 reales»—, Aragüés [2005, 134] lo cataloga como una edición de adscripción dudosa. Además, *Flores sanctorum* con esas características, grandes y costosos, no se volverá a mencionar en ninguno de los pagarés de compra y venta documentados por Leonard [1996, 271-358] para abastecer el Nuevo Mundo y otros territorios trasatlánticos, cuya temporalidad abarca de 1576 hasta 1606²⁴.

Por otra parte, es obvio que por la fecha del pagaré (1576), la citada referencia no alude al *Flos sanctorum* de Villegas, cuyas seis partes iniciará dos años después, en 1578, concluyéndolas hasta 1604; y, por supuesto, para la fecha en la que el indio Gabriel de Guzmán firma su testamento faltan aún ocho años para que viera la luz el *Flos sanctorum* del jesuita Ribadeneira, en 1599. En conclusión, creo que hay muchas más probabilidades de que el legendario impreso que posiblemente poseía el cacique de Yanhuitlán fuera uno de los últimos testimonios del *Flos sanctorum renacentista*²⁵, me inclino

22. Leonard 1996, 294, dice que se trata de «La vida de nuestro Señor Jesucristo y de los santos». Esa división fue característica de los *Flores sanctorum renacentistas*, en oposición a la *Leyenda de los santos*, organizados sin presentar esta escisión.

23. «25 Luis Biva, Amberes yn 8º, a 2 reales»; «28 Artes de Antonio, yn 8º, a 3^{1/2} reales» (Leonard 1996, 279 & 283).

24. Es muy difícil saber a qué se refieren exactamente los adjetivos «pequeños» y «grandes». De los testimonios que pude consultar, el *Flos sanctorum renacentista* de 1580 mide 39 cm, mientras que la *Leyenda de los santos* de 1568 mide 30 cm. No conozco el *Flos sanctorum* del dominico Domingo de Baltanás y, al parecer, los sustentos de tal autoría son muy frágiles. *Vid.* Cívale 2007, 235. ¿Acaso Leonard se equivoca en la interpretación del documento y, en su lugar, los legendarios que se vendieron serían 17 *Leyendas de los santos* y 4 *Flores sanctorum renacentistas*?

25. Descarto del todo que en su lugar sea el *Flos sanctorum reformado*, de Villegas (impreso en Toledo en 1578), ya que así era, precisamente, como se le consignó en otra

a pensar en la de Medina del Campo (1578), o, principalmente, Sevilla (1580), pues ya en otro trabajo he estudiado los aspectos iconológicos del santoral de la Vega de 1580, el cual posee grabados muy especiales que dan pie para el desarrollo del culto de la Virgen de Guadalupe, de suma importancia en México²⁶.

Pero más allá de estas abusivas especulaciones, sea un ejemplar de una u otra de las dos familias más arcaizantes de los *Flores sanctorum* impresos, su principal virtud como libro fue ganarse un espacio en el lector laico [Aragüés 2005, 131]. Sabemos ya que estas dos versiones de los *Flores sanctorum* fueron de gran ayuda para salir de los templos y llegar a las casas reales y del pueblo llano. Los primeros franciscanos de la Nueva España, en sus años de formación ibérica, conocerían este uso habitual de este libro religioso tan popular en su tiempo, y de esta misma práctica echarían mano para inculcar la participación de los recién catequizados en actividades propias de los nuevos límites del tiempo sagrado de la cosmovisión cristiana. En efecto, debemos recordar que hacia finales del siglo XVI la lectura de las *vitae* era muy habitual que tuviera lugar más allá de la ceremonia litúrgica, pues también podía complementarse en la tranquilidad de la casa. En este contexto, podemos imaginar que los primeros franciscanos actuaron a manera de reflejo, imitando ciertas costumbres ibéricas, propias del hábito de la lectura, para enfrentar los retos que demandaba la conquista espiritual americana. Esto explicaría por qué estaba en posesión de un indígena principal un legendario como el trabajado por Pedro de la Vega en 1580 –por imaginar un ejemplo, ya que cualquiera de los testimonios conservados del *Flos sanctorum renacentista* y de la *Leyenda de los santos* se inclinan hacia el mismo lado–; un legendario pleno de narraciones aún plagadas de anécdotas donde la categoría de lo maravilloso está aún muy presente, tanto así que, tras el Concilio de Trento, se buscará otro tipo de hagiografías, más apegadas a fuentes más fidedignas, como las de Lippomano y Surio –autores a los que alude constantemente Alonso de

lista de libros de 1583 que abastecería a la ciudad de Lima, es decir, como «nuevo»: «8 Flos sanctorum de Toledo de los nuevos en tablas de madera becerro y manos» (Leonard 1996, 294).

26. Tales como el grabado apocalíptico de san Miguel arcángel y el de Leandro de Sevilla, promotor del culto de la Virgen de Guadalupe de Extremadura; y el hecho de que la única virgen en las lecturas «Extravagantes» es, precisamente, de la Virgen de Guadalupe.

Villegas en su obra [Civil 1997, 83]—. No obstante, dicha práctica de permitir a los indígenas disfrutar de libros devocionales en casa recibiría la censura y la prohibición de las autoridades seculares y eclesiásticas, para evitar, precisamente, que ocurriera el mismo error como el que cometió Lutero al interpretar, con sus propios criterios, la palabra sagrada²⁷.

Por otra parte, este rasgo característico del *Flos sactorum renacentista* —y de todo legendario pretridentino—, su inclinación hacia lo maravilloso hagiográfico, ¿qué de útil podría ser para los retos de quienes se esforzaban en dar doctrina y predicación en los indios que apenas estaban, según «Motolinía», «con la leche de la fe en los labios» [Serna 2015, 181]. Esta necesidad de expurgar y dar un nuevo rumbo al *Flos sanctorum* es más útil para los propósitos de responder ante la Reforma desde una lógica planeada en el Concilio de Trento (1545-1563) que para la conquista espiritual de América, dos sucesos difícil de asimilar para las cabezas regias y pontificias, en parte, porque fueron contemporáneos [Mayer 2012, 33]. El proceso de la invención de América ocurría sin la preocupación del Concilio de Trento, demasiado ocupado con la escisión de la Iglesia para ponderar sobre la aventura de la conquista —aunque los postulados de Trento se dejarán sentir con gran rigor en la Nueva España—. Con el entusiasmo de una misión catequética-simbólica de los frailes menores, se ha destacado que, en una primera fase de la evangelización, que podría prolongarse hasta finales del xvi, los franciscanos se conformaron con que los indígenas manejaran lo más básico del credo cristiano, enfatizando los aspectos relacionados con la sexualidad fuera del matrimonio, las idolatrías y la embriaguez [Rubial 1996, 171]. Los frailes harían gala de ingenio pedagógico para transmitir el evangelio y, en este quehacer, podemos imaginar que se le permitiría el contacto directo con algunos libros a los alumnos más aventajados en lengua castellana y en catecismo, como quizá lo fue don Gabriel de Guzmán. Sin embargo, en esta esencialidad, donde bautismo y matrimonio eran los sacramentos más importantes de los siete, pues convocaban al ritual y la ceremonia colectiva, ¿para qué un *Flos sanctorum* entre los bienes de un cacique indígena? En el prólogo que antecede a la

27. En 1571 Antonio de Montúfar, arzobispo de la Nueva España, le escribiría a Felipe II para decirle que la Nueva España estaba libre de la «pestilencia luterana». Montúfar vigiló con severa atención que se cumpliera que los indios no leyeran ni poseyeran libros devocionales, los cuales pudiesen malinterpretar (Mayer 2012, 50).

edición de 1580 de Pedro de la Vega, el padre fray Martín de Lilio, deja en claro el porqué de la importancia del *Flos sanctorum*:

Cosa necessaria es (cristiano lector) al que quiere aprovechar en las cosas espirituales: e salirse de las temporales, y de todo aquello que nos puede apartar de Dios (y seguir sus sanctas pisadas) [...] Hagámoslo también nosotros leyendo sus trabajos: pasiones e aspereza de vida. Y pues fueron hombres como nosotros, y flacos como nosotros: alcanzaremos lo que ellos alcanzaron: si hiciéremos lo que ellos hicieron [fol. 1r].

La realidad del mundo indígena impuso sus propios retos durante las tres etapas de la Iglesia en el Nuevo Mundo²⁸. En éstas tuvieron que consolidarse una serie de estructuras de pensamiento completamente nuevas para la propagación del credo cristiano en la cosmovisión prehispánica y sus individuos. Para los evangelizadores preocupados por ofrecer doctrina y rituales de consagración cristiana —desde mediados y hasta finales del XVI— lejos estaba el mundo europeo y sus nuevas ejecuciones de una antigua tradición en la difusión de una obra sumamente consagrada en el imaginario occidental. El título *Flos sanctorum reformado* con el que Alonso de Villegas nombra la primera parte de su obra —para alejarla así de todo antecedente involucrado con la *Legenda aurea* y toda fuente arcaica— era de muy poca ayuda para los primeros frailes que tuvieron que lidiar con una realidad tan diferente como el hecho de marcar el tiempo. Efectivamente, no olvidemos que todo legendario es una manera de dar sentido al tiempo litúrgico con la lectura de una *vita* o lectura doctrinal para cada día, aún en una para el recreo individual y, con ello, se da sentido al tiempo de lo sagrado y al de lo profano en una concepción cíclica, tal y como lo consigna el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega de 1580 nada más terminar el prólogo de Lilio, antes de la tabla de contenidos:

Calendario

Enero tiene XXXI días. La Luna XXX; Febrero tiene XXVIII días. La Luna XXIX; Marzo tiene XXXI días. La Luna XXX; Abril tiene XXX días. La Luna XXIX; Mayo tiene XXXI. La Luna XXX; Junio tiene XXX. La Luna XXIX; Julio tiene XXX. La Luna XXIX; Agosto tiene XXXI.

28. Conquista y providencialismo simbólico: 1540; expansión y trabajo misional: 1575; decretos del III Concilio Mexicano: 1585 (Mayer 2012, 35).

La Luna XXIX. Septiembre tiene XXX. La Luna XXIX; Octubre tiene XXXI. La Luna XXX; Noviembre XXXI. La Luna XXX; Diciembre XXXI. La Luna XXX [fols. 2r-3v].

Lo maravilloso hagiográfico de los legendarios pretridentinos (como del de Pedro de la Vega de 1580); la novedad de Alonso de Villegas; y el portentoso trabajo del jesuita Pedro de Ribadeneira; todos los rasgos esenciales característicos de cada uno de estos procesos creativos y compilatorios hagiográficos poco importaron cuando lo que se intentó romper fueron las costumbres y rituales de un calendario autóctono prehispánico diametralmente opuesto a la costumbre de los occidentales. Para ello, para intentar darse una idea de lo que debía de quebrantarse, los confesores se ayudaban con la siguiente información:

Dos de febrero día de la Purificación de Nuestra Señora en su día de año nuevo y es el primer mes de los mexicanos llamado *Atcabualo*, detención de las aguas. Celebraban las fiestas de los dioses de la lluvia con grande sacrificios y muertes de muchos niños comprados para este sacrificio y duraba esta matanza tres meses poco a poco, hasta que cargaban las aguas. Es de advertir que todos los meses de los indios eran de veynete días y así tenían 18 meses, y los cinco días que les sobraban eran días aziagos entre ellos y tenían por desdichados a los que nacían en ellos, llamaban los *Nemontemi* y para el cumplimiento de los días del año y conformarlo a nuestro calendario ponemos un mes de veinte días y otro de veintiuno y así se embeben los seis días, que ellos se desecharán por aziagos [sic] [León 1947, 9-10].

El *Flos sanctorum* que poseyó don Gabriel de Guzmán hasta su muerte –aun cuando no se tratase de ninguna de las versiones aquí especuladas, sino la que Mendieta atribuye a fray Juan de Ribas, escrita en lengua mexicana– quizá contribuyó a aceptar una nueva manera de medir el tiempo y de entrar en un nuevo ciclo con lo sagrado, ya no mediante los parámetros cosmogónicos prehispánicos, sino con los impuestos, los propios del mundo cristiano y su inherente medida del tiempo, en la que era bienvenida la lectura de una vida de santo o una lectura doctrinal para cada día. Pero quizá este intento fue del todo infructífero y, hasta cierto punto, un fracaso en la disciplina ascética, el ritual y la enseñanza de las más entrañables raíces del credo cristiano. Por ello se explicaría que trece años después, en 1612, no en el virreinato de la Nueva España, pero sí

en el de Perú, tenemos testimonio de que se traducirá al aimara el *Flos sanctorum reformado* de Villegas, pero con la rotunda aclaración: «acomodada a la capacidad de los indios» [Civil 1997, 84]. Como señala Mayer [2012, 44], como parte del mundo hispánico, la América española se convirtió en espacio de ampliación cultural y, por ende, ofreció un frente ideológico común en contra de la Reforma protestante, en el cual, el *Flos sanctorum* jugó un papel decisivo, tanto en la primera etapa de la conquista –con legendarios cuya impronta estética es más propia de la Baja Edad Media que del bullicioso siglo XVI– como en una segunda, con los legendarios modernos de Villegas y de Ribadeneira, ya preocupados por atender otro nivel de religiosidad, «acomodados» a la espiritualidad del Barroco, donde Lutero era ya el gran hereje en el imaginario de la sociedad novohispana.

* * *

A manera de conclusión, debemos recordar que, como reflejo de lo que ocurría en España, en el Nuevo Mundo el *Flos sanctorum* se permitía toda clase de convivencias por las bibliotecas de ibéricos y criollos, junto a libros de Séneca, Petrarca, Evangelios, Crónicas del Cid e, incluso, de Erasmo [Bataillon 1996, 807]. En este sentido, es armónica su convivencia con un *Contemptus mundi*²⁹ dentro de los bienes de un indígena principal. Independientemente que éste último fuese la traducción de fray Luis de Granada o alguno de los traducidos al náhuatl y referidos por Mendieta, los dos libros que poseyó en vida don Gabriel de Guzmán respaldaban el mismo principio: el desprecio por las cosas terrenales para abrazar las celestiales. El *Flos sanctorum* mediante un compendio de protagonistas varios, su encuentro y lucha contra el mal en los más diversos escenarios; la obra de Kempis mediante una retórica ascética fuera de la escolástica que, en el caso del libro tercero, da lugar un diálogo entre el alma del fiel y el «habla interior de Cristo». Sin bien todo *Flos sanctorum* marca el tiempo de lo sagrado, como ya se ha dicho, el *Contemptus mundi* mide cualquier

29. En la Biblioteca Nacional de México, el ejemplar más arcaico data de 1609, impreso en Madrid por Luis Sánchez. Como lo llama el cacique de Yanhuitlán, es en verdad un «dibrillo», más si se le compara con los *Flores sanctorum*, pues apenas tiene 11 cm.

situación en la que el cristiano se encuentre, siempre y cuando el lector esté dispuesto a estar atento en la relación entre su circunstancia y los postulados del libro:

Pues ten una cosa por averiguada: que si te llegas a este libro con alguna atención y gana de aprovechar, hallarás remedio para tu necesidad. De manera que muchas veces dirás: este capítulo que agora abrí, al propósito de lo que yo había menester ha hablado. Si demasadamente desconfías y tienes las alas del corazón (como dicen) caídas, aquí hallarás mucho esfuerzo [fols. IIr-IIv].

Por su propia naturaleza, estas obras servirán al arte defensivo de la Contrarreforma. Incluso cuando no fueron confeccionados con ese propósito, sus nociones religiosas pervivirán en autores posteriores que cimentarán su ideología antiluterana con gran parte de la estética ascético religiosa que se lee en éstos. Efectivamente, el *Flos sanctorum* y el *Contemptus mundi* son libros destinados para las masas, pero cuyos autores formaban parte de una élite intelectual, la misma que en la Nueva España se encargó de prolongar una idea, una imagen y una retórica del mal encabezada por el pensamiento del agustino alemán, incluso cuando haya habido contadísimos casos de luteranismo en la América española, y éstos sin el impacto de los movimientos sevillanos y vallisoletanos. Con toda seguridad don Gabriel de Guzmán nunca escuchó hablar de Lutero ni de las disputas que los clérigos e intelectuales de la sociedad novohispana emprendieron contra él; pero, entre sus posesiones materiales, estuvieron dos libros que –en otras versiones, mas derivados de las mismas fuentes– con seguridad conoció el mayor enemigo de la Iglesia católica. El trasfondo histórico de la gran pugna cristiana de Occidente descansaba en los estantes de su casa y, quizá, en las de otros indígenas que, como él, eran espectadores involuntarios del teatro del mundo que para finales del siglo XVI se partía definitivamente en dos.

BIBLIOGRAFÍA

Anunciación, Juan de la, *Sermonario en lengua mexicana, donde se contiene (por el orden del misal nuevo romano) dos sermones [...] con un Cathecismo en lengua mexicana y española, con el calendario*, México: Antonio Ricardo, 1577.

- Aragüés Aldaz, José, «La Leyenda de los santos: orígenes medievales e itinerario renacentista», *Memorabilia*, 18 (2016), págs. 133-187.
- , «Para el estudio del *Flos sanctorum renacentista* (I). La conformación de un género», en Marc Vitse, ed., *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre la historia y la literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid: Iberoamericana, 2005, págs. 97-147.
- Baños Vallejo, Fernando, «La transformación del *Flos sanctorum* castellano en la imprenta», en Marinela Garcia Sempere & M^a Àngels Llorca Tonda, eds., *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*, Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2012, págs. 65-97.
- Bataillon, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Civale, Gianclaudio, «Domingo de Baltanás, monje solicitante en la encrucijada religiosa andaluza: confesión, inquisición y Compañía de Jesús en la Sevilla del Siglo de Oro», *Hispania Sacra*, 59 (2007), págs. 197-241.
- Civil, Pierre, «Religiosité populaire et religiosité des élites à travers les *Flos sanctorum* de la fin du xvi^e siècle», en Augustin Redondo, ed., *Relations entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain. II Élités et masses*, París: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, págs. 77-94.
- Cortés Guadarrama, Marcos, ed., *Flos sanctorum con sus etimologías. Lo maravilloso hagiográfico*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2018.
- , «Santo Toribio: una variante primitiva de la leyenda en el *Flos sanctorum con sus etimologías*», en Lillian von der Walde Moheno & Concepción Company & Aurelio González, eds., *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México: El Colegio de México & Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, págs. 431-448.
- García Icazbalceta, Joaquín, & Antonio Rubial, eds., fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México: CONACULTA, 2002, 2 vols.
- , trad., & Miguel León-Portilla, intro., & Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001 (edición facsimilar y versión castellana).
- Garone Gravier, Marina, *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*, México: CIESAS & Universidad Veracruzana, 2014.
- Granada, Luis de, *Contemptus mundi, nuevamente romanceado y corregido. Añadiósele un breve tratado de oraciones y ejercicios de devoción muy provechosos*, Baeza: Juan Bautista de Montoya, 1575.
- León, Martín de, *Calendario de los indios mexicanos. Con sus fiestas para los confesores*, México: Vargas Rea, 1947.
- Leonard, Irving A., *Los libros del conquistador*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996 (1^a ed., en español en 1953).

- Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid: Siglo XXI, 1993.
- Mayer, Alicia, *Lutero en el Paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Millares Carlo, Agustín, ed., Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía Mexicana del siglo XVI*, México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Morales, Francisco, OFM, «Santoral franciscano en los barrios indígenas de la Ciudad de México», *Estudios de Cultura Náhuatl*, 24 (1994), págs. 351-385.
- O’Gorman, Edmundo, ed., fray Toribio de Benavente «Motolinía», *Historia de los indios de la Nueva España*, México: Porrúa, 1995 (primera edición de 1969).
- Oiffèr-Bomse, Alicia, «Fray Luis de Granada, traductor del *Contemptus mundi* de Tomás de Kempis: de la noción de *translatio* a la reelaboración conceptual en la obra del humanismo granadino», en Cesc Esteve & Marcela Londoño & Cristina Luna & Blanca Vizán, eds., *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, págs. 889-903.
- Potvin, Cluadine, «La vanidad del mundo: discurso religioso o político (A propósito del *contemptus mundi* en el *Cancionero de Baena*)», en A. David Kossoff & Ruth H. Kossoff, eds., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Providence, Rhode Island, 22-27 de agosto de 1983)*, Madrid: Istmo, 1986, vol. II, págs. 467-476.
- Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Rojas Rabiela, Teresa, & Elsa Leticia Rea López & Constantino Medina Lima, *Vidas y bienes olvidados. Testamentos indígenas novohispanos*, México: CIESAS & CONACYT, 1999, vol. I, págs. 147-153.
- Rubial García, Antonio, *La hermana pobreza. El franciscanismo: de la Edad Media a la evangelización novohispana*, México: Universidad Autónoma de México, 1996.
- Serna Arnaiz, Mercedes, & Bernat Castany Prado, eds., fray Toribio de Benavente «Motolinía», *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid: Real Academia Española, 2015.

RESUMEN: En un testamento de un indígena principal de Nueva España, don Gabriel de Guzmán, se menciona la posesión de dos de los libros más populares de su tiempo, un *Flos sanctorum* y un *Contemptus mundi*. Con estos hechos, el presente trabajo propone realizar un estado de la cuestión de las manifestaciones hagiográficas presentes en las distintas crónicas y tratados de las primeras órdenes religiosas que llevaron a cabo la conquista espiritual del Nuevo Mundo. Además, con base la bibliografía académica consagrada a los *Flores sanctorum*

impresos antes de los decretos del Concilio de Trento (1545-1563), se propone al último de los ejemplares del *Flos sanctorum* renacentista, trabajado por Pedro de la Vega (Sevilla 1580), como el posible libro que quizá poseyó el indígena don Gabriel de Guzmán. Asimismo, se señala que uno de los principales retos de las primeras órdenes mendicantes fue dejar en claro una nueva manera de medir el tiempo, fuera de la cosmogonía prehispánica. En este sentido, serían de gran utilidad los dos libros mencionados en posesión de indígenas avanzados en lengua castellana y catecismo. Finalmente, se intenta demostrar que, desde los retos de la Iglesia novohispana, estos dos libros son parte del trasfondo histórico del arte defensivo que emprendió la Iglesia española ante la Reforma luterana.

PALABRAS CLAVE: Nueva España, hagiografía, Martín Lutero, *Flos sanctorum*, *Contemptus Mundi*.

ABSTRACT: In a testament of a principal indigenous, Gabriel de Guzmán, of the New Spain, it is mentioned, as part of the properties, two of the most popular books of their time, a *Flos sanctorum* and a *Contemptus mundi*. Based on these facts, the present article proposes to make a state of the question of the hagiographic manifestations offered in the texts made by the first mendicant Orders, who executed the Spiritual Conquer of the New World. In addition, based on the academic bibliography dedicated to the *Flores sanctorum*, which was printed before the ordinances of the Council of Trent (1545-1563), it is propose the last of the Renaissance *Flos sanctorum* made by Pedro de la Vega (Sevilla 1580), as the potential book enjoyed by the indigenous Gabriel de Guzmán. In the same way, it is noticed one of the main challenges for the first mendicant Orders: to establish a new comprehension of the measure of time, out of the pre-Hispanic cosmogony. In this connection, it would be of great importance the two mentioned books in possession of advanced indigenous students of Spanish language and catechism. Finally, it attempts to show that, as part of the great challenge of the colonial Church, these two books are part of the historical background of the defensive art that started the Spanish Church face the Lutheran Reformation.

KEYWORDS: New Spain, Hagiography, Martin Luther, *Flos sanctorum*, *Contemptus Mundi*.

«LAZARILLO» EN SENTIDO METATEXTUAL
(CENSURAS, AUTOCENSURAS
Y DISIMULO EN EL TEXTO)

NICOLAS CORREARD

(Laboratoire L'Antique, le Moderne & Université de Nantes)

DE QUÉ MANERA PODRÍA AYUDAR A LA LECTURA DE UN CLÁSICO literario un concepto teórico tan reciente como el de «metatextualidad»? No queremos aplicar aquí una teoría bien definida, ni tampoco reducir el *Lazarillo*¹ para que sirva como ejemplo de una teoría general y ahistórica, sino mostrar cómo el empleo de este concepto permite describir de manera acertada una serie de fenómenos que percibimos espontáneamente como lectores –al menos los lectores bien informados– que ya conocen el contexto y el sentido de la obra, y que se esfuerzan por considerarla en su horizonte histórico propio. El concepto de «metatextualidad» fue creado, como tantas otras herramientas críticas, por Gérard Genette [1982, 11], para definir todo tipo de relación de comentario de un texto a otro, lo que Genette distingue con cautela de la «intertextualidad», «paratextualidad», «architextualidad» e «hipertextualidad», en el conjunto aún más amplio de las relaciones «transtextuales». Pero la noción ha tomado posteriormente otro sentido en su uso cada vez más común, siguiendo una evolución que difícilmente podría ser

1. Salvo indicación contraria, todas las referencias al *Lazarillo de Tormes* remiten a la edición de Francisco Rico 2005.

asignada a un crítico particular, hasta el sentido más restricto de «relación de comentario de un texto sobre sí mismo», es decir, la manera mediante la cual un texto habla de su propio funcionamiento, de sus condiciones de creación y recepción [Magné 1986; Wagner 2000]. Esta idea se asemeja a las nociones de «reflexividad» del texto, o a la noción más común en el mundo anglosajón de «metafictionalidad», teorizada por Linda Hutcheon [1980], Patricia Waugh [1985] y Wenche Ommundsen [1993]. Esta última no nos satisface totalmente, porque esta noción designa generalmente procesos de *mise en abyme*, de ficción espeja incluida en la ficción principal, mientras que nosotros queremos apuntar algo distinto; además, cabe recordar que el *Lazarillo* no se presentaba como ficción, precisamente, sino como (pseudo)relato autobiográfico.

Laurent Lepaludier, que ha dedicado un trabajo de referencia a la noción de metatextualidad, subraya que hay varias maneras mediante las cuales una novela puede avivar en la mente de su lector la consciencia crítica de cómo funciona, de cómo se ha de leer, incluso de un modo metafórico. Además de la metatextualidad «explícita» —el discurso directo del autor sobre el texto que está leyendo, a la manera de Cervantes en el *Quijote*—, la metatextualidad «implícita» suele ser corriente, porque a muchos autores les gusta simbolizar el libro que están escribiendo o la comunicación con el lector por medio de estructuras, acciones, relaciones entre personajes, imágenes, descripciones u objetos mencionados en el curso del relato [Lepaludier 2002, 25-38]. Las ficciones de Kafka no dejan de representar su propia escritura de manera metafórica: cuando se describen las relaciones difíciles de una rata cantatriz con sus congéneres (*Josefina, o El pueblo de los ratones*), cuando un topo relata cómo sigue excavando frenéticamente su madriguera (*La Madriguera*), o cuando un cierto Gregor Samsa se metamorfosea en cucaracha, por supuesto se trata del escritor, de su público, de su relación problemática con la sociedad burguesa, y de literatura. Esos relatos cortos, así como las novelas más largas de este autor influido por la tradición exegética de la Cábala (*El Castillo*), podrían ser tildados de «alegorías de la escritura» o del libro, tal vez de «alegorías de la lectura», porque no solamente representan la situación del autor escribiendo, sino también la del lector leyendo e interpretando la obra.

El término «alegoría» requiere otro breve preámbulo. Un prejuicio crítico tenaz nos hace creer que los efectos metatextuales serían un rasgo característico de la literatura moderna, y aún más postmoderna, quizá

simplemente porque los críticos que la utilizan no acuden a obras antiguas. Por el contrario, planteamos que esta noción puede brindarnos una mirada privilegiada sobre la manera en que el autor del *Lazarillo* escribió su «nonada» en un estilo falsamente «grosero», en verdad muy ingenioso, aprovechando el viejo arte de la alegoría con finalidades satíricas, para representar no solamente las torpezas del mundo contemporáneo, sino también la dificultad que suponía decirlo todo franca y abiertamente; la imposibilidad de que estas verdades ásperas fuesen recibidas y entendidas; las estratagemas y compromisos necesarios para que un libro tan crítico viese la luz y fuese puesto en circulación, al menos provisionalmente. Lázaro narrador, contando sus miserias con sus sucesivos amos, nos deja intuir en gran medida las condiciones precarias de la enunciación del verdadero autor. Sea cual sea su identidad real, está claro que este autor, que probablemente dependía como la mayoría de los humanistas de «protectores» cuyo apoyo no estaba siempre garantizado, sabía que se corría el riesgo de padecer ciertas «persecuciones» por la escritura de su novelita, una bomba crítica con múltiples cargas, unas bien escondidas y otras más obvias. No hay que extrañarse de la presencia insistente de la palabra «persecución» en el texto, una de las primeras señas metatextuales de las amenazas acechantes al autor².

Empecemos con unas breves reflexiones genéricas que inscriben la Primera Parte del *Lazarillo* dentro del conjunto de las sátiras de índole lucianesca, y de ideología erasmista, en lo que fue ubicada correctamente, a nuestro parecer, por estudios ya clásicos, como el de Lázaro Carreter [1972, 28-32]; por todos los estudios que han subrayado más concretamente la presencia de una fuerte intertextualidad erasmiana, como los de Márquez

2. Sabemos que la primera ocurrencia, respecto al padre que «padesció persecución por justicia», es muy equívoca, sugiriendo (entre otras lecturas) que la «justicia», en el sentido de institución, pueda ser lo contrario a la «justicia» en sentido moral, es decir no más que una máquina represiva contra los *conversos* (Rico 2005, 14), implicación reforzada por la alusión bíblica (Jn 1, 20). Lazarillo padece «persecuciones» por parte del ciego (Rico 2005, 41). El término toma un sentido más general de desgracia en la boca del escudero (60) o de sufrimiento cuando Lázaro evoca el hambre extrema en la «casa lóbrega» del escudero con una hipálage jocosa: «esta afligida y hambrienta persecución» (95). Pero su última ocurrencia, aludiendo a unas de las atribuciones más vergonzosas de los pregoneros («acompañar los que padecen persecución por justicia» [129]) remite a la situación inicial, sugiriendo que el único «progreso» posible para Lázaro era pasar del bando de las víctimas al de los colaboradores.

Villanueva [1969] y de Vilanova [1983]; o por los que han sugerido la posible autoridad de humanistas como Vives, Alfonso de Valdés, Villalón, Hurtado de Mendoza o Arce de Otálora, aunque nunca de manera concluyente –un debate que dejamos de lado aquí– sin olvidar que las tesis actualmente vigentes ayudan a trazar un perfil convincente de un autor letrado y quizá cortesano, de origen posiblemente converso y de cultura erasmista. Más recientemente, estudios sobre la retórica del encomio paradójico [Núñez Rivera 2002], de nuevo sobre la ideología erasmista que impulsaba la sátira del clero [Coronel Ramos 2011], o sobre la filiación picaresca hasta Mateo Alemán, bastante fiel a su modelo en el uso de la enunciación paradójica [Darnis 2015], han recalcado desde varios enfoques el papel matricial del *Moriae encomium* y del adagio «Sileni Alcibiadis». Cabe recordar que este último fue traducido muy pronto al castellano y difundido en dos ediciones separadas³ antes de convertirse en blanco de la represión severa de la década de 1550. En España, así como en Francia con Rabelais, jugó el adagio «Sileni Alcibiadis» un papel seminal en la creación de una literatura de ficción humanista que optaba por un estilo jocoserio inspirado por Luciano, pero que se dedicaba a la denuncia de la impostura de los clérigos y de los abusos de los príncipes.

Lo más importante para nuestro propósito es que esta literatura desarrollaba una complejidad hermenéutica nueva, impulsada por motivos convergentes: motivos políticos («hay que manejar la verdad», escribió Erasmo, es decir, saber en qué circunstancia y a quién comunicarla, de manera preferiblemente velada); motivos éticos (porque la única verdad que puede hacer efecto es la que el lector descubre por sí mismo y hace suya, una verdad que debe ser revelada, meditada y aplicada en el interior); y motivos estéticos (porque el placer consiste en el esfuerzo crítico, en la agilidad mental requerida por la interpretación). «La verdad auténtica yace profundamente escondida, y no se deja aprehender ni fácilmente ni por muchos» («*in cognitione germana rerum veritas semper altissime latet, quae nec facile nec a multis deprehenditur*»), escribe Erasmo en el comentario del adagio [2013, 112], lo que hace eco a su atracción cada vez más marcada, desde el *De libero arbitrio* hasta el *Hyperaspistes*, para el escepticismo filosófico frente a otro reformador, mucho más asertivo y conflictivo que él, Lutero.

3. *Silenos de Alcibiades*, trad. B. Pérez de Chinchón, Valencia: Jorge Costilla, 1529; *Silenos de Alcibiades* (s. n. de trad.), Amberes: Martín Nuncio, 1555.

Donde Erasmo escribe que las *burlas* conducen a las *veras* del mismo modo que la fisionomía grotesca de Sócrates introduce una sabiduría divina, o la pobreza de los primeros apóstoles la espiritualidad auténtica, el autor del *Lazarillo* presenta una «nonada» perfectamente silénica, que parece lo contrario de lo que es en realidad. Donde Erasmo llama a trastocar la mirada y el vocabulario ordinario para reconocer a los «antisilenos» por lo que son, el autor del *Lazarillo* diseña el episodio del cura de Maqueda, encarnación de la *anti-caridad*, y la figura del escudero falaz. También al denunciar la cisión entre el ser y las apariencias, Erasmo, nutrido por su experiencia exegética, deslegitimaba el sentido literal —¿que serían las parábolas bíblicas, leídas literalmente, sino niñerías?— para promover la alegoría como arte de descifrar los textos y el mundo. Y para resistir a los «antisilenos», había que evitar una polémica demasiado directa, y disfrazar la crítica bajo el velo alegórico y cómico [Rummel 2006, 97-99; Trapman 2002]. Lo hace entender metatextualmente en varios puntos de su *Elogio de la locura*, donde Moria se inquieta de la actitud de los teólogos irritables que amenazan con tachar de «heréticas» todas las propuestas que les desagraden (*Moriae encomium*, § LIII por ejemplo), lo que vale para el texto que está escribiendo Erasmo. Del mismo modo, Moria teme que el «rayo» de los teólogos caiga sobre ella, y preconiza entonces seguir a Harpocrates, dios del silencio (*Moriae encomium*, § XV), cuando sea oportuno. Tal tema refleja una preocupación muy concreta, en la correspondencia de Erasmo, sobre la necesidad de disimular, una actitud que aconseja frecuentemente a sus amigos, por ejemplo a Spalantinus en una carta de 1520: «No siempre se debe expresar la verdad, e importa mucho la manera con que se expresa» («*Nec semper est proferenda veritas; et magni refert quomodo proferatur*») [Erasmo 1974, 324].

Tal ansiedad permea en toda la literatura satírica que formalmente se inspiraba en Luciano e ideológicamente en Erasmo. Ya se veía antes con las sátiras neo-latinas del siglo xv, como el *Momus* de Alberti, traducido por Almazán en 1553, donde el dios epónimo se convierte al «arte de disimular y encubrir sus sentimientos verdaderos mediante las sagaces artimañas de una simulación engañosa» al inicio del libro II, teorizándolo; y no es casualidad que la alabanza del vagabundo cínico expresado por Momus, frente a Júpiter y a los otros dioses del Panteón de quienes se burla en el mismo libro II, fuese otra fuente decisiva para la literatura picaresca, incluido para el autor del *Lazarillo*. A pesar de que el *Momus* se

basa en un tipo de creación aparentemente distinto de la *mimesis* novelística, la problemática es la misma: criticar la hipocresía del mundo, los vicios de los poderosos y también las supersticiones populares (sobre todo el frenesí de cultos, de estatuas y de imágenes, e incluso la creencia en la acción de una providencia divina en el mundo), pero de manera indirecta, ocultándose, dado que la época no toleraba la verdad. Luciano ya había medido los riesgos de la *parrhêsia* cuando se representa perseguido por los filósofos de quienes se burlaba en el *Piscator*. La fábula cripto-lucianesca de la Virtud o de la Verdad «huida al cielo», conocida en las dos versiones de Alberti (*Virtus dea*) y Vegio (*Dialogus veritatis et Philaethes*) –ambas obras incluidas en muchas ediciones completas de Luciano no porque los humanistas las creyeran verdaderamente lucianescas, sino porque las difundían como productos de contrabando– funciona como clave de un código satírico que compartían todos los herederos de Alberti y Erasmo [Vian 2015]: se narra cómo la Virtud/Verdad fue rechazada por toda clase de hombres, incluso los magistrados y los príncipes.

Además, la fábula de la «Verdad huida» se puede leer como una alegoría metatextual que justifica el uso de la ficción para disfrazar la verdad en el mundo del engaño, sobre todo en la versión de Vives conocida como su segunda *Veritas fucata* de 1523, titulada *De licencia poetica* [Darnis & Quero 2011]. Apostamos que la enseñanza extraída por Lázaro durante su estancia al servicio del cura de Maqueda («ya la caridad se subió al cielo», [72]) no es una referencia cualquiera al mito de Astrea «huida» al cielo, sino una alusión a esta fábula heterodoxa, en una línea suprimida por el segundo expurgador de la obra⁴. En la traducción italiana del *Dialogus* de Vegio por Niccolò Leonicensi (o da Lonigo), muy difundida en medio de los *Dialoghi* de Luciano, hay una adición significativa, que establece un vínculo más preciso con el *Lazarillo* [Luciano 1543, fol. 24r-v]: la Verdad se queja de que fue agredida también por unos *sacerdotes* que la golpearon con sus velas, crucifijos y estatuas... La inclusión de versiones parecidas en el canto XVIII del *Crotalón* (con sentido más anti-imperialista), o en el elíptico capítulo XV de la *Segunda parte de Lazarillo* de 1555, muestra su papel clave de un código común. En la versión tardía de Alemán, la Verdad topa con la Mentira que la ha sustituido, y que trata de forzarla a

4. Véase la nota de Aldo Ruffinato a su edición de *Lazarillo de Tormes* (Ruffinato 2001, 168 n. 269).

emitir un falso testimonio en su favor, lo que obliga a la Verdad a callarse [*Guzmán de Alfarache*, 1599, I, iii, 4]. Esto se podría leer como un comentario acertado sobre la situación final del *Lazarillo*.

Un primer modo de señalar metatextualmente las restricciones a las que se ve sometida la escritura, y que se encuentra repetidamente en las sátiras lucianescas anteriores, así como en el *Lazarillo*, podría ser la figura retórica de la reticencia: un personaje, en circunstancias narrativas triviales, declara que no puede decir más, lo que se debe tomar en realidad como un guiño del autor declarando la imposibilidad de escribir todo lo que piensa. En el *Charon* de Pontano, donde los dioses infernales satirizan severamente los abusos de los clérigos y de los príncipes, se detienen en unos puntos para decir que es mejor no ir más allá, porque es necesario temer a ciertos hombres [2014, 188]; en las sátiras manuscritas de Galateo (*Eremita*, 1496), de Cammelli (*Diálogo*, 1501), o en el anónimo *Cymbalum mundi* francés (1537), los personajes hablan mucho de la imposibilidad de hablar, o alaban el «útil silencio de la verdad» («*l'utile silence de verité*») [Nurse 1983, 26]. En el *Crotalón*, la reticencia se convierte en un *topos* a lo largo de la obra: el Gallo pretende, por ejemplo, refugiarse en el silencio después de aludir a ciertos «acontecimientos» relativos a «la infamia de aquella religiosa gente», una reticencia que supera cuando insta a su interlocutor Mycilo para que «jur[e] de no lo publicar fuera de aquí» [1990, 398]. Se trata de un método literario que debería ser analizado a la luz de la vieja categoría de «nicodemismo» más utilizada por la historiografía italiana [Ginzburg 1970], que se ajusta bien a la situación del autor del *Lazarillo* de 1554.

No cabe repasar aquí todas las ocurrencias de los silencios de Lázaro o de su tendencia a hablar «paso» [*Lazarillo* 2005, 51 y 90], que ya fueron estudiadas sistemáticamente [Ferrer-Chivite 1998], pero en las frecuentes ocasiones en las que Lázaro prefiere «hablar entre [s]í mismo» («dije entre mí», «reíme entre mí», etc.), que funcionan en la novela como apartes teatrales, el autor hace un guiño al lector para que este comprenda su propio gesto, o sea, el hecho de que escriba el *Lazarillo* para reírse de lado, y con un público cómplice, del fracaso de las autoridades. A menudo introducen los apartes generalizaciones sobre la universalidad del vicio, que podrían atribuirse al verdadero autor más que a la figura de Lázaro joven o adulto: «¿Y adonde se hallará este? – decía yo entre mí» [72], hablando de los maestros dignos de llevar tal nombre, o «dije entre mí: ¡Cuántas destas deben hacer estos burladores» [125], sobre la impostura del Buldero.

El recurso del eufemismo, no menos frecuente, participa en una estrategia irónica similar, dada su reversibilidad: cada vez que el narrador alude a «cosillas» embarazosas (como en el caso del fraile, cuyos actos prefiere pasar por alto: «que no digo» [111]), cada vez que utiliza diminutivos (la «casilla» de la madre [15], las «mujercillas» del fraile [110], etc.), calla lo más para decir lo menos, mientras que el autor, al contrario, sugiere mucho más que lo poco que escribe. Esto ya se veía repetidamente en el *Crotalón*, por ejemplo cuando el Gallo, relatando su existencia de clérigo que oficiaba como preceptor en una grande familia, ocupándose más de la esposa que de los niños, no quiere decirlo todo, pero se confiesa a la oreja de Mycilo [1984, 378], una manera jocosa para el autor de no decir nada en particular, pero dando a entender el escándalo, y denunciando además la hipocresía del rito de la confesión auricular. También en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Valdés, al evocar una cierta «Lucrecia» querida, Carón ordena al obispo simoníaco callarse, mientras generaliza la alusión («Calla ya, que no le faltará otro obispo»). En vez de pudor, se trata de una provocación [Navarro 1999, 200]. La necesidad del doble discurso del flaco frente al fuerte, del intelectual frente a los poderes, no está teorizada en el *Lazarillo* como lo está en el *Momus*, está simplemente *mostrada* a través de la vida ejemplar del mozo —quien no es otro que el disfraz silénico llevado por un humanista— que, siempre jugando con los límites, introduce a hurtadillas unos elogios implícitos a propósito de su propio disimulo, cuándo Lázaro se felicita por haber escondido bien sus intenciones al cura o al escudero, «diciendo [sus] bienes y callando lo demás» [75]. No es casualidad si el uso del verbo «disimular» [32, 57, 76, 89] culmina cuando el autor culpa a la falta de caridad del uno y a la vanidad del «honor» del otro: representan estos dos amos los poderes que disponían de las palancas de la censura.

Otro recurso de la metatextualidad implícita es la metaforización o alegorización del proceso de la escritura contrariada o de la lectura peligrosa. Para buscar un ejemplo cercano al *Lazarillo*, el *Crotalón* concluye de manera abrupta con el luto de Mycilo [1984, 436], que lamenta la desaparición del Gallo garrulo que le había abierto los ojos, en sentido literal y figurativo, a la realidad: avisa que ciertas «mujeres» atrevidas le han cortado la cabeza un día de carnestolendas. ¿Para qué concluir el texto de manera tan elíptica y tan enigmática, aludiendo a la costumbre de «correr los gallos»? Además del gusto «folclórico» y «carnavalesco»

por las anécdotas procaces (el gallo sería un símbolo de vigor sexual), se trata, si se refiere a la situación de comunicación de un texto destinado a una difusión exclusivamente manuscrita, de una indirecta a la censura. Por supuesto, el Gallo es la figura del autor que señala el peligro de muerte corrido a causa de sus discursos heterodoxos, y Mycilo la del lector desilusionado al que la Iglesia le impone una «cuaresma» intelectual. El autor del *Crotalón* sabía que iba a ser silenciado. Volviendo a Lázaro, que trata de prevenir o desviar los golpes del ciego o del cura de Maqueda, su actitud no carece de sentido metatextual. Algo similar, desde nuestro punto de vista, se infiere de la lucha heroicómica, y tan simbólica, por el «arcaz viejo» custodiado por el cura. Como ya han destacado varios críticos desde Anson Piper [1961], el «arcaz» roto y agujereado, que esconde el «paraíso panal» al que aspira Lazarillo, bien podría ser una alegoría de la Iglesia católica, dado que cada detalle tiene sentido como alusión a su situación históricamente deteriorada, a las supersticiones que consolidaban su autoridad, y al poder que ejercía sobre los fieles, quitándoles tanto las satisfacciones materiales como las espirituales (según la visión caricaturesca que da el autor). Si Lázaro actúa como «ratón» o «culebra», es decir, hereje, la «ratonera», entonces, debe hacer referencia a la Inquisición. Fue muy discutida la propuesta de Piper, y no nos corresponde resumir el debate, pero sería difícil negar que tal modo de lectura coherente devuelva todo su sentido a un episodio tan curiosamente dilatado y saturado de marcas de ironía (especialmente por sus alusiones bíblicas). Pero esta no es la única interpretación posible.

El valor metatextual del episodio surge al final, cuando el Lazarillo es traicionado por el ruido de la llave otorgada por el calderero, que había escondido en su boca durante la noche pero que «silbaba», de modo que recibe un «garrotazo» del «matador de culebras» que le deja ensangrentado y con la mitad de la boca «fuera» [67-69]. Alejado del supuesto «realismo» descriptivo, y también de supuestas fuentes folclóricas que nunca fueron halladas⁵, estas raras imágenes solo cobran sentido como representaciones de un discurso crítico (la llave en la boca), de una posible falta de discreción que podría costarle mucho (el silbato), y de una represión que amenaza a Lázaro con quitarle la capacidad de expresión. «No sonara Lázaro ni se

5. No obstante las pistas recogidas por Antonio Gargano en su reciente edición italiana del *Lazarillo* (Gargano 2017, 244, n. 40).

oyera en el mundo» [54], se inquieta repetidamente el personaje, así como el autor se inquieta por la posibilidad que su libro no fuera leído, si sus trucos eran descubiertos pronto. Dando un paso más, y considerando que el «arca» también podría simbolizar el libro, ¿no se podrían entender los esfuerzos de Lazarillo para abrirla y el ensañamiento del cura para custodiarla como una alegoría de la lectura, esta vez, de todas las lecturas que la Iglesia prohibía (desde la Biblia hasta las sátiras lucianescas...)? ¡Sí que se debía reconocerse el propietario de la biblioteca emparedada en Barcarrota en la figura del pícaro! Y parece inevitable que un escritor se sienta atraído por imágenes de contenedores y contenidos –como se verá también en el *Guzmán de Alfarache* con las cajas que Guzmán manipula en Génova, simbolizando los dobles sentidos del libro [II, ii, 8]– y por la imagen del sentido como algo que se desea comer, particularmente si es un alimento prohibido. Que no se pueda apoyar esta hipótesis en tantos detalles no nos impide formularla: el efecto metatextual, según nuestra hipótesis, obra al nivel más abstracto y alejado de la letra, y, sin embargo, su percepción es inmediata en el lector, debido al hecho de que los lectores estamos siempre absortos en la situación de comunicación, cuyos reflejos se observan en todos los rincones del relato de la vida del pregonero jactancioso.

Tradicionalmente considerado como lo más folclórico, el primer tratado da muchos motivos para una lectura en sentido «más alto», metatextual, porque el aprendizaje de Lázaro afecta a la comunicación, al uso del lenguaje para decir una cosa y significar otra, alumbrar y oscurecer, manipulando los dobles sentidos. Eso es lo que comparten las autoridades represivas, que llaman «justicia» a su provecho, y el autor que trata de escarnecerlas con un libro de burlas. El episodio de la longaniza, que siempre ha llamado la atención de los lectores por su carácter grosero y bastante inverosímil, se presta a tal lectura [33-41]. De hecho, el delito de Lazarillo, que engulle la longaniza, y la inspección del ciego, que «huele» el delito y cachea su boca con sus dedos, introduciendo su nariz dentro de su garganta hasta que la expulsa, se presenta como una *imagen* cómica, y a la vez temible (lo recalca bien el cuadro de Goya que capta la atmósfera casi-demológica rodeando la escena). Una imagen muy obscena, por supuesto. Apenas se puede dudar de que se alude aquí a una violación física, que se incorpora al rico telón de las muchas alusiones sexuales del libro; pero ¿no se trata también de una imagen de la censura, que registra

los textos para extraer contenidos heréticos, o que cuestiona a sus autores para forzarles a escupir mensajes escondidos? No es casualidad que la escena se produzca en Escalona, lugar de la represión de los alumbrados. La isotopía de la tortura recorre el episodio, que empieza con la cocción de la longaniza bien «pringada» hasta la generalización sobre las «tantas persecuciones» a las que el ciego sometía a su mozo, dos palabras que recuerdan a la vida del padrastro morisco, «pringado» por lo que llaman «justicia». Siguiendo esta lectura en sentido metatextual, ¿cómo interpretar la venganza del poste, sino como la imagen del tortazo que el autor da a sus censores ciegos, escribiendo un libro sobre el arte de bromear a los malos maestros?

¿Pero hasta dónde podemos llevar este modo de lectura, y dónde debe detenerse? Casi-todos los objetos entorno a los cuales se juzgan las relaciones de poder entre el Lazarillo y el ciego pueden ser interpretados por su valor simbólico o alegórico, como ya fue puesto de relieve [Herrero 1978]. ¿Qué hay del sentido metatextual? ¿No es también una *imagen* el «dulce y amargo jarro» que el Lazarillo sorbe a escondidas, y que acaba con el golpazo que por poco lo mata [32-33]? Bien podría ser la jarra, en un sentido más general, una imagen de la vida o del mundo tal y como se lo representa Lázaro, riéndose de sus desastres, pero el «cruel castigo» evoca también una alegoría de la lectura peligrosa del libro. ¡Si te pillan bebiéndolo, te lo harán pagar!, advierte el autor. ¿Por qué tanta insistencia en la criminalización del pobre niño por parte del ciego, que lo presenta como un endemoniado que merece el veredicto popular («¡Castigaldo! ¡Castigaldo!», dicen [34]), sino es porque el autor expresa su propia ansia de represión? Siempre fueron las jarras o las botellas símbolos de los libros, y el vino, que «enferma» y «sana» según el ciego, es obviamente el texto para un autor como Rabelais, que comparte la misma *forma mentis* que el autor del *Lazarillo*. Además, el oxímoron parece remitir a la fórmula que Agustín empleó en una carta suya, planteando que la «*Veritas es dulcis y amara, quando dulcis est, parvit: quando amara, curat*» (carta 247, «Ad Romulus»): sana cuando es amarga, y perdona cuando es dulce, lo que define muy bien la tonalidad del mensaje jocosero que contiene el *Lazarillo*. En cuanto a las uvas, el engaño mutuo del ciego y de Lazarillo podría ser un reflejo de la situación del autor, que responde con artimañas a las artimañas, y que viendo que los maestros engañan, trata de engañarlos haciendo lo mismo. Lo cómico es que callarse no libra de la falta: quien se hace totalmente el

mudo puede legítimamente ser sospechoso de participar en el fraude, lo que tiene implicaciones para la situación final.

Tal modo de lectura tiene varias consecuencias, que podrían enfrentarse con objeciones: al interpretar los *realia* como las uvas, la jarra o la longaniza tragada y vomitada como posibles alegorías del texto, nos alejamos del modo de lectura «realista» —el modo de lectura decimonónico, digamos— hasta tal punto que podríamos correr el riesgo de confinar el texto a un tipo de espejismo literario puro. ¿No estaba preocupado el autor, en verdad, por asuntos como la pobreza, la mendicidad, etc.? No queremos caer de un exceso crítico al otro, escapar del trueno para dar en el relámpago, como dice el refrán [47]. Después de todo, Kafka sentía una empatía auténtica por las topas o las cucarachas y se identificó frecuentemente con este tipo de animales en sus escritos autobiográficos, un hecho psico-zoológico que no impide interpretar el topo o la cucaracha como unas imágenes del judío o del escritor alienado con la gente ordinaria, sepultado en sus libros. En nuestro modo de ver, el autor del *Lazarillo* domina hasta la perfección la práctica alegórica, que no excluye la yuxtaposición del sentido literal con otros ¿Quizás habla un poco este autor de acontecimientos de su propia infancia, de sacerdotes o de frailes que había conocidos, o de sus primeros «zapatos» (o más probablemente de cierta iniciación sexual dolorosa)? No lo sabemos. Pero queda claro que el interés por la vida cotidiana, por asuntos sociales, por los recuerdos folclóricos o literarios de la tradición del «ciego y del mozo», no impiden que el humanista injerte de manera superpuesta a estos episodios del primer tratado algo como un «código» burlón y sagaz para que los lectores lo entiendan bien, y comprendan que, a través de la persona del ciego, se burla de la mano que le da a comer y le mata de hambre; que lo instruye y lo mantiene en sumisión; que define las reglas y las quiebra; que puntualmente deja hablar al escritor, sin dejarle que se exprese francamente. El uso masivo de la alegoría satírica en la *Segunda parte* de 1555 —la metamorfosis animal y el reino de los atunes como imágenes de la vida cortesana y/o de una conversión religiosa— debe alertarnos sobre la posibilidad de que los episodios supuestamente «realistas» y «folclóricos» de la Primera Parte requieran de un tipo de lectura similar. El autor de la Primera parte era un maestro de la «jerigonza» (otro término susceptible de ser entendido como alusión a un código heterodoxo) [23], y cada vez que habla o parece hablar «en buen romance» [129], hay que sospechar de

la presencia de un nivel totalmente distinto de la letra del texto, además de las ironías contextuales (que ya forman un primer tipo de doble sentido). Es decir que, a veces, encontramos un doble sentido en los dobles sentidos.

Otra objeción posible sería la inestabilidad de tal nivel de lectura, y de las posibles identificaciones que implica: si no fuera interpretada la escena de la longaniza como posible alusión a la Inquisición, quizás es porque hasta ahora la crítica, guiada por otros indicios («me alumbró», [24]) siguió otra pista interpretativa, que supone la identificación del ciego con la figura de los alumbrados. ¿Debemos tomar al personaje como la imagen (muy ambivalente) de un grupo perseguido, o como figura del persecutor? Es posible que *ambas* pistas sean correctas y efectivamente sugeridas por el autor, según el contexto: la coherencia de los personajes era un criterio ajeno a los autores renacentistas, a quienes les gustaba su uso versátil (Lázaro es una cosa y su contrario según los pasajes del relato, es el denunciador de los embustes en el tratado V y un mentiroso en el tratado VII). Si hay una lectura metatextual del toro de piedra, como posible alegoría de la lectura, ¿remitiría a la violencia del poder contra los Lázaros (los inocentes que prestan atención sin abrir los ojos), o a la violencia del libro, del efecto que provoca en el lector (también su lectura es un *golpe* que nos sorprende, lo que implica la identificación parcial del autor con el «sagaz» maestro)? Precisamente, la multiplicidad de las pistas y la inestabilidad del sentido metatextual bien podía ser la clave de su uso: la falta de transparencia garantiza que no pueda ser descifrado tan fácilmente. Lo que no impide cierta coherencia a nivel general: se trata de una llamada sistemática para leer e interpretar la obra en este sentido.

Cabe volver, al final, a un punto ya muy discutido de la obra, la relación de diferencia y semejanza entre el autor y Lázaro, que es y no es él, como la Moria es y no es Erasmo. El esquema de un orador o narrador doble, satirizando y satirizado (sobro todo en el primero y en el último capítulo), es obviamente fundamental. No es necesario insistir en la razón por la que se distingue la figura humilde y desvergonzada de Lázaro de la figura del humanista culto que lo imaginó, habiendo ya la crítica medido la distancia que los separa, desde los estudios de Wardropper [1961] y Rico [1970]. Lo más sorprendente es que no podamos evitar la simpatía que sentimos por la voz confusa del pregonero cornudo, porque este último tiene mucho del autor, y de nosotros mismos. El efecto paradójico del libro en este plano ha generado muchos análisis [Woodward 1965], así como la relación

entre el autor y el lector (implícito o real) de la picaresca⁶, aspectos que no fueron suficientemente vinculados, en el caso del *Lazarillo*, con el contexto editorial arriesgado.

Tomemos un pasaje claramente «metatextual», con la escena casi augural en el hogar de la madre prostituida, en la que el muchacho Lazarillo se ríe, por un lado, del «negrito» que se espanta al ver a su padre morisco como un ogro de color feo, y por el otro lado, del padre que tacha al niño de «¡Hideputal!», declarando así su propia deshonra. La sentencia que sigue, llamativa por su incongruidad en la boca o la mente del niño Lazarillo –«¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se ven a sí mismos!» [16-18]– tiene un sabor muy erasmiano, porque extrae en unas palabras la quintaesencia de la ética reformadora del *Enquiridión* y de los *Adagios*. En la economía del relato, es una cumbre de ironía, porque Lázaro también olvida de verse a sí mismo en el «caso» final de la mujer y del arcipreste. Metatextualmente, la escena dice mucho de la manera con la que debemos mirarnos a nosotros leyendo el libro, y de la manera con que el autor define su relación con Lázaro, y nos advierte que nosotros lectores tampoco deberíamos creernos «más sanctos que [nuestros] vecinos» [Prólogo, 8]. El autor del *Lazarillo* se ve a sí mismo en el pregonero, porque también él debía optar por actividades no (solamente) humildes –sino humillantes– como escribir la novela cómica de un necio en vez de un discurso elocuente para la reforma del clero y del reino.

La llamada filosófica a la reflexividad ética equivale a una mirada metatextual sobre la situación del autor escondido, sobre los sacrificios que debía consentir para ser publicado, para «medrar», «arrimándose a los buenos». Hay que acudir a «V.M.», quienquiera que sea, para obtener el *imprimatur*. Es necesario entregar el libro en la mano del censor para sacarlo a luz, así como Lazarillo debe entregar a su mujer para lograr un puesto. Hay que disfrazar a medias la verdad. El autor no hace nada diferente a lo que hace su personaje, sino en la dirección opuesta, en una relación de quiasmo: se presenta como pregonero gracioso y glorioso, y, siendo probablemente un humanista de alto nivel, se rebaja a escribir cuentitos cómicos para introducir su demoledor punto de vista a los clérigos indignos, a la moral del honor aristocrático, o a las trampas de los bulderos. Subir y bajar...

6. Véase Reed 1984, 36-62, Ife 1985, 91-117, y Cabo Aseguinolaza 1992, 107-142.

¿Sería una exageración decir que había previsto que su texto hubiera podido ser reescrito y desfigurado por parte de un Inquisidor? Convertido ya en personaje público en el tratado VII, Lázaro pierde su voz propia y todos sus acentos críticos para repetir las palabras que le han dicho, que el arcipreste ha puesto en su boca, haciéndose eco de la voz oficial, la que incita a cada uno a «mirar a su provecho», según la frase del arcipreste [133]. En el primero de los *Dialoghi piacevoli*, emblemáticos de la literatura lucianesca renacentista, Niccolò Franco imaginó que su personaje Sannio, un doble autobiográfico, habiendo subido al cielo para quejarse de los desórdenes del mundo, se veía silenciado por Júpiter, que le manda volver a tierra sin explicación y le ofrece una pequeña recompensa financiera [Franco 1541, fols. XXXVIr-XXXVIIIv]. Asimismo, Lázaro se deja comprar, porque no puede hacer otra cosa. El audaz y sutil satirista que escenifica su fallo no puede hacer otra cosa que burlarse de sí mismo y de la casta de intelectuales obedientes y frustrados, «cornudos» literarios cuyos textos estaban destinados a terminar siendo apropiados por otros. Este es el precio a pagar para que «no dicen nada», y para tener «paz en [su] casa» [135]... Precisamente, al representar esta situación de comunicación imposible, el autor salva y amplía el alcance crítico del final, sobre todo cuándo Lázaro se convierte en censor, que amenaza al lector para que no se aluda a lo malo: «Mira, si soys mi amigo, no me digáis cosa con que me pese [...] Quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él» [134-135].

La torpe autocensura final de Lázaro refleja así la autocensura astuta del autor, cuyo tratado séptimo se benefició de la indulgencia de la pluma de López de Velasco, gracias a su sesgo crítico suficientemente discreto, bien enmascarada la broma, mientras que fueron expurgados las declaraciones sospechosas de herejía o de sedición, o los capítulos transparentes como el del escudero y el del buldero [Coll Tellechea 2010]. El Prólogo, *capolavoro* de dobles sentidos con frecuencia analizados, especialmente por el enfoque de la parodia [Ruffinato 2000, 277-295], está también repleto de dobles sentidos referentes a la posible actitud de los censores: cuándo Lázaro asegura que «ninguna cosa se debía romper, ni echar a mal, si muy detestable no fuese, sino que a todos se comunicase, mayormente siendo sin perjuicio y pudiendo sacar della algún fruto» [5], es también el autor que llama al censor a la indulgencia, mientras que llama al lector a buscar algún «fruto» que no puede ser hallado a través de una lectura literal. Incluso López de Velasco y los críticos modernos que vieron

principalmente el «libro de burlas», todos los lectores fueron sensibles al «deleite», pero no todos eran capaces de «ahondar», hasta al punto que el verdadero alcance crítico se desvele.

A modo de conclusión, la idea de que el *Lazarillo* multiplica los efectos «metatextuales» no nos conduce a disolver sus asuntos históricos en un juego de espejismo estético. En cambio, nos acerca a un autor cuyo perfil resulta ser el de un humanista obsesionado por las amenazas censoriales, y que reaccionó representándolas para burlarse de ellas. A falta de conocer su identidad, debemos constatar que el autor se proyecta con soltura en la picardía de su personaje porque él, también, tenía que disimular sus opiniones ante sus amos, mentir sobre sus verdaderas intenciones, y velar su mirada crítica con una apariencia inofensiva y servil. ¿No se debe a este montaje sutil —una trampa literaria que por un equívoco mayor, aunque real, dio luz a la *mimesis* realística en la novela moderna— al hecho de que entre las varias obras participando en la campaña satírica de la década de los 1550, incluso muchas que no carecen de valor literario como el *Crotalón* o la *Segunda parte de Lazarillo*, la *Primera parte* fue casi la única en ser publicada y muy difundida? También explica esto que sobreviviera a las censuras tridentinas mediante la expurgación de 1573, que había eliminado todos los discursos directos sospechosos, pero mantuviera todo su valor simbólico en los episodios que hemos analizado. Ya «castigado» en el sentido más ortodoxo, el *Lazarillo* podía seguir hablando a sus lectores sobre el arte de adaptarse a las opresiones. Su autor lo dice todo, dando a entender que no podía hablar directamente. Cuando escribe una novela cuyo personaje aprende por las circunstancias a trucidar, y finalmente a comprometerse, hace algo fascinante que Lázaro aprende del buldero: a engañar con la verdad, sublimando esta situación por un genial cariz literario. El júbilo que sentimos al leer este libro tiene mucho que ver con esta paradoja. Lejos de ser un epifenómeno o una construcción teórica, el efecto metatextual contribuye en gran medida a su encanto especial.

BIBLIOGRAFÍA

Cabo Aseguinolaza, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

- Coll-Tellechea, Reyes, *Lazarillo castigado, historia de un olvido. Muerte y resurrección de Lázaro (1559-1573-1844)*, Madrid: Ediciones del Orto, 2010.
- Coronel Ramos, Marco Antonio, «Los [anti]silenos de Erasmo y el *Lazarillo de Tormes*», *Iberoamericana*, 11.43 (2011), págs. 141-158.
- Darnis, Pierre, *La picaresca en su centro*, Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2015.
- Darnis, Pierre, & Fabrice Quero, «Perspectivas sobre lo diáfano. Juan Luis Vives, Mateo Alemán y la escritura en la Edad Moderna», *Voz y letra*, 22.2 (2011), págs. 115-148.
- Erasmo, Desiderius, *Collected Works of Erasmus*, Toronto: University of Toronto Press, 1974, vol. VII.
- , *Adages*, trad. dir. J.-Ch. Saladin, París: Les Belles Lettres, 2013, vol. III.
- Ferrer-Chivite, Manuel, «Los silencios de Lázaro de Tormes», en María Cruz García de Enterría & Alicia Cordón Mesa, eds., *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, vol. I, págs. 587-592.
- Franco, Niccolò, *Dialogi piacevoli*, Venecia: Giolito de Ferrariis, 1541.
- Gargano, Antonio, ed., *Lazarillo de Tormes*, Venecia: Marsilio, 2017.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, París: Seuil, 1982.
- Ginzburg, Torino, *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500*, Turín: Einaudi, 1970.
- Herrero, Javier, «The Great Icons of *Lazarillo*: The Bull, The Wine, the Sausage and the Turnip», *Ideologies & Literature*, 5 (1978), págs. 3-18.
- Hutcheon, Linda, *Narcissic Narrative: The Metafictional Paradox*, Londres y Nueva York: Routledge, 1980.
- Ife, Barry, *Reading and Fiction in Golden Age Spain: A Platonist Critiques and Some Picaresque Replies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Lázaro Carreter, Fernando, «*Lazarillo de Tormes*» en *la picaresca*, Barcelona: Ariel, 1972.
- Lepaludier, Laurent, «Fonctionnement de la métatextualité: procédés métatextuels et processus cognitifs», *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002, págs. 25-38.
- Márquez Villanueva, Francisco, «La actitud espiritual del *Lazarillo de Tormes*», *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Madrid: Alfaguara, 1968, págs. 67-137.
- Magné, Bernard, «Métatextuel et lisibilité», *Protée*, 14.1-2 (1986), págs. 77-88.
- Navarro, Rosa, ed., Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*, Madrid: Cátedra, 1999.
- Núñez Rivera, Valentín, *Razones retóricas para el «Lazarillo»*. Teoría y práctica de la paradoja, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002.

- Nurse, P. H., ed., *Bonaventure des Périers* (atribuido a), *Cymbalum mundi*, Ginebra: Droz, 1983.
- Ommundsen, Wenche, *Metafictions?*, Melbourne: Melbourne University Press, 1982.
- Pontano, Giovanni, *Charon*, ed. L. Geri, Milán: Rizzoli, 2014.
- Rallo, Asunción, ed., Cristóbal de Villalón (atribuido a), *El Crotalón*, Madrid: Cátedra, 1984.
- Reed, Helen, *The Reader in the Picaresque Novel*, Londres: Tamesis Books, 1984.
- Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona: Seix Barral, 1970.
- , ed., *Lazarillo de Tormes*, Madrid: Cátedra, 2005.
- Ruffinato, Aldo, *Las dos caras del Lazarillo*, Madrid: Editorial Castalia, 2000.
- , ed., *Lazarillo de Tormes*, Madrid: Castalia, 2001.
- Rummel, Erika, *Erasmus*, Londres: Continuum, 2006.
- Trapman, Johannes, «Erasmus on Lying and Dissimulation», *On The Edge of Truth and Honesty. Principles and Strategies of Fraud and Deceit in the Early Modern Period*, ed. T. van Houdt et al., Leyde-Boston: Brill, 2002, págs. 33-46.
- Vian Herrero, Ana, «El exilio de la Virtud. Textos espurios en el corpus luciano de los siglos xv-xvi y su influencia literaria: Alberti, Vegio y sus derivados entre España e Italia», *eHumanista*, 29 (2015), págs. 168-267.
- Vilanova, Antonio, «Fuentes erasmianas del escudero del Lazarillo», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid: Cátedra, 1983, vol. 2, págs. 557-587.
- Wagner, Franck, «Du métatextuel à la métatextualité», *La Métatextualité, Narratologie*, 3 (2000), págs. 13-28.
- Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres & Nueva York: Routledge, 1985.
- Wardropper, Bruce, «El trastorno de la moral en el Lazarillo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), págs. 441-447.
- Woodward, L. J., «Author-Reader Relationship in the Lazarillo», *Forum for Modern Languages Studies*, 1 (1965), págs. 43-53.

RESUMEN: Aunque poco empleada acerca de obras antiguas, la noción crítica de «metatextualidad» resulta útil para leer el *Lazarillo de Tormes* desde un nuevo enfoque. Este clásico escrito en tiempo de persecución pertenece a un conjunto de sátiras de índole lucianesca y de ideología erasmiana, que comparten un mismo código jocoserio para aludir a las amenazas censoriales. Muchos episodios del *Lazarillo* tienen una resonancia metatextual en el sentido de que pueden referir a la situación de comunicación imposible o frustrada en la que la obra fue escrita, una obra que no en balde multiplica los dobles sentidos. Analizamos aquí las figuras bien conocidas de la reticencia y del disimulo en el texto como señales

enviadas por el autor al lector, para incitarlo a una lectura cómplice. Además, muchos éxitos o fracasos de Lázaro personaje se pueden leer como alegorías del libro, o como alegorías de la lectura como lectura peligrosa. Consideramos unas objeciones posibles contra tal modo de interpretación. La inestabilidad del sentido metatextual es precisamente la clave de su uso discreto, lo que no impide su carácter sistemático. Un doble del autor astuto que se identifica con él en la mayor parte del relato, Lázaro se convierte al final en la figura del censor, que acalla las voces discrepantes, plegándose a los órdenes del arcipreste. Como si hubiera previsto su expurgación, el autor del *Lazarillo* la ridiculiza al representarla. Así consiguió en buena parte a eludir la censura: debajo de la broma, el alcance crítico del libro, un verdadero manual para burlarse de las autoridades, sobrevivió al contexto represivo.

PALABRAS CLAVE: *Lazarillo de Tormes*, Sátira, Disimulo, Censura, Metatextualidad.


ABSTRACT: Albeit rarely used concerning early modern works, the critical concept of «metatextuality» proves useful to read the *Lazarillo de Tormes* from a new perspective. This classic written in a time of persecution belongs to a cluster of satires bearing the literary stamp of Lucian, and the ideological hallmark of Erasmus. They share a common seriocomic code, in order to allude to censorial threats. Many episodes from the *Lazarillo* do have metatextual implications because they may refer to the situation of an impossible or frustrated communication in which the work was written, a work incidentally abounding in double senses. We analyse here the well-known figures of reticence and dissimulation in the text as signs sent by the author to the reader in order to invite him to a connivant reading. Furthermore, the triumphs and shortcomings of Lázaro as a character may be read as allegories of the book, or as allegories of reading as a dangerous practice. We then consider several objections which may be raised against such an interpretation. The instability of metatextual meaning is precisely the key of its discreet use, a fact that does not preclude its systematicity. The shadow of an author who identifies with him during the main part of the narrative, Lázaro finally turns into a figure of censorship, which silences the voices of dissent, following the commands of the archpriest. As if he had anticipated its expurgation, the author of the *Lazarillo* turns it into ridicule by representing it. Thus, he partly succeeded in thwarting censorship: hidden by the joke, the critical insight of the book, a true manual in the art of poking fun at authorities, survived the context of repression.

KEYWORDS: *Lazarillo de Tormes*, Satire, Dissimulation, Censorship, Metatextuality.

EL ANHELO FRUSTRADO DEL MAR EN FRANCISCO DE ALDANA

MARÍA DEL PILAR COUCEIRO
(Universidad Complutense de Madrid)

Para Álvaro Alonso, maestro, guía, AMIGO.

 ΑΛΛΑΣΣΑ, ΘΑΛΛΑΣΣΑ! ¡EL MAR, EL MAR! EL GRITO DE LOS SOLDADOS, AL regreso de las campañas mesopotámicas, cuando avistaban las costas del mar Negro¹, ilustra la imagen de la vida del hombre como una singladura, algo que viene de una larga tradición que –como tantas– hunde sus raíces en el mundo clásico. El mar es ese espacio que hay que atravesar, para unir dos mundos antagónicos o paralelos; dos situaciones opuestas; dos márgenes vitales entre la realidad sensible y la utopía ultraterrena que, mediante la imagen de la *Nave* como nexo de enlace (muchas veces acompañada por la figura de Caronte), se superpone enmarcando panoramas amplios, no sólo geográficos sino conceptuales.

Desde el punto de vista meramente material, el mar es para el hombre un posible lugar de residencia, de ocio o de sustento. Sin embargo, la carga simbólica como partida o llegada, como determinante de unos límites más allá de los cuales está lo diferente, el cambio, las otras dimensiones para

1. Esta cita, ilustrativa de la vinculación helena con el mar, aparece en el libro IV de la *Anábasis* de Jenofonte. Una serie de autores se inspiran en este pasaje, como en el caso de Henric Heine en su poema *Meergruß* (*Saludo al mar*).

el terror o para el alivio, se remonta a los inicios de la literatura y consecuentemente, al propio concepto humano vital. El mar ocupa un espacio intermedio entre los otros dos grandes conceptos espaciales presentes en la realidad tangible, el aire y la tierra, pero es infinitamente más inseguro que ésta y, al mismo tiempo, mucho más asequible que aquél. El mar representa lo posible, no lo probable, supone la utopía pero dentro de lo realizable, quizá por eso, uno de sus símbolos más antiguos se encuentra en el diseño geométrico representado por el *zig zag*, manifestación decorativa casi tan numerosa como la del *cruce*, dotada de valor cosmogónico, interpretada como *primordial* en casi todas las culturas conocidas². El agua como principio constatado de vida material y, por extensión, signo de vida espiritual³.

Al hablar de un «anhelo frustrado», no voy al caer en el despropósito de catalogar a Francisco de Aldana como «poeta marítimo», sin embargo, la presencia del mar está presente en tantos de sus versos que a veces parece actuar como un *Leitmotiv*, alrededor del cual el poeta construye imágenes llenas de evocación y colorido, valiéndose además de una serie de usos retóricos de primer nivel, frente al cotejo con otros autores contemporáneos que, aunque utilizan el elemento marino, éste les sirve más como paisaje, a veces terrorífico, desde la idea del temor a lo desconocido, a veces como *locus amoenus*, más cerca de la geografía «interior». Aldana, sin soslayar el símbolo, se dilata en el mundo «costero», de manera que llega incluso al juego sinestésico *avant la lettre* en la sugerencia de luces, olores o sensaciones producidas por el agua, la luz o el viento.

Aunque la certificación rotunda todavía ofrece controversias entre España o Italia, la mayoría de los estudiosos sitúa el nacimiento del poeta en Nápoles, entre los años 1537-1540⁴. Nápoles, ciudad marina por exce-

2. Existen toda una serie de elementos recurrentes en este sentido: la cinta plegada; los dientes del engranaje; las columnas estriadas, la pareja de marquetería llamada *oblicuo...*, expresiones diversas del símbolo que se remontan a monumentos célticos y al período geométrico griego, sin olvidar que el agua, en sistema jeroglífico egipcio, se representa por un *zig-zag* doble superpuesto (Díez de Velasco 1988, 370-379).

3. Esto se manifiesta a través del ritual del Bautismo, junto con el cruce, también de lejana procedencia, ambos símbolos básicos para el cristianismo (Rahner 2003, 77).

4. 1537, si se atiende al dato ofrecido por el propio poeta en los versos 34-37 de la *Epístola a Arias Montano*: «basta decir que cuatro veces ciento | y dos cuarenta vueltas

lencia, así que sus primeros aires vitales vendrían, pues, del mar Tirreno, ese apéndice del Mediterráneo que él mismo menciona en su soneto X⁵, y que, en el desastre de Alcazarquivir, también contemplaría desde muy cerca los últimos días de Aldana. Esta presencia marítima salpica muchos momentos de su obra, llegando a su máximo protagonismo en la *Epístola a Arias Montano*, en la que durante 27 tercetos, el poeta parece «sumergirse» –valga la imagen– en lo más profundo del mar, tanto desde la detallada descripción realista como desde la impresión emotiva interior. Pero hay que partir de una premisa, que no es otra que la herencia literaria. Y la fuente primigenia para una *Epístola* es, naturalmente, Horacio.

En el poeta latino, el mar aparece aludido como tal en ocho de las *Epistulae* del *Libro Primero* (1, 2, 6, 7, 11, 12, 15 y 18). En tres (3, 13 y 15) hay referencias al agua, en este caso representadas por ríos, arroyos o lagos⁶. En la epístola que Horacio dedica a Lolio, aunque el uso de la mención marítima aparece bajo forma alegórica, también se desprende una profundidad filosófica alejada de la «llaneza» que suele destacarse en el género. Parece ilustrativa la presencia de la *Nave* como figura del Estado (también una imagen de larga tradición poética):

Dulce es para los inexpertos el cultivo del amigo poderoso.
El experto lo temerá. Tú, mientras tu nave esté en alta
mar, haz por que la brisa cambiante no te haga recular.

(*Epístola XVIII A Lolio*, vv. 86-88) [Fernández Galiano 1996, 459]

En el *Libro Segundo* hay alusiones al mar en las dos epístolas incluidas, y también en la dedicada *A los Pisones*, más conocida como *Arte Poética*. El mar aparece puntualmente en el resto de la obra horaciana y relacionado

dadas miro | del planeta seteno al firmamento» (Lara 1985, 439). La Epístola está fechada el siete de septiembre de 1577, es decir, que en ese momento, Aldana tendría cuarenta años, cuarenta y uno en 1578, al desaparecer en combate el 4 de agosto en la batalla de Alcazarquivir.

5. «desecha ya, por Dios, del mar Tirreno, | si tus orejas hiere el son humano, | un movimiento crudo y tan insano | que el Noto levantó por caso ajeno» (vv. 5-8) (Lara 1985, 189).

6. Este tipo de paisaje boscoso aparece en la *Epístola* 14. Y forzando un poco la sugestión, en la *Epístola* 17 se mencionan dos ciudades italianas famosas por sus puertos, Sorrento y Brindisi.

con ello, el motivo de *La Nave*, al que acabo de referirme, muy querido de Horacio y al que recurrirá con frecuencia, sobre todo en las *Odae*.

¡Insólitas olas, nave, al mar te arrastran!
 ¿Qué haces? ¡Busca el puerto y ancla firmemente!
 ¿No ves que está tu banda
 sin remos y el veloz Áfrico
 averió tu mástil y los cables gimen
 y el casco sin cinchos no es fácil que pueda
 al piélagos imperioso
 afrontar? No están enteras
 tus velas, te faltan efigies divinas
 a las que invocar si este mar no ceja.
 [...]
 Tu que mi inquietud y mi tedio fuiste
 y ahora eres mi amor y grave cuidado,
 huye del mar que baña
 las Cícladas refulgentes.

(*Oda I-XIV*) [Fernández Galiano 1997, 121]

En el siguiente caso se observa otra preciosa metáfora del devenir vital, insistiendo en la presencia de *La Nave*, esta vez, para hablar el poeta de sí mismo:

Yo no sufro cambio
 alguno por que me lleve nave grande o pequeña.
 No me lleva Aquilón a velas hinchadas
 ni por el contrario, guío mi vida con Austros adversos.

(*Epístola II-II*) [Fernández Galiano 1997, 529-530]

El mar, como digo, es presencia puntual en el resto de la obra horaciana, ya no sólo tratado de manera descriptivo-realista sino con frecuentes empleos metafóricos. Así que, si bien los temas marítimos no suponen una condición «reglamentada» para el género epistolar, tampoco queda fuera de lugar acudir al modelo del poeta latino para seguir investigando la presencia del mar, no sólo en Francisco de Aldana, protagonista de estas páginas, sino en otros autores inmediatos. En este sentido, tras un buceo puntual alrededor de la Primera Generación petrarquista española canónica, ya sea en la *Escuela Castellana*, cuya topografía se encuentra en

las antípodas de la idea costera, ya sea la *Escuela Sevillana*, con cercanías marítimas constatables, cierto es que muy escasos son los autores que no manejan el tema del mar con uno u otro propósito. Valga como ejemplo, y dentro de la vigencia del tratamiento de los mitos clásicos, la historia de *Hero y Leandro* [Couceiro 2009, 385-396], de fundamental argumento marino, glosada repetidamente por los petrarquistas en elevados estilos: Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Cetina o Acuña, y otros quizá no tan relumbrantes pero no de menor importancia, como Saa de Miranda, Ramírez Pagán, Juan de Arjona, Hipólita de Narváez, Diego Mexía, o López de Zárate, además de las traducciones adaptadas de Herrera. Nombres todos estos a los que hay que añadir la vía popular [Fdez. Taviel de Andrade 1990], y cuyo argumento está también tratado en nuestro poeta, en su «Glosa del Soneto *Pasando el mar Leandro el animoso*» de Garcilaso.

Naturalmente, el mar en los primeros petrarquistas requeriría de un análisis específico, por lo que baste un brevísimo apunte centrado en las epístolas de los autores canónicos de Primera Generación, que naturalmente suponen una incuestionable fuente para la Segunda, en la que se ubica Francisco de Aldana.

En la única epístola de Garcilaso, la dedicada *A Boscán*, no hay ninguna alusión al mar, excepto si, parafraseando cierto tipo de críticas *ad usum*, tomáramos una mención a Nápoles como *ciudad costera* (carta horaciana n.º 17, *vid. supra*, nota 6), pero sí destaca la presencia del mar en las dos *Elegías* que, pese al nombre genérico, la crítica coincide en denominar *Epístolas*. La primera de carácter funeral, «Al duque d'Alba en la muerte de don Bernaldino de Toledo»: «Mira la tierra, el mar que la contiene [...] Y en tanto que los peces la hondura húmida habitarán del mar profundo» (vv. 280; 301-302), y la segunda –la más conocida– con un escueto epígrafe «A Boscán»: «la deleitosa playa estás mirando | y oyendo el son del mar que en ella hiera» (vv. 146-147) [Rivers 1985, 99-108; 116-118]. A propósito del barcelonés, en su *Respuesta de Boscán a don Diego de Mendoza* (también naturalmente en juego epistolar), no aparece el mar, excepto como sugerencia en un verso, tras una levisima incursión por los clásicos: «Y el navegar de Ulises rodeando» (v. 270), pero el agua como elemento sí está presente, e incluso se menciona al Nilo, aunque en este poema sin embargo, lo que sugiere una especie de «pluma amarilla», es el verso 201 donde se alude a *una concha* («y la concha del mar Indo venida»), una concha inserta en un verso sorprendentemente aislado, ya que en ese momento lo que se

describe es un ambiente suntuario que lo que focaliza es el dinero [Clavería 1999, 367]. Una concha de las que luego habrá «mil» en la epístola de Aldana [Lara 1985, 455n.].

En Hurtado de Mendoza es frecuente el tratamiento del mar, incluso para mechar algún cuentecillo jocundo⁷. El embajador escribe varias *Epístolas*, y me detengo sólo en la *Carta* que don Diego dirige a su amigo, el propio Boscán, en la que hay dos menciones al mar, la primera sumamente interesante ya que parece responder a la referencia a *la concha* que acabo de señalar: «del espacioso mar que así enriquece | los apartados indios con sus dones» (vv. 11-12) pero además, hay una alusión de don Diego, «ni el bravo mar con ondas furiosas» (v. 99) [Díez Fernández 1989, 101; 103], sorprendentemente paralela a otra del capitán Aldana, que en la *Carta a Arias Montano* dice, «el alto mar, con ondas bulliciosas» (v. 367).

Como Hurtado, Gutierre de Cetina es autor de varias *Epístolas*. En la dirigida precisamente, *A don Diego Hurtado de Mendoza*, considerada como la más «horaciana» del autor sevillano, de las dos citas al mar, ninguna lo es al concepto real del término, ya que la primera es una metáfora: «Anegada en el mar de un luengo llanto» (v. 13), y la segunda una imagen: «En qué piélagos está, ciego y submerso» (v. 255) [Hazañas 1990, 106-116]. Parece que este autor gusta del uso retórico del concepto porque en la carta *A don Jerónimo de Urrea* [Hazañas 1990, 36-50], utiliza una paradoja en quiasmo: «Arar el mar, sembrar en el arena» (v. 53).

Finalmente, en la epístola más conocida de Hernando de Acuña, la «Carta de Dido a Eneas», no falta el tratamiento marino, que parece otorgar una personificación al mar, destacando el riesgo que éste supone: «por alejarte | de mí en las ondas a morir te ofrezcas» (vv. 74-75) [Díaz Larios 1982, 215-225].

Hasta aquí, los paralelos en el tratamiento del mar en los poetas que preceden a Aldana. Realmente, el porcentaje resulta más bien exiguo, lo que daría pie para plantear la originalidad de nuestro poeta, en cuanto al extenso tratamiento marítimo que se disemina a lo largo de su carta a su querido amigo Benito. Veamos, pues, una breve panorámica de la presencia del mar en otros poemas de nuestro autor napolitano⁸.

7. «A la zanahoria» (Díez Fernández 1989, 13-15).

8. Todos los ejemplos están tomados de la edición de Lara 1985.

Aldana, sin soslayar el símbolo, se dilata en el mundo «costero» con frecuencia, de manera que llega incluso al juego sinestésico en la sugerencia de luces, olores o sensaciones producidas por el agua o el viento. Desde la *Glosa* del soneto XIX de Garcilaso «Pasando el mar Leandro el animoso», donde arranca con una descripción neutra que, eso sí, inmediatamente da paso a la referencia clásica, lo que, si bien resulta esperable en un humanista de su altura, se instala también en el lenguaje propio de la narración realista, presentando el mar con visión negativa, como obstáculo invencible:

Entre el Asia y Europa es repartido
un estrecho de mar, do el fuerte Eolo [...]
entre las ondas solo;
aquí dio fin al último reposo,
pasando el mar Leandro el animoso. (vv. 1-2; 6-8)

A lo que añadirá, ahora desde la voz de Hero, atributos de crueldad e indiferencia, que anticipa en el verso 53: «mas viendo al mar tan intratable y falso»:

«O turbias aguas que so el gran tridente
del repentino dios vais gobernadas,
paz a mi bien, metido en la corriente,
paz ya, por dios, corrientes alteradas;
socorro al dulce esposo prestamente,
socorro, que en mi mal vais concertadas,
socorro –dice– a mi Leandro y vial»
Mas nunca fue su voz dellas oída. (vv. 65-72)

El mar en las octavas dedicadas al Duque de Alba:

y presentada encima el horizonte
de nuestro cielo al oceano mira;
mira y descubre en tomo al mar y al monte
la clara alba asomar que el mundo admira. (vv. 41-44)

Un primer verso de soneto puede ser tan magistral como éste: «Crudas y heladas ondas fugitivas», que en cuatro palabras, tres adjetivos y un sustantivo parlante, consigue aunar sensaciones visuales (*ondas*) táctiles (*heladas*) cinéticas (*fugitivas*) y emotivas (*crudas*).

El mar presentado siempre como lo deseable por oposición a lo duro del desierto en «Epístola a una dama».

sería de Libia a la quemada arena
 agua pedir el húmido oceano,
 y a la ortiga su olor el azucena. (vv. 112-114)

O como ilustración de lo superfluo o innecesario en la «Carta a don Bernaldino de Mendoza»:

que el quereros mostrar doctrina en versos
 es dar agua a la mar y a sus orillas (vv. 73-74)

En «Sobre la creación del mundo», jugando con los *imposibilia*, en sesgo ya cerca de lo místico:

Las arenas del mar pueden contarse,
 medir del cielo el ancho circuito,
 mas Dios inmensurable no por eso
 se medirá, que excede al mismo exceso. (vv. 45-49)

En los temas referidos al mundo marítimo o fluvial, suele ser inequívoco que el tema de *La Nave* sea recurrente: «Navío que en alto mar perdió la estrella», o acompañando una imagen peregrina:

Después de un gran viaje, el peregrino
 vuelve al albergue de su vida incierto:
 corre la nave el húmido camino,
 de un polo al otro, y goza al fin del puerto [...]
 puerto alegre y salud nuestro viaje. («A una dama», vv. 201-204; 208)

Idea ésta que, como en otros ejemplos, luego aparecerá en la *Carta a Arias Montano*. Y también como comparación, la Nave destaca en el soneto a su hermano Cosme, utilizada en juego magistral de oposición logrado por el choque entre el tierno diminutivo del sustantivo (navecilla) frente a la oscura carga semántica del adjetivo (tenebrosa): «cual navecilla en noche tenebrosa» (v. 5).

O el deseo de travesía feliz como metáfora, frente a la lucha del momento, en la ya mencionada «Carta a don Bernaldino de Mendoza»:

¡Oh, venturoso tú, que allá tan alto,
 por do rompiendo va nuestro navío,
 tan lejos deste mar tempestuoso (vv. 156-158)

Lucha que el poeta rememora desde su propia experiencia en su «Carta a Galanio»:

También yo navegué por esos mares,
también yo fui soldado en esa guerra
y el tributo pagué de aquellos años (vv. 398-400)

Carlos Ruiz Silva, en su estudio sobre Aldana, señala cómo las octavas *Sobre el bien de la vida retirada* son un claro antecedente de la *Epístola* [Ruiz Silva 1981, 128 y ss.]. Sin entrar en otros conceptos, de las cuarenta y dos octavas de que consta el poema aludido, en diez de ellas –casi un 25%– se trata el tema marítimo de uno u otro modo⁹, lo que de nuevo remite al indudable interés del poeta sobre el mar.

Pienso que los ejemplos precedentes son suficientes para ilustrar la familiaridad con el tema marítimo, que Aldana utiliza desde vertientes distintas con evidente soltura, quizá por eso, en su última composición se vale de la imagen marina como la gran metáfora de la vida, la muerte, la contemplación, la amistad... En definitiva, el mundo de la Mística (que algún comentarista le niega) para, como indiqué al principio de este trabajo, dedicar nada menos que veintisiete tercetos a ese mundo, pero tampoco es ese fragmento el único que en la epístola se habla del mar, como paso a tratar inmediatamente.

EL MAR EN LA CARTA A ARIAS MONTANO

Veintisiete tercetos consecutivos, como acabo de mencionar, están protagonizados por el mar y su entorno, el poeta se explaya, ya que antes de la cuidadosa sinfonía marina que comienza a partir del verso 352. Las llamadas de atención acerca de la idea del mar se diseminan. Hay que partir de la base de que, al margen del inmenso catafalco retórico que el poema supone, Aldana es capaz de plasmar el sesgo emotivo en cada invocación a Benito Arias, en uno de los más bellos cantos a la amistad del Renacimiento español, si no el que más.

9. Versos 11, 49-50, 67, 79, 88, 135, 161,167, 190, 243 y 254, respectivamente.

La primera mención al mar aparece en el verso 84, donde para ilustrar el destino de los sentidos humanos, dice:

serán del mar de Dios cubierta roca;
cual pece dentro el vaso alto, estupendo,
del oceano irá su pensamiento (vv. 84-86)

A continuación, señala cómo el alma es especial hechura de Dios, aunque esté:

dentro al divino piélago hundida [...]

del altísimo mar toda absorbida. (vv. 101; 105)

Antes de entrar en el proceso de analepsis, Aldana diseña un precioso terceto con el símil de la nave, donde el diminutivo (navecilla) se opone al adverbio (gran):

Mas pues, Montano, va mí naucilla
corriendo este gran mar con suelta vela,
hacia la infinidad buscando orilla (vv. 124-126)

Como metáfora de la Nada, en reminiscencia al Leteo mítico:

ver aquel alto piélago de olvido,
aquel sin hacer pie luengo vacío (vv. 139-140)

Todavía, antes de los famosos veintisiete tercetos, el poeta dedica tres consecutivos a motivos marítimos, quizá por oposición al *locus amoenus* típico –y tópico– referido casi siempre a entornos campestres o al bosque:

pues no mejor el húmido pescado
dentro el abismo está del oceano,
cubierto del humor grave y salado,

que el alma, alzada sobre curso humano,
queda, sin ser curiosa o diligente,
de aquel gran mar cubierta ultra mundano;

no, como el pece, sólo exteriormente,
mas dentro mucho más que esté en el fuego
el íntimo calor que en él se siente. (vv. 222-231)

Y por fin, el dilatado fragmento que se extiende a lo largo de 81 versos llenos de expresividad, de sugerencias sensoriales, en anticipo de sinestesias que aún tardarán tres siglos en instalarse con firmeza en la literatura española, y toda esa fantasía, ese lirismo sustentados por una formidable estructura cuya urdimbre da la talla del poeta. Es una construcción ternaria con una especie de *Coda* en el terceto final y con una serie de subsecciones internas que permiten articularlo de modo que incluso el *tiempo* de lectura parece calculado.

PRIMERA PARTE: VERSOS 352 AL 375

En dos secciones de cuatro tercetos cada una. El proceso se inicia con una adversativa (Mas). Inmediatamente, dos tercetos en forma negativa para descartar extremos (monte, valle) y decidirse por las *medias partes* (el mar, en este caso), característica típicamente horaciana:

Mas para concluir tan largo tema,
quiero el lugar pintar do, con Montano,
deseo llegar de vida al hora extrema.

No busco monte excelso y soberano,
de ventiscosa cumbre, en quien se halle
la triplicada nieve en el verano;

menos, profundo, oscuro, húmido valle
donde las aguas bajan despeñadas
por entre desigual, torcida calle;

las partes medias son más aprobadas
de la natura, siempre frutuosas,
siempre de nuevas flores esmaltadas. (vv. 352-363)

La segunda sección se estructura a su vez en construcciones binarias, quizá como paralelo a los dos amigos que protagonizan la escena:

Quiero también, Montano, entre otras cosas,
no lejos descubrir de nuestro nido
el alto mar, con ondas bulliciosas:

dos elementos ver, uno movido
del aéreo desdén, otro fijado
sobre su mismo peso establecido;

ver uno desigual, otro igualado,
de mil colores éste, aquél mostrando
el claro azul del cielo no anublado.

Bajaremos allá de cuando en cuando,
altas y ponderadas maravillas
en recíproco amor juntos tratando. (vv. 364-375)

SEGUNDA PARTE: VERSOS 376 AL 408

Ahora se inicia la descripción de las conchas que tanto gustaba de coleccionar Arias Montano. Este elemento marino (al ya que me referí más arriba, al hablar de Boscán y de Hurtado) es tratado con anterioridad –y con reiteración– en textos de Alfonso de Palencia, Fray Antonio de Guevara, Garcí Rodríguez de Montalvo, Hernández de Villaumbrales, Hurtado de Mendoza, y, por supuesto, en cronistas de Indias como Fernández de Oviedo. En Aldana el juego sinestésico se extiende por los cinco sentidos (algo que el poeta focaliza, por otra parte, en muchos otros poemas). Los caracoles (marinos, por supuesto) aparecen entre otros, en Alonso de Virués, Juan de Pineda y de nuevo, en los cronistas. En cuanto al término «bucios», hasta 1577, sólo aparece en Aldana. Las conchas, propiamente dichas, ocupan dos tercetos; hay tres para los caracoles y bucios; finalmente, otros tres para el conjunto de moluscos, por lo que, incluyendo el paréntesis, al que enseguida me referiré, tendríamos una subdivisión en cuatro fragmentos:

1
Verás por las marítimas orillas
la espumosa resaca entre el arena,
bruñir mil blancas conchas y lucillas,

en quien hiriendo el sol con luz serena,
echan como de sí nuevos resoles
do el rayo visüal su curso enfrena.

2

Verás mil retorcidas caracoles,
mil bucios istriadas con señales
y pintas de lustrosos arreboles:

los unos del color de los corales,
los otros de la luz que el sol represa
en los pintados arcos celestiales,

de varia operación, de varia empresa,
despidiendo de sí como centellas,
en rica mezcla de oro y de turquesa.

3

Cualquiera especie producir de aquellas
verás (lo que en la tierra no acontece)
pequeñas en extremo y grandes dellas,

donde el secreto, artificioso pece
pegado está, y en otros despegarse
suele, y al mar salir, sí le parece, (vv. 376-396)

el nácar, el almeja y la purpuria
venera, con matices luminosos
que acá y allá del mar siguen la furia. (vv. 406-408)

Aquí se inserta el paréntesis. Se trata de un comentario a lo largo de tres tercetos con ribetes filosóficos, pero además, la minuciosidad es paralela al tema tratado, ya que tanto la almeja como la venera presentan características similares en lo referido al contraste entre la blandura del molusco y su envoltura externa:

4 (El paréntesis)

(por cierto, cosa dina de admirarse
tan menudo animal sin nieruo y hueso
encima tan gran máquina arrastrarse.

errar el agua un cuerpo tan espeso
como la concha, casi fuerte muro
reparador de todo caso auieso,

todo de fuera peñascoso y duro,
liso de dentro, que al salir injuria
no haga a su señor tratable y puro), (vv. 397-405)

TERCERA PARTE: VERSOS 409 AL 423

En técnica de aceleración, cada uno de los cinco tercetos –más un sexto conceptual– gira alrededor de un motivo distinto. Los verbos llevaban función argumental de sujeto dativo (experimentante) desde el comienzo, pero ahora se suceden en *reductio* alrededor del campo semántico de la contemplación (ver/verás; mirar/miraremos):

a) geografía

¡Ver los marinos riscos cavernosos
por alto y bajo en varia forma abiertos,
do encuentran mil embates espumosos;

b) peces

los peces acudir por sus inciertos
caminos con agalla purpurina,
de escamoso cristal todos cubiertos!

c) nave

También verás correr por la marina,
con sus airosas tocas, sesga y presta,
la nave, a lejos climas peregrina.

d) olas

Verás encaramar la comba cresta
del líquido elemento a los extremos
de la helada región, al fuego opuesta;

e) fondo

los salados abismos miraremos
entre dos sierras de agua abrir cañada,
que de temor Carón suelta sus remos. (vv. 409-423)

Para pasar desde lo material al campo de lo conceptual –la calma– el poeta necesita remansar el ritmo, y para ello dobla el tratamiento temático

con dos tercetos en lugar de uno y mediante construcción impersonal, para finalmente, emplear otro terceto que ya sugiere cierta sensación conclusiva:

f) la calma
 Veráse luego mansa y reposada
 la mar, que por sirena nos figura
 la bien regida y sabia edad pasada,

 la cual en tal gentil, blanda postura
 vista del marinero, se adormece
 casi a música voz, süave y pura,

 en tanto el fiero mar se arbola y crece
 de modo que, aun despierto, ya cualquiera
 remedio de vivir le desfallece. (vv. 424-432)

Y sólo restan los cinco tercetos más el serventesio final, a modo de despedida y conclusión, incluida la famosa data.

A la vista de todo lo anterior, dos cuestiones se le presentan al estudioso. La primera, de carácter general: ¿es el mar pertinente para incluirse como motivo dentro de lo que consideramos *horaciano*? Díez Fernández indica, en este sentido, que hay lugar para planteamientos inteligentes sobre qué constituye una epístola horaciana, aunque también es posible que *lo horaciano* sea un conjunto de rasgos, de presencia e intensidad variable, y no necesariamente un género [Díez Fernández 2002, 149-176]. Segunda, si los motivos marinos no son pertinentes dentro del género epistolar, ¿por qué un poeta de la talla de Francisco de Aldana utiliza tan gran espacio textual –casi una quinta parte– dedicado al mar dentro de su *epístola*?

A la primera pregunta, ¿es el mar pertinente para incluirse como motivo dentro de lo que consideramos *horaciano*?» pienso que con un altísimo porcentaje de seguridad hay que responder no. Yéndonos a los orígenes, es decir, a Horacio, queda claro que el tratamiento del mar en sus *Epistulae* es circunstancial y que para los usos metafóricos del tema, prefiere las *Odae*, de mucho mayor contenido lírico. Por lo que se refiere a los poetas del XVI, el mar es motivo de glosa en todo tipo de géneros (*canción, soneto, fábula*) por lo que resulta impropio darle relevancia en el caso de que aparezca en una epístola, sea ésta de las llamadas *horacianas* o no. Pasemos entonces a la segunda cuestión. En la obra de Aldana, como acabo de comentar, el mar está presente de mil formas y en todos los

géneros, sin embargo, la longitud, el tratamiento minucioso, la originalidad, la construcción utilizadas en la *Carta a Arias Montano* obliga a dividir en dos partes el motivo marítimo dentro de la producción del poeta: por un lado, la *Epístola*; por otro, el resto de poemas con el mar protagonista. En el anhelo del poeta, en ese sueño –que quedará truncado– lo que queda de manifiesto al imaginar esa convivencia con su amigo Benito es que el paisaje circundante, el marco feliz que los acogería es el mar con todas sus características tanto de paisaje como de concepto.

Lo cierto es que no hay una respuesta fácil a no ser que intentemos la explicación por vía de la línea que el propio Aldana nos traza desde el título de su poema ya que él mismo nos dice «sobre qué» escribe a su entrañable amigo, ya que el título completo es *Carta a Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della*.

El estado contemplativo es el primero de los tres escalones que conducen al misticismo, aunque según doctrinas no hay unanimidad en la terminología, ya que se habla de grados desde la *contemplación infusa* de quietud (recogimiento de todas las potencias anímicas, producido sobrenaturalmente por Dios), hasta la *unión transformante* o *deificante* llamada también *matrimonio espiritual del alma con Dios*. Pero también se habla de la *contemplación adquirida como coronación del esfuerzo ascético*, paso previo a la *contemplación infusa* y que sería posible por medio de la voluntad, de manera que el individuo cultiva su propio interior perfeccionándose para conseguir por sí mismo los diferentes estados que conducirían a esa plenitud máxima del espíritu.

Quizá nuestro poeta, militar, hombre de acción al fin, sabe que para llegar al estado que tanto desea, ha de poner los medios por sí mismo, y esto le hace recurrir a una situación que, aunque lejana, dadas sus circunstancias personales, sí entraría dentro de lo posible, y esa praxis se trasluce en una contemplación previa de la obra de Dios asequible a los sentidos –vista, olfato, oído, tacto, incluso gusto– y además, en compañía de *un ser real*, Benito Arias Montano. Así, Aldana escoge un paisaje que le es grato para, jugando con el realismo de la imagen, volcar también toda la carga humanística de su cultura y toda la fuerza simbólica de sus deseos, ese anhelo frustrado por la tragedia secular de la guerra, esa guerra de la que tantas veces él mismo abominó y que desdichadamente truncó su existencia poética y física en su mejor momento, aunque no pudo truncar su legado espiritual, más vigente que nunca en este recién iniciado siglo XXI.

¿Era Aldana un místico? Cernuda así lo piensa: «Aldana abre ahí el camino de nuestros místicos, entre los que pudiera considerársele, y no como el menor» [Cernuda 1980, 468]; también Vossler: «presentimientos de muerte y profundos deseos de soledad habían embargado su alma. Envidiaba a los teólogos y a los anacoretas» [Vossler 1941]. En este sentido, me parecen muy pertinentes las palabras de Rosa Navarro, al referirse a la *Carta a Arias Montano*:

Majestuosa en sus tercetos, bellísima en sus versos, coherente y unitaria en su contenido, es el prototipo de epístola horaciana en nuestra literatura, sólo que tiene más vuelo, ya que se alza hasta la comunión divina [Navarro 2000, 217].

Este final del párrafo que antecede me sugiere una posible respuesta, además de mi propia reflexión, o simplemente intuición, naturalmente desde la referencia documentada para afirmar que sí era un místico, que Aldana poseía tanto en su visión vital como en la literaria muy altas dosis de eso que damos en llamar misticismo, en primer lugar, porque esa vertiente espiritual no es única ni unívoca, como bien denotaron los grandes místicos alemanes del siglo XIV. El misticismo se alcanza por muchos caminos, incluida –también– la agnosis.

Y en segundo término porque, después de todo, a Francisco de Aldana sus contemporáneos –entre ellos, el propio Cervantes– lo llamaron *el divino*.

BIBLIOGRAFÍA

- Clavería, Carlos, ed., Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid: Cátedra, 1999.
- Cernuda, Luis, «El misticismo de Aldana», *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1980, vol. III, págs. 467-371.
- Couceiro, María del Pilar, «El Paso del Trasmundo en el ‘Leandro’ de Boscán», en José M^a Maestre & Luis Charlo Brea & Antonio Prieto & Joaquín Pascual, eds., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Antonio Prieto*, Madrid: CSIC, 2009, vol. IV.1, págs. 385-396.
- Díaz Larios, Luis F., ed., Hernando de Acuña, *Varias poesías*, Madrid: Cátedra, 1982.
- Díez Fernández, José Ignacio, «La diversidad epistolar en la poesía de Don Diego Hurtado de Mendoza», *Canente*, 3-4 (2002), págs. 149-176.

- Díez de Velasco, Francisco de Paula, *El origen del mito de Caronte. Investigación del paso al más allá en la Atenas clásica*, Madrid: Universidad Complutense, Col. Tesis Doctorales, 1988.
- Fernández Galiano, Manuel, & Cristóbal Vicente, eds., Horacio, *Sátiras, epístolas, Arte poética*, edición bilingüe, Madrid: Cátedra, 1996.
- Fernández Galiano, Manuel, & Cristóbal Vicente, eds., Horacio, *Odas y Epodos*, edición bilingüe, Madrid: Cátedra, 1997.
- Fernández Taviel de Andrade, Bárbara, *El mito de Hero y Leandro en la literatura oral europea*, Madrid: Universidad Complutense, Col. Tesis Doctorales, 1990.
- Hazañas y la Rúa, Joaquín, ed., Gutierre de Cetina, *Obras*, México: Porrúa, 1990.
- Díez Fernández, José Ignacio, ed., Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, Barcelona: Planeta, 1989.
- Lara Garrido, José, ed., Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Madrid: Cátedra, 1985.
- Navarro Durán, Rosa, ed., Francisco de Aldana, *Poesías*, Barcelona: Planeta, 1994.
- Navarro Durán, Rosa, «Las epístolas de Francisco de Aldana: diversificaciones del canon», en Begoña López Bueno, ed., *La epístola*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, págs. 199-220.
- Ruiz, Raúl, ed., Francisco de Aldana, *Sonetos*, Madrid: Hiperión, 1984.
- Ruiz Silva, Carlos, *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones, 1981.
- Rahner, Hugo, *Mitos griegos en interpretación cristiana*, Barcelona: Herder, 2003.
- Rivers, Elías L., ed., Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, Madrid: Castalia, 1985.
- Vossler, Karl, *La soledad en la poesía española*, José Miguel Sacristán, trad., Madrid: Revista de Occidente, 1941.

RESUMEN: Materialmente, ¿qué es el mar sino un lugar de residencia, ocio o sustento? Pero la carga simbólica como partida o llegada, como determinante de unos límites más allá de los que se encuentra lo diferente, el cambio, otras dimensiones, se pierde en los inicios de la literatura y atañe al propio concepto humano vital. El mar, visión cosmogónica de la vida, del tiempo, de la mutabilidad en la fijeza, Cuando la mirada se pierde en el mar, al mismo tiempo se retrotrae hacia el propio interior, hacia el abismo de las pasiones humanas, espacio intermedio entre otros dos grandes conceptos cósmicos tangibles –aire y tierra–, más inseguro que ésta, más asequible que aquél; lo posible, no lo probable; lo utópico dentro de lo realizable. ¿Cómo relacionar una carga metafórica tan fuerte con las premisas de llaneza propias del «estilo medio»? Sin embargo, todo ese mundo marino converge en la visión poética de Francisco

de Aldana, atraviesa sonetos, fábulas, epístolas, recalando en la última de ellas, cumbre literaria unánimemente aceptada, en la dedicada a su entrañable amigo el humanista Arias Montano. El mar cobra protagonismo en uno de los momentos más conmovedores del poema, aquél en que el poeta manifiesta su deseo de vida retirada, en paz y sosiego, en compañía de su muy querido Benito. En las siguientes páginas, rastrearé la pertinencia de este motivo –el mar–, a partir de una somera visión sobre los orígenes del género epistolar desde las letras latinas hasta los inmediatos antecedentes castellanos.

PALABRAS CLAVE: Mar, Mística, Elementos marinos, Epístola horaciana.

ABSTRACT: Materially, what is the sea but a place of residence, leisure or sustenance? But the symbolic charge as departure or arrival, as a determinant of limits beyond which what is different resides, change, other dimensions, is lost at the beginning of literature and concerns the very concept of human life. The sea, cosmogonic vision of life, of time, of mutability in fixity. When the gaze is lost in the sea, it goes simultaneously back to the interior itself, to the abyss of human passions, intermediate space among two other great tangible cosmic concepts –air and earth–, more insecure than this one, more accessible than that one; the possible, not the probable; the utopian within the realizable. How to relate such a strong metaphorical load with the premises of *llaneza* typical of the *estilo medio*? However, all that marine world converges in the poetic vision of Francisco de Aldana, crosses sonnets, fables, epistles, recalling in the last of them, unanimously accepted literary summit, the one dedicated to his dear friend the humanist Arias Montano. The sea takes center stage in one of the poignant moments of the poem, the one in which the poet manifests his desire for a retired life, in peace and tranquility, in the company of his beloved Benito. In the following pages, I will trace the pertinence of this motif –the sea– from a brief perspective of the origins of the epistolary genre from the Latin letters to the immediate Castilian antecedents.

KEYWORDS: Sea, Mystic, Marine elements, Horatian epistles.

LA CONSTRUCCIÓN POÉTICA DE UNA CÁRCEL
DE AMOR: LA «VISITA» Y LA «RESIDENCIA»
DE GREGORIO SILVESTRE

VERÒNICA GUILLÉN ALBERT
(Universidad de Málaga)

LA VISITA Y LA RESIDENCIA DE AMOR CONSTITUYEN DOS TEXTOS interdependientes incluidos en las ediciones póstumas de las *Obras* de Gregorio Silvestre, al final del segundo libro. En cierto modo, ambos poemas conforman una colección *ope ingenii* de amadores, elaborada al gusto del poeta y en la que confluyen reminiscencias del infierno dantesco, el ambiente de las cárceles de amor medievales y los recursos estilísticos propios de la lírica provenzal.

Los diferentes infiernos de amor recogidos en las múltiples ediciones del *Cancionero General* así como la amplia difusión de las obras del Marqués de Santillana o de Juan de Mena son síntomas evidentes del éxito y buena acogida que tuvo este motivo literario entre los autores medievales. Sin embargo, a pesar de esa extraordinaria recepción, el gusto por este tipo de composición se pierde a partir del XVI y, por ese motivo, son poco frecuentes manifestaciones literarias como la *Visita* y la *Residencia*, premisa que nos invita a cuestionarnos qué razón motivaría al poeta a emprender su redacción.

Si bien la generación de autores coetáneos a Silvestre es heredera de una tradición medieval abanderada por el *Poema de Alexandre*, el *Cancionero de Baena*, el Arcipreste de Hita, la *General Estoria* de Alfonso X, las *Coplas* de Jorge Manrique y, junto a ellos, el *Infierno de amor* de Santillana o

el *Laberinto* Juan de Mena, cabe recordar cómo esos poetas convivieron también con novedades, estilísticas y temáticas, importadas principalmente de Italia. Ante el polémico encuentro de las diferentes escuelas, Gregorio Silvestre se centró tanto en la *Visita*, como en la *Residencia* en demostrar que era posible una renovación poética castellana, cuyo metro algunos autores creían agotado, motivado muy probablemente, por dos textos de Cristóbal de Castillejo.

LA VISITA DE AMOR

Al final del libro segundo de las *Obras* de Gregorio Silvestre el lector tropieza con la *Visita* y con la *Residencia de Amor*, dos poemas considerados por Marín Ocete [1939, 131] como los textos eruditos del músico granadino. Ambas composiciones mantienen una relación ya remarcada por Pedro de Cáceres en el prólogo del libro tercero, donde el editor se propone resolver algunas dudas surgidas en relación con estos dos poemas:

Muchos de los que han visto la *Audiencia* y *Residencia de amor* [...] han dudado muchas cosas, de las cuales nos pareció bien advertirlos. Lo primero, por qué puso tantos descuidos en la *Audiencia* si los había de enmendar en la *Residencia*, lo cual se hizo por mostrar la ceguedad del amor común, hablando también de sentencia de algunos poetas. Y en la *Residencia* declara su parecer verdadero, donde muestra mucha erudición, porque como todos verán en tratar de los efectos de amor, estuvo muy discreto y resolutivo en la *residencia*, donde casi trata todas las pasiones, citando las palabras propias de los poetas antiguos españoles que trataron de ellas [*Obras* 1582, fol. 206v]

Pedro de Cáceres alude a la *Visita* como *Audiencia* probablemente porque, como apuntaba el profesor Blecua [1973, 479], con este título circulaba por vía manuscrita. En efecto, en el cancionero II-570 de la Biblioteca Real encontramos que la *Visita* aparece como «Audiencia y visita real de Amor», en el ms. 6193 de la Biblioteca Nacional figura como «Visita de cárcel de amor» y en el Cancionero Sevillano de la *Hispanic Society* podemos leerla bajo el título de «Visita de presos de cárcel de Amor». Si, por otro lado, atendemos a las redacciones del autor y leemos directamente de los versos de la *Visita*, él mismo se refiere al encuentro como a una «Real

Audiencia», término que recupera al redactar la *Residencia*, donde alude a la *Visita* como a «aquella real audiencia | hecha de Amor en Granada» (vv. 2-3). No obstante, más allá del concepto elegido para nombrar la morada de los amadores, los primeros versos de la *Residencia*, que sirven de introducción y contextualización del poema, permiten también establecer una relación entre ambas composiciones, situarlas en Granada y darles un orden lógico.

Esta composición se abre con una declaración de intenciones por parte del poeta. Silvestre pretende desarrollar «las causas y los efectos | que en amor suelen hallarse» (vv. 12-13) y para ello seguirá un orden ya acotado según el cual podríamos estructurar el relato en tres grandes núcleos o fases [Blecua 1973, 480]. Tras el exordio inicial del autor, el lector encuentra una descripción de la cárcel que Venus y Cupido se disponen a visitar y, por último, se desarrolla la audiencia propiamente dicha. El poeta ha descrito el ambiente que rodea la escena y la entrada de los jueces de la *Visita*, por lo tanto, ya puede dar comienzo la audiencia real, por la que desfilarán, en primer lugar veinte amadores –a los que habrá que sumar al propio Silvestre– y, tras ellos, nueve damas querrellosas que quedan eclipsadas por la entrada de la dama principal, que esconderá la identidad de la amada del poeta.

Es posible identificar, entre los amadores del desfile, a un fiel enamorado, a un portugués galante, a un recién casado y a otros tantos dolientes de amor que van entrando en la sala con la intención de exponer su caso amoroso y recibir sentencia por parte de Cupido. De igual manera, las damas siguen ese mismo procedimiento y acuden también a la audiencia como personajes anónimos (la viuda, la adúltera, la malmaridada...) que exponen sus quejas y son la representación –y también caricatura–, de diferentes maneras de entender el amor:

De mil maneras de amar,
se salen a visitar,
en que amor se da a sentir
amantes para reír,
y amantes para llorar. (vv. 16-20)

El editor aclara algunos detalles acerca de la recepción de la *Visita* que pudieron motivar la posterior redacción de la *Residencia*. A tenor de

la problemática que ocasionó el anonimato generalizado de la primera audiencia, Pedro de Cáceres subrayó:

La Audiencia lleva confusa la maraña de los que piden o se quejan. En la *Residencia* se especifican los nombres de los querellantes, con discreta advertencia del autor, por las causas dichas. Dúdase también quien sea aquella dama y aquel amante a quien hace jueces contra el amor. Claro está de entender que sea el mismo Silvestre y su María y no como algunos sienten: Diana y el amor divino porque ya confiesa que el amador fue herido del amor, y que la dama vino a visitarse como las otras [*Obras* 1582, fol. 207]

Se desprende de las palabras de Pedro de Cáceres que los casos amorosos que expondrá Silvestre en la *Visita* no responden a lo que el poeta considera «verdadero amor». Por otro lado, si atendemos a las descripciones de la cárcel y de los jueces que la regentan podríamos situar tanto la *Visita*, como también la *Residencia*, en la senda de los infiernos dantescos y del ambiente alegórico medieval que como ya señaló Marín Ocete [1939, 133] se mantuvo en España «desprovista de su sentido trascendental y completo y usada de manera fragmentaria y solo como recurso técnico». En esa línea, subrayó también el profesor Blecua [1973, 481] la influencia que pudieron ejercer en Silvestre, en primer lugar, el *Triunfo de Amor* de Petrarca para la descripción de la cárcel y de los dioses; los *Dits d'amour* provenzales en relación con la descripción y la alabanza de la bella dama principal o la formulación del motivo del Juicio de Venus que encontramos también en la *Veneris Tribunal* del Comendador Luis Escrivá.

Tanto el despliegue retórico de Gregorio Silvestre en esta audiencia —en la que ejerce de narrador y desfila bajo la máscara de un hidalgo de amor— como la construcción poética de lo que Blecua llamó «teatro radial», al evidenciar el sentido polifónico de la composición, demuestran el influjo ejercido por la lírica medieval en la poesía de Silvestre. Autores como Mena, Guevara, Ximénez, Diego de San Pedro o Garci Sánchez de Badajoz, a quien Silvestre desenmascarará y citará literalmente en la *Residencia de amor*, sirven al poeta para ofrecer una enumeración de clásicos castellanos que demuestre con qué fortuna se recibió y transmitió este motivo de inspiración dantesca, acogido por la tradición literaria castellana y replanteado en forma de laberintos, hospitales, purgatorios, cárceles o infiernos. Por otro lado, el discurso de Pedro de Cáceres intercalado a modo de prólogo

a lo largo de los cuatro libros de las *Obras* recoge, también a modo de testimonio, algunos datos acerca de la tradición literaria precedente a la *Visita*. El editor recuerda –y quiere dejar por escrito– como Luis Hurtado de Toledo tomó prestado el *Hospital de Amor* de Ximénez (predecesor a Silvestre como organista de la Catedral de Granada) y lo imprimió como suyo. Sabemos, por otra parte, que Hurtado de Toledo sí compuso otro poema de este estilo, bajo el título de *Cortes de Casto Amor*, siguiendo la traducción amplificada de *Gli Asolani* de Pietro Bembo, llevada a cabo por Juan Boscán y que guarda relación también con el tópico literario del tribunal del Venus.

En referencia a la estructura compositiva del texto ha sido ya señalada como esa «realización de cortes en las que Diana y Casto Amor responden a los enamorados» también está vinculada con la tradición de juegos cortesianos de origen provenzal y con los *dubbi* o *cuestiones de amor*, como las que aparecen en el *Filocolo* de Boccaccio, pero el establecimiento de leyes y consejos para los enamorados de los capítulos noveno y décimo toma elementos retóricos, estructuras y léxico de las cortes históricas realizadas en la monarquía española: en la novelita de ficción se trata de «peticiones» que realizan los «procuradores» de catorce ciudades que son respondidas por Diana y Casto Amor» [Gamba 2013, 142]. La misma autora reconoce ese esquema en la *Visita* y la *Residencia* de Gregorio Silvestre y en el *Concilio de galanes y cortesanas* de Torres Naharro, como muestras textuales de esa evolución formal del tópico, trasladado ahora a un ambiente puramente jurídico. A pesar de que Silvestre todavía mantiene esa concepción del enamorado/enfermo, motivo por el que son frecuentes términos como ‘sanar’ o ‘medicina’, prevalecen en la *Visita* expresiones latinas como *pro tribunali sedendo* (v. 1079) que aportan ese carácter erudito al texto. Del mismo modo, el poema ofrece un amplio muestrario de léxico relacionado con el ámbito jurídico (tribunal, estrado, letrado, pleito...) hecho que podría indicar como, desde el punto de vista estético y formal, Silvestre pretendía alejarse de los infiernos tradicionales y acercar el tópico de la cárcel de amor a su entorno más inmediato, motivo por el cual localiza también su audiencia en Granada.

Una vez se han visitado hombres y mujeres, entra en escena la dama del poeta, Doña María, escondida tras la máscara de dama principal en esa identificación difuminada que el poeta nos ofrece de los figurantes de la *Visita de amor*. Para su descripción, Silvestre recurre al tópico del

amor enamorado que en esta ocasión, como no podía ser de otra manera, cae rendido ante la hermosura de la recién llegada. En ese instante, tanto Cupido como Venus transfieren su poder y mando a la dama y es entonces cuando aparece el hidalgo de amor con intención de exponer su testimonio. El relato de este amador es el primer parlamento que no va dirigido ni a Venus ni a Cupido pues lo expone abierta y directamente a su dama y esconde, bajo sus palabras, el asunto amoroso del propio Silvestre, a quien reconocemos bajo otra máscara estereotipada. Ahora bien, aunque en un primer momento el anonimato parece equiparar a todos los amadores, evidenciamos que solamente el hidalgo de amor va a poder evitar el juicio de Venus y Cupido, mediante el diálogo que establece con su amada, que es nombrada juez de residencia destacando, así, sobre los demás personajes femeninos que encontramos en el poema. Mediante la apelación directa del amante a la amada, Silvestre se propone romper con ese silencio de los amadores petrarquistas exponiendo, además, su disconformidad en relación al carácter efímero e inestable del amor representado por los dos dioses paganos:

En otra audiencia mayor
me tengo de visitar,
de otro amor, que es más que amor. (vv. 723-25)

El desenlace de la audiencia queda abierto al estilo de aquellos hospitales de amor, donde ingresaban los enfermos a cura de tiempo y cuidado [Salido López 2014, 448], mientras esperaban alguna noticia de sus amadas. Y así, una vez concluido el discurso del hidalgo, la dama no otorga sentencia alguna. En esta composición, el poeta deja clara la existencia de una alternativa al amor profano al aludir a «otro amor que es más que Amor» (v. 725) y, en ese sentido, tendría cabida la crítica a los presos de una cárcel de amor que se rige —o a lo menos se ha regido, en un primer momento— por Venus y Cupido, que representan al amor ciego y sensual. Por otro lado, esa crítica encajaría con las intenciones satíricas de Silvestre a la hora de seleccionar lo que Blecua llamó «tipos» de amadores y amadas y que se corresponden con estereotipos fácilmente identificables como el impaciente, el fiel, el celoso, la malmaridada o la viuda.

A nivel formal, la *Visita* se desarrolla a lo largo de 120 coplas reales que presentan el mismo esquema métrico: *ababaaabba*. La elección del metro no parece arbitraria y entre las voces de ese desfile de amadores encontramos

también las sentencias que el poeta ingenia para cada uno de los casos, puestas en boca de Venus y Cupido o de la mano del propio poeta, que también actúa de narrador de la historia que acontece. De los veinte amantes que se quejan, uno ha llamado especialmente la atención a la crítica:

Unas coplas muy cansadas
 con muchos pies arrastrando,
 a lo toscano imitadas,
 entró un amador cantando,
 enojosas y pesadas.
 Cada pie con diez corcovas
 y de peso doce arrobas
 trovadas al tiempo viejo,
 Dios perdone a Castillejo,
 que bien habló de estas trovas. (vv. 411-429)

El pasaje llamó la atención de Marín Ocete [1939, 135] quien por primera vez relacionaba el texto con la *Repreñión contra los poetas españoles que escriben en metro italiano*, principalmente por la alusión directa a Castillejo. En consecuencia, su estudio también aludía a «la disputa literaria que entonces dominaba a los poetas» aunque sin hacer mucho hincapié en la cuestión. Algún tiempo después, José María Cossío [1998, I, 252] volvía al texto de Silvestre conocedor de la teoría de Marín Ocete y afirmando también que el pasaje refería a la *Repreñión* aunque consideraba que Gregorio Silvestre componía «despreocupado de las nuevas maneras, y no como Castillejo, que se propuso casi de seguro, enfrentar su estilo con las maneras italianas y competir con ellas» [Cossío 1998, I, 252]. En cierto modo, la crítica apoyaba esa tesis acerca de una reacción castellanista y favoreció la catalogación de ciertas obras y autores como tradicionalistas, anticuados y reacios a las novedades poéticas. No obstante, en la década de los '70, la poesía de Gregorio Silvestre recibe, por primera vez, rigurosas atenciones desde el punto de vista crítico, materializadas en una primera edición de los textos llevada a cabo por el profesor Blecua y que todavía hoy permanece inédita. En su tesis doctoral, con la que pretendía dar cohesión al heterogéneo panorama lírico del XVI, Blecua [1973, 257] se detuvo también en este mismo fragmento de la *Visita*, y entendió que «Castillejo en el poema enderezado *Contra los que abandonan los metros castellanos y siguen los italianos* no hace sino elogiar la copla y el verso de arte mayor y es imposible que Silvestre pudiera confundir y mal interpretar la postura de Castillejo» siguiendo la

comparación textual que había hecho Cossío años atrás en la que indicaba que «no he visto relacionadas las palabras de Silvestre copiadas, con la supuesta represión de Castillejo y es evidente que a esta pieza, y a pasajes por mí señalados, se refiere, y que la consideraba laudatoria de los metros italianos mejor que denigradora de ellos» [Cossío 1998, 120].

Creo acertada esta interpretación y entiendo que Silvestre captó la ironía de Castillejo y de su escenificación de la llegada del itálico modo a España, representada mediante una conversación cotidiana entre poetas castellanos. En la *Reprensión*, Jorge Manrique, Garci Sánchez o Cartagena, se muestran contrarios a las nuevas modas italianas importadas, principalmente por Boscán y Garcilaso, aunque su texto también refleja la actitud de esos autores italianizantes que a juicio irónico de Castillejo:

Daban, en fin, a entender
a aquellos viejos autores
no haber sabido hacer
buenos los metros, ni poner
en estilo los amores;
Y que'l metro castellano
no tenía autoridad
de decir con majestad
lo que se dice en toscano
con mejor felicidad. (vv. 91-100)

Puede ser significativo que este poema circulara junto a otro titulado *Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores*, que Silvestre habría tenido ocasión de conocer por vía manuscrita o tras su publicación en 1553. En el poema, Castillejo menciona directamente a Garci Sánchez y a Boscán como representantes de dos poesías diferentes que, a su juicio, habían agotado un género:

Sobra de bien y pan tierno
hace que los amadores
comparen el mal de amores
a las penas del Infierno.
Tú, Cupido,
estás muy favorecido,
pensando que aquello es,
mas donde hay dolor francés
el tuyo queda en olvido. (vv. 118-126)

Probablemente, Cristóbal de Castillejo compuso los dos textos fuera de España, tras ser nombrado en 1525, secretario del Archiduque Fernando. De la opinión del poeta acerca de la evolución que sufría la literatura española a comienzos de siglo, «Castillejo no ve solución al problema en la adopción de las formas italianas sino en una renovación que, sin renunciar al octosílabo, proyectara la poesía española por un nuevo camino que tuviese en cuenta las mejores «autoridades» del pasado como aparecen en ese contexto las llamadas «defensas» de la lengua española que surgen en torno a 1550 y que van contrarrestando el sentimiento de inferioridad imperante a lo largo del xv, cuando se afirmaba una y otra vez la pobreza del ambiente humanístico español frente al italiano y el francés» [Reyes Cano 2000, 218].

La *Visita*, que en su estructura de cárcel de amor recupera un tópico antiguo, encajaría en este período entendida como un intento de regeneración de esa tradición de infiernos a la que Castillejo alude. Silvestre retoma la tradición para versionarla y situarla en un marco renacentista, como ejemplo, juego y respuesta literaria en forma de cárcel de amor compuesta en metro tradicional. El anonimato de los personajes es significativo aunque no impide que puedan establecerse relaciones con los poetas que aparecerán posteriormente en la *Residencia*. Así, el portugués galante de la *Visita* bien podría ser Jorge de Montemayor, a cuya hidalguía se alude en los versos. Sin embargo, son conjeturas con demasiados condicionantes si tenemos en cuenta que al buscar paralelismos entramos en el inestable campo del análisis de las pasiones amorosas porque en la *Visita*, a diferencia de lo que hará Silvestre en la *Residencia*, el poeta parafrasea las dolencias de los enamorados sin citar los versos de ninguno de ellos, hecho que dicho sea de paso, todavía hace más llamativa la mención explícita a Castillejo, Boscán y Garcilaso.

En esa línea, Juan Boscán y Almogàver podría ser el amador que entra cantando las «coplas muy cansadas con muchos pies arrastrando» (v. 411) y no resultaría inverosímil que los «requiebros y conjuros» (v. 439) de Silvestre se inspiraran en «los requiebros y primores» (v. 28) y «la copla muy penada» (v. 33) de Castillejo cuando alude a Boscán en sus encarecimientos en contra de las coplas de amor castellanas. Justo unos versos después, el poeta pide que «Dios perdone a Castillejo, que bien habló de estas trovas» (v. 420) en una clara alusión al texto citado, que Silvestre interpretó a la perfección. Además, tras la aparición del amador que canta «coplas a lo

toscano imitadas» (v. 413), es decir, tras la entrada en escena del catalán, Silvestre utiliza un parlamento de Cupido para emitir una valoración de estilo que va a apuntar directamente a los poetas señalados por el monje cisterciense: Boscán y Garcilaso. Por último, la crítica del amor cortesano nacido de la «sobra de bien y pan tierno» con la que Castillejo cerraba su composición también puede verse reflejada en la *Visita* de Silvestre, en la figura del falso amador que, jocosamente, habla con cortesía y defiende «los amores sanos de los sabios cortesanos» (vv. 516-517).

Si estos textos de Castillejo pudieron influir en Silvestre y promover la redacción de la *Visita* y la posterior *Residencia*, sería extraño que Silvestre no hubiera colado a Castillejo en el desfile de amadores de su nueva fórmula:

Cabidbajo y vergonzoso
pareció encubriendo amores,
un amante congojoso
que por ciertos disfavores
se había entrado a religioso.
Entró diciendo amor di,
do me esconderé de ti,
que por do quiera que voy,
tan cerca contigo estoy,
cuan apartado de mí.

Dile jaque a tu dolencia
pensando que fuera mate
y hallo por experiencia
que allí das mayor combate
donde hay mayor resistencia.
Y pues tal es tu pasión,
declino jurisdicción,
no quiero servirte ya,
Dijo amor volvedlo allá,
y dobladle la prisión. (vv. 631-650)

De Cristóbal de Castillejo sabemos que entró en la Corte española al servicio del Infante Don Fernando aunque, cuando éste se traslada a Hungría, decide retirarse y profesar en la Orden del Císter. Años más tarde, salió de España para servir de nuevo en la Corte del ya nombrado Archiduque Fernando de Habsburgo. Durante ese período y a pesar de su condición, se conoce que el poeta se enamoró de una dama llamada Ana

von Schaumburg y existen datos también acerca de la existencia de algún hijo ilegítimo. Estos datos habrían favorecido que Silvestre lo presentara como a un amador «cabizbajo y vergonzoso» que venía «encubriendo amores». El carácter jocoso del poeta se advierte en la sentencia, pues Castillejo, en su *Encarecimiento contra las coplas españolas* renegaba de los infiernos de amores y en esta audiencia de Silvestre, al amador vergonzoso le doblan la prisión.

Si para una fijación aproximada de la fecha de redacción de la *Visita*, repasamos la biografía de Gregorio Silvestre observamos que este no llega a Granada hasta el año 1541 y es poco probable que conociera a Doña María de manera inmediata. Por otro lado sabemos que Castillejo murió en 1550, y en ese sentido, como indicó Blecua [1973, 479], no sería muy de actualidad un debate sobre la polémica del endecasílabo más allá de 1555.

Como sucede con la datación de la mayoría de poemas áureos, manejamos fechas aproximadas que nos permiten situarlos en un contexto más amplio. En este caso, la primera redacción de la *Visita* que no difiere —más allá de ciertas correcciones— de la definitiva, tuvo que llevarse a cabo en esa incipiente década de los '50, quizá con motivo de la muerte de Castillejo y seguramente teniendo como pretexto las dos composiciones arriba mencionadas. El hecho de que el profesor Blecua estire ese período hasta 1555 debe ser porque los poemas de Castillejo no circularon impresos hasta después de su muerte, en 1553, aunque eso no impediría que el poeta pudiera haberlos leído de alguna copia manuscrita y componer su *Visita* antes de 1550. En cualquier caso, la noticia de su llegada a Granada en 1541 indica que no pudo componerla antes de esa fecha. Finalmente, una versión definitiva del texto quedó publicada en las ediciones impresas de las obras del poeta, aunque ésta difiere en algunos puntos de las versiones que encontramos en los manuscritos. Se observan las correcciones indicadas ya por Blecua, en los versos 332-334, donde advertimos discordancias entre las *Obras* y los testimonios *MN₈* y *MP₂*. Gregorio Silvestre volvió sobre el texto y modificó algunos pasajes¹:

1. La versión que ofrece *MP₂* es la recogida en el ms. II-570 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, procedente de la biblioteca del Conde de Gondomar. Por otro lado, existe también copia de esta composición en el ms. 6193 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que reseñamos aquí como *MN₈*.

*MP*₂ (fol. 141v)

Truxeron allí en prisión
 Un trovador de mala fama
 acúsanle de traición
 que se alaba de su dama
 con razón, y sin razón.
 Vista Venus la querella
 quisiera venganza de ella
 hacer un gran escarmiento
 dixo Amor, basta el tormento,
 de estar en desgracia de ella

*MN*₈ (fol. 30v)

Truxeron allí en prisión
 un trovador de la fama
 y acúsanle por traición
 que se alabó de su dama
 con razón o sin razón.
 Vista Venus la querella
 así será en vengança della
 hacer un gran escarmiento
 dixo Amor, basta el tormento
 de estar en desgracia de ella

Obras (vv. 331-340)

Truxeron allí en prisión
 Un amador enojoso
 y ponéle en acusación
 que es parlero y jactancioso
 con razón, y sin razón
 Dijo su dama por él,
 que se ha de huir de aquel,
 peor que de pestilencia,
 y el amor dio por sentencia
 que nadie fiara de él

Los mismos manuscritos omiten la opinión de Venus tras escuchar a la dama del «amador enojoso» que sí aparece en los impresos:

Dijo Venus en concordia
 casi de todo el conflicto,
 quédese el pleito en discordia
 que para tan gran delito
 es mucha misericordia.
 Apeló por vía de fuerza,
 y tanto la causa esfuerza
 que vuelto el pleito a mirar,
 fue sentenciado a remar,
 en galeras de por fuerza. (vv. 341-350)

El famoso trovador al que acusan de traición bien podría ser Garcilaso, pues ya he señalado bajo qué otras máscaras encontraríamos a Castillejo o a Boscán. Además, sabemos por Pedro de Cáceres que la intención del poeta era la de hablar, solamente en parte, usando las «sentencias de algunos poetas» que tomarán ya la forma de cita textual en la *Residencia*. No obstante, no creo posible que Silvestre pretendiera atacar al metro endecasílabo, ni tampoco a las novedades que iban leyéndose en España y así lo probarían el hecho de que el pleito quede en discordia y la rebaja de tono que se aprecia en la descripción del amador en su paso del manuscrito al impreso. Sin embargo, sí evidencio un interés por parte del poeta en demostrar que esas coplas castellanas de amores todavía servían y podían adaptarse a los nuevos tiempos sin necesidad de alterar el número de sílabas del verso. Si, por alusiones, el trovador representaba a Garcilaso era esperable que su sentencia no resultara muy favorable. En efecto, Cupido –por gracia y pluma de Silvestre– consiente que el príncipe de los poetas termine remando en galeras. Evidentemente, la comicidad que nos ofrece Silvestre a través de la imagen de Garcilaso de la Vega en galeras invita a esperar del texto mucho más que un desfile de amadores sin nombre. No obstante, se advierte que el toledano no aparecerá citado en la *Residencia*, muy probablemente, porque el segundo poema tiene un carácter más antológico y próximo a la loa de la lírica tradicional castellana que a la crítica y la sátira.

Podríamos afirmar entonces que la reformulación de Silvestre parte de un motivo literario alegórico y medieval que el poeta enmarca en mitad de un paisaje bucólico que se detalla en la introducción del poema y en la

descripción de la cárcel de amor. En la *Visita*, Silvestre se sirve del legado petrarquista como un código válido para hiperbolizar la belleza de la amada aunque reniegue de ese silencio amoroso y lo rompa para permitir que el «hidalgo de amor» desarrolle su parlamento ante la «dama principal». En última instancia, es a ella a quien el poeta rinde cuentas y expone su caso particular. Con la intención explícita, ya en el exordio, de satirizar otras maneras de amar, aparentemente contrapuestas a la suya, Silvestre destaca su mal de amor y defiende su condición de amador. Adoptando una posición más humanista que medieval el poeta cede el protagonismo a su historia personal aunque las demás sirven tanto de contrapunto a su perfil de amador como para la construcción de un relato lúdico que refleje la polémica literaria de la época.

LA RESIDENCIA DE AMOR

En el primer verso de la *Residencia*, Gregorio Silvestre ya vincula el texto con la audiencia anterior y reconoce que nace como consecuencia de la «visita pasada» tal y como había informado el editor Pedro de Cáceres. Como buen amigo del orden y de la claridad expositivas y probablemente para evitar más malentendidos, el poeta estructura la nueva composición de una manera muy parecida al poema anterior, recurriendo de nuevo a las coplas reales para desarrollar su historia a lo largo de 112 estrofas, en las cuales procura mantener de manera precisa –aunque a veces le resulta complicado– el esquema de rima de la *Visita* (*ababa aabba*). Si en aquella los amantes exponían sus parlamentos a Cupido y Venus –hasta que la amada principal toma el poder y escucha al hidalgo de amor–, ahora los poetas se aúnan para denunciar a Cupido, que logra evitar su destierro gracias a Venus, que propone un ayuntamiento de enamorados, muy al estilo del que encontramos en la *Octava Rima* de Boscán. La acusación a Cupido convierte a los amadores, que en la *Visita* lamentaban sus dolencias, en testigos de sus recurrentes delitos y ahora éstos acuden a una nueva audiencia para aportar sus testimonios.

Es probable que Silvestre tuviera a la vista el *Infierno de Amores* de Garci Sánchez de Badajoz a quien, aunque admiraba, no dejó de caricaturizar como a un loco de amor. Sin embargo, hemos visto como Silvestre utiliza la estructura del género de los infiernos y hospitales de amor, en cierto

modo, para modernizarlos y demostrar esa regeneración poética de la que hablaba Castillejo. El texto de Silvestre comparte con el infierno de Badajoz gran parte de la nómina de poetas enamorados y querellosos que desfilan por sus versos. Aunque es más escueta y está más actualizada en Silvestre, ambas son representativas de un tipo de poesía amorosa y cancioneril en la que, para Silvestre, el endecasílabo y los sonetos de Garcilaso no tienen cabida. Cabe recordar además que la *Visita* terminó en el momento en que la dama principal tomó el mando de la audiencia y escuchó el parlamento de su hidalgo de amor. Ahora, en la *Residencia*, el encuentro da comienzo con la llegada y sentencia de la «emperadora», estructurada mediante anáforas propias de la sintaxis jurídica y resuelta con el nombramiento del hidalgo de amor como «juez de residencia».

Para evitar los malentendidos suscitados por la *Visita*, el nuevo juez hace algunas alusiones a la composición anterior con el objetivo de señalar que ya conocemos a los amadores porque son los mismos que acudieron a la visita de Cupido y Venus. Esa afirmación hace posible que las identificaciones de los tipos anónimos antes señaladas tengan sentido y resulten verosímiles:

Y más que todos aquellos
que ante él, ya se visitaron
o la mayor parte de ellos,
del mismo se querellaron,
y él fue actor contra ellos. (vv. 411-415)

Así pues, podríamos decir que allí donde Cristóbal de Castillejo detectó problemas Gregorio Silvestre encontró oportunidades. Ofreció a los amantes la posibilidad de acusar a Cupido, dando utilidad a sus lamentaciones y testimonios. Aunque muchos de los autores citados en la *Residencia* son también autores de sendas cárceles e infiernos, la mayoría de versos los toma Silvestre del *Cancionero General*, en una clara defensa y loa de la poesía que éste transmitía. Con la recuperación de estos textos, Silvestre lograba dignificar ese modelo lírico y contraponerlo, a la vez, a su concepción del mundo, más humanista y centrada en la defensa de un amor superior, no regido por impulsos triviales.

El primero en aparecer es Macías, al que acompañan Juan Rodríguez del Padrón, Guevara, Juan de Mena y Diego López de Haro quejándose de la ausencia, el desdén, el olvido y los celos, respectivamente. Tras ellos,

entran un impaciente Cartagena, el desesperado Vizconde de Altamira (Alonso López de Vivero) y Xuárez, que no sabe de qué adolece. Siguen las acusaciones a Cupido con los versos de Manrique y los de Luis de Vivero a quien tacha de ordinario, en contraposición a la erudición del Marqués de Santillana, que le sigue a continuación. No olvida Silvestre a Garcí Sánchez de Badajoz, a quien también cita, así como a Costana, Juan Fernández de Heredia, Boscán y Torres Naharro²:

No pequeña confusión
 causó en todos los presentes
 aquesta nueva pasión,
 y los nuevos accidentes
 tan ajenos de razón.
 Dijo el juez este afán
 del que se queja Boscán
 aunque os parece más fino
 va por el mismo camino
 por donde los otros van. (vv. 945-950)

Silvestre, obviamente, defiende el metro corto para la construcción poética de su cárcel de amor y por ese motivo sus citas sólo recogerán muestras en verso tradicional castellano. Sin embargo, esta condición no impide que el poeta aluda, igual que hiciera en la *Visita*, a la discordia literaria acerca de la octava rima, aunque él mismo se reconoce en una esfera distinta a la de esos poetas a los que da cobijo en su residencia de amor renacentista, demostrando haber superado esas teorías amatorias medievales. De los autores citados, interesan, no obstante, los versos de Bartolomé Torres Naharro, incluidos en su *Propalladia* (cap. II, fol. 22), impresa en Sevilla el año 1545 y que Silvestre, que había visitado la ciudad en la década de los cincuenta con motivo de la construcción de los órganos de la catedral, podría haber leído quizá de esa edición:

¿Es posible que por vos
 aun suspirar no me vague?
 ¡Ay que si es ley de Dios
 quien tal hace, que tal pague!

2. El estudio de Blanco Casals 2017, 72-94, aborda el tópico del infierno de amor a partir del estudio de las versiones del Marqués de Santillana, Juan de Andújar y Guevara.

Mas, señora,
 ¿es posible pues, ahora,
 que me privéis de sosiegos.
 ay que si quelque os adora
 como hereje busca fuego? (vv. 961-970)

Entender la dolencia de Torres Naharro significa comprender el mal que aqueja al propio Castillejo, que sale en su auxilio:

Dijo el juez este tal
 él se causa y se condena
 muy bien conoce su mal
 él merece bien su pena
 aunque no le hierna igual.
 Castillejo que lo oyó
 en su compañía salió
 que aunque enemigo de Amor
 por este mismo tenor
 igual culpa confesó. (vv. 971-980)

El poeta hace hincapié en la vida extra-monacal del poeta que, a pesar de haber tomado el hábito, siguió cediendo a los caprichos de Cupido. Los versos prestados de Castillejo para la *Residencia* (vv. 981-990) son las dos primeras estrofas de su traducción al castellano de la versión ovidiana del mito de Píramo y Tisbe que, casualmente, el Silvano granadino también versó. Probablemente, que Silvestre considere a Castillejo un «enemigo de Amor» pueda explicarse gracias al soneto *Contra el amor* con el que cerró su fábula, dando por supuesto que la conocía de principio a fin.

Por detrás de Castillejo, vendrán Jorge de Montemayor «con mil coplas en la mano» (v. 1009) y un mozo de tierna edad que no es otro que Luis Barahona de Soto. A tenor de las indicaciones de Pedro de Cáceres en la *Residencia*, Silvestre «declarase más en la sentencia del poeta libre, que vino a la postre loando la libertad de los que aman con discreción, y razón, y no con ceguedad de efectos: el cual es su amigo Luys de Soto» [*Obras*, 1582, fol. 207]. En esa línea, el juicio con el que Silvestre, o hidalgo de amor, valora las palabras de su amigo, que en ese momento representa también al presente y al futuro de la poesía castellana, es favorable a las ideas que se desarrollan en los versos citados. Barahona recibirá además, de manera

honorífica, una silla junto al juez de la *Residencia*, es decir, al lado mismo del *alter-ego* poético de Silvestre.

El desenlace del poema coincide en muchos aspectos con el de la *Visita*. Silvestre otorga autoridad al juicio de Barahona de Soto y concluye el poema utilizando una expresión jurídica y dejando el final de la historia abierto a una posible futura audiencia. La inclusión de Barahona de Soto en esta composición y el hecho de que solamente nos haya llegado la versión impresa recogida en las *Obras*, de la que no se conoce versión manuscrita, podrían indicar una fecha de redacción tardía, posterior a 1565. Ya recordó Blecua el trabajo de Rodríguez Marín [1903, 11] al calcular, a colación de la epístola de Soto a Silvestre, esas «once Olímpicas» cumplidas del poeta, que habría celebrado a finales de diciembre de 1564. En ese momento, Barahona tiene 17 años, y aunque sorprende que el joven conozca con tanta exactitud la edad de Silvestre, en la epístola se afirma que todavía no se han tratado personalmente.

Parece que Silvestre sigue un cierto orden cronológico en su enumeración de poetas, que culmina con la aparición de Castillejo, Montemayor y Barahona de Soto. El primero falleció en 1550 y Montemayor, en 1561. El único que con seguridad estaba todavía vivo en el momento de redacción de la *Residencia* es Luis Barahona de Soto aunque no podemos descartar la idea de que el texto se compusiera en vida de Montemayor, y que la relación epistolar entre Soto y Silvestre hubiera dado comienzo un tiempo atrás. Cabe señalar que no se advierte en la *Residencia* la ironía jocosa de la *Visita*, quizá precisamente porque ya no era un juego divertido que compartir con otros tertulianos, la mayoría habían fallecido o no se encontraban en ese momento en Granada.

Por otro lado y más allá de las pretensiones personales que invitaron al poeta a componer la *Residencia* como cauce de expresión de su teoría amorosa y literaria, sorprenden ciertas irregularidades métricas del poema que saltan a la vista con la simple numeración de los versos. El poeta elige la copla real para la composición del texto aunque las citas que intercala no siempre son octosílabos, ni siempre encajan con el esquema métrico *ababa aabba*. Hasta el verso 530, la *Residencia* mantiene la métrica estable característica de la poesía de Silvestre. Sin embargo, ya en el parlamento de Rodríguez del Padrón (vv. 531-540) observamos como el verso pentasilábico y la estrofa de nueve versos alteran el esquema métrico elegido por el poeta. Lo mismo sucede en otras siete ocasiones, en las que observamos

que Silvestre introduce algún verso suyo para completar la estrofa o que quedan algunas coplas más escuetas de versos.

En los casos de Mena y el Vizconde de Altamira, Silvestre reproduce coplas de ocho versos a las que añade uno propio para introducir el parlamento de los poetas. En contraposición, encontramos un exceso de versos en las citas de Cartagena o Montemayor y otra tercera variación en los nueve versos citados de Torres Naharro, a los que al parecer Silvestre no añade ninguno que los enlace con el resto del texto. Una cuarta discrepancia métrica se encuentra en los versos 873-881 donde el poeta actúa de narrador y aparece como *voꝝ en off* para introducir a Costana. Esta es la única estrofa que no recoge una cita literal y que, además, no encaja con la rima que Silvestre propone al inicio del poema. A pesar de todas estas alteraciones, la *Residencia* se desarrolla a lo largo de 1120 versos —los que cabe esperar de 112 coplas reales— por lo tanto, a nivel general, sí parece que Silvestre tuvo en consideración la métrica y procuró ajustarla hasta donde le era posible.

La *Visita* y la *Residencia* conforman un núcleo poético en el que el autor puede manifestar su parecer acerca de la polémica lírica de su tiempo. En gran medida, el caso sentimental de Silvestre constituye una parte de un cosmos más grande que debate en torno a los cauces de expresión y de manifestación del amor en las letras castellanas y Silvestre quiere participar en él. Podemos afirmar entonces, que su propósito es más literario que personal y en ese sentido, entendemos que no todos tuvieron cabida en esta *Residencia*.

La ausencia más sonada es sin duda la de Garcilaso, que sí aparecía mencionado en la *Visita*. Los intereses literarios de Silvestre no contemplan ni su inclusión, ni la cita de sus versos, porque la finalidad no es otra que llevar a cabo una recuperación de los clásicos, a bien de dignificar el metro corto y tradicional castellano. Así bien, es innegable que Silvestre leyó a Garcilaso y conocía su obra, impresa por primera vez junto a las obras de Boscán (Barcelona, 1542) un año después de que el Gregorio Silvestre llegara a Granada. Resuenan además, ecos garcilasianos en poemas como el que da comienzo con «¡Rivera umbrosa, ¡cuántos desengaños!», donde Silvestre retoma el llanto pastoril de la *Diana* de Montemayor o de la *Égloga I* del toledano. Por otro lado, la alusión a Garcilaso —que aparece citado junto a Boscán— parece más un asunto de obligada mención para dar respuesta a la *Repreñión* de Castillejo. En última instancia, Gregorio

Silvestre procura construir su propia cárcel de amor en verso tradicional castellano, que no se quede en el simple lamento y que marque cierta distancia, ya desde los títulos, respecto al tópico medieval.

Mediante los parlamentos de los poetas, especialmente en la *Residencia*, Silvestre ofrece un abanico en el que exhibe esa tradición de cárceles e infiernos. Con las citas, que el poeta seleccionó en su mayoría del *Cancionero General*, pretendía contribuir a la renovación de la poesía castellana recurriendo a la tradición literaria que tan bien conocía. En esa línea, su reformulación del infierno de amor pretendía desmentir los juicios que consideraban obsoleta a la copla castellana y cuestionaban su validez para el decir amoroso. Así bien, aunque es innegable el carácter antológico y laudatorio de la *Residencia* quizá resulta poco acertada su consideración de antología arcaica pues Silvestre, pretendió reformular un género medieval y adaptarlo a la mentalidad de un hombre del XVI y por ese motivo incluyó, entre sus versos, muestras poéticas de la tradición lírica castellana y de su propio ambiente literario, que también miraba al futuro y a la poesía de los autores más jóvenes.

BIBLIOGRAFÍA

- Beltran, Vicenç, «Guevara», en Carmen Parrilla & Mercedes Pampín, eds., *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (2001)*, A Coruña: Toxosoutos, 2005, vol. I, págs. 43-81.
- Blanco Casals, María Jesús, «Los ‘Infiernos de Amor’ del Marqués de Santillana, Juan de Andújar y Guevara: Imitación e innovación en la poesía cancioneril», *Revista Historias del Orbis Terrarum*, 19 (2017), págs. 72-94.
- Blecua Perdices, Alberto, *Aportación a la crítica del siglo XVI: las poesías de Gregorio Silvestre*, Universidad de Barcelona, 1973 (Tesis doctoral inédita).
- Busch Wernicke, Jorge R., & José G. Cedeño Salazar, «Soneto de Castillejo», *Digilec*, 3 (2016), págs. 21-32.
- Castillejo, Cristóbal de, *Las obras de Cristóbal de Castillejo; corregidas y enmendadas por Juan López de Velasco*, Madrid: Pierres Cosin, 1573.
- Clavería, Carlos, ed., *Las obras de Juan Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, Barcelona: PPU, 1991.
- Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid: Istmo, 1998.

- Cuesta Torre, M. L., «Las invenciones de Diego López de Haro», en *Proceedings of the Tenth Colloquium of the Medieval Hispanic Seminar at Queen Mary and Westfield College*, Londres: PMHRS, 35 (2000), págs. 65-84.
- Gamba Corradine, Jimena, «Las Cortes de Casto Amor de Hurtado de Toledo y la prosificación de la Octava Rima de Boscán: hacia el neoplatonismo amoroso en la literatura española», *Studia Aurea*, 7 (2013), págs. 139-166.
- González Cuenca, Joaquín, ed., *Cancionero General de Hernando del Castillo*, Madrid: Castalia, 2016, 5 vols.
- Jauralde Pou, Pablo, dir., *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Arco Libros, 1998.
- Morros Mestres, Bienvenido, «La canción IV de Garcilaso como un infierno de amor: de Garci Sánchez de Badajoz y el Cariteo de Bernardo Tasso», *Crítica*, 80 (2000), págs. 19-47.
- Marín Ocete, Antonio, *Gregorio Silvestre. Estudio biográfico y crítico*, Granada: Facultad Filosofía y Letras, 1939.
- Rennert, Hugo Albert, «Gregorio Silvestre and his *Residencia de Amor*», *Modern Language Notes*, 14.8 (1899), págs. 229-233.
- Reyes Cano, José María, «Algunos aspectos de la relación de Cristóbal de Castillejo con la literatura italiana», *Cuadernos de Filología Italiana*, (2000), págs. 211-224.
- , *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo: Tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.
- Rodríguez Marín, Francisco, *Luis Barabona de Soto: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- Salido López, José Vicente, «El Hospital de Amor en la tradición hispánica: aproximación a los problemas de autoría», *Revista de Literatura*, 76.152 (2014), págs. 447-465.
- Silvestre Rodríguez de Mesa, Gregorio, *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, Granada: Fernando de Aguilar, 1582.
- , *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, Granada: Sebastián de Mena, 1599.
- Torres Naharro, Bartolomé, *Propalladia*, Sevilla: Casa de Andrés Burgos, 1545.

RESUMEN: La *Visita* y la *Residencia de amor* constituyen dos textos interdependientes que fueron incluidos en las ediciones póstumas de las *Obras* de Gregorio Silvestre, al final del segundo libro. De alguna manera los dos poemas conforman una colección *ope ingenii* de amadores y males de amor, elaborada al gusto del poeta y en la que confluyen algunas reminiscencias del infierno dantesco, el ambiente de las cárceles de amor medievales y los recursos estilísticos propios de la lírica provenzal. Los infiernos de amor recogidos en las múltiples ediciones del *Cancionero General* así como la amplia difusión de las obras del Marqués de Santillana

o de Juan de Mena son síntomas evidentes del éxito y buena acogida que tuvo este motivo literario entre los autores. Sin embargo, a pesar de esa extraordinaria recepción medieval, el gusto por esos infiernos se pierde a partir del XVI y, por ese motivo, son poco frecuentes manifestaciones literarias como la *Visita* y la *Residencia*, premisa que nos invita a cuestionarnos qué razón motivaría al poeta a emprender su redacción. Ante el polémico encuentro de las diferentes escuelas poéticas, Silvestre, motivado muy probablemente por dos textos de Cristóbal de Castillejo, se centró, tanto en la *Visita*, como en la *Residencia*, en demostrar que era posible una renovación poética en las letras castellanas, cuyo metro algunos autores creían agotado.

PALABRAS CLAVE: Siglo de Oro, Poesía, Infierno de amor, Gregorio Silvestre, Cristóbal de Castillejo, Cancioneros.

ABSTRACT: The *Visita* and the *Residencia de Amor* are two interdependent texts that were included into the posthumous editions of Gregorio Silvestre's *Obras*, at the end of the second book. In a certain way, the two extensive poems make up an *ope ingenii* collection of lovers and love illnesses, in which some reminiscences of the Dantesque hell converge with the environment of the medieval prisons of love and the stylistic resources of the Provençal lyric. The «Love Hells» collected into the multiple editions of the *Cancionero General* as well as the wide dissemination of the works of the Marquis of Santillana or Juan de Mena are obvious evidences of the success and good reception that this literary motive had among medieval authors. However, despite this extraordinary medieval reception, the avocation for those hells and prisons falls off from the sixteenth century. In consequence, literary displays such as the *Visita* and the *Residencia* are rare and that fact invites us to find the poet's motivation behind his composition. In front of the controversial meeting between the different poetic schools, Silvestre focused in demonstrating, both in the *Visita* as in the *Residencia*, that a Spanish poetry renovation was possible, in a context in which some authors thought that its octosyllabic meter was exhausted. In this way, two texts written by Cristóbal de Castillejo make sense as a pretext for Gregorio Silvestre's poems.

KEYWORDS: Spanish Golden Age, Poetry, Gregorio Silvestre, Cristóbal de Castillejo.

LA «SILVA DE DEVOCIÓN», COMPILACIÓN
RENACENTISTA DE UNA MONJA
DE SANTO DOMINGO EL REAL DE MADRID*

ANA MARÍA HUÉLAMO SAN JOSÉ
(Universidad Complutense de Madrid)

HACE YA CASI TREINTA AÑOS SE RECUPERÓ PARA LAS LETRAS CASTELLANAS a Sor Constanza (ca. 1405-1478), priora del convento de Santo Domingo el Real de Madrid y nieta de Pedro I [Huélamo 1992], que compuso un *Libro de devociones y oficios* para las hermanas con las que compartía vida monacal¹. Pretendo en las líneas que siguen sacar del olvido la *Silva de devoción*, obra gestada entre los mismos muros por otra monja dominica más de un siglo después. Se trata un ejemplar manuscrito, probablemente autógrafo, custodiado en la BNE con la signatura Ms. 7492.

En 1869, el alcalde de Madrid, Nicolás Rivero, a pesar de contar con informes contrarios de la Real Academia de la Historia [Maier 1998, 75], mandó que se llevara a cabo la demolición del convento, que se situaba en el arrabal de San Martín, fuera de puerta de Valnadú, que se abría en el lienzo norte de la muralla de Madrid [Carrasco Lazareno 1996, 244]. Caía

* El presente trabajo se encuadra en el proyecto de investigación «Poder, espiritualidad y género (Castilla 1400-1550): la emergencia de la autoridad femenina en la corte y el convento» de la Universitat Pompeu Fabra, Facultad de Humanidades (FFI2015-63625-C2-1-P).

1. Para la edición del texto, véase Wilkins 1998. La bibliografía sobre Constanza se ha multiplicado en los últimos años. Entre otras contribuciones, hay que destacar las de Surtz 1995, 41-67, y Muñoz 2011, 27-47.

así bajo la piqueta la que había sido primera casa de la Orden Segunda dominicana en España, fundación del mismo santo Domingo de Guzmán en 1219 y que a lo largo de los siglos se había ido enriqueciendo con numerosas obras de arte y con una biblioteca, que empezó entonces su dispersión. Algunas de las joyas del convento recalaron en el Museo Arqueológico Nacional, por ejemplo, el sepulcro en alabastro de Constanza o la escultura orante de su abuelo. Por tanto, sería lógico pensar que los libros hubieran sido trasladados a la BNE; sin embargo, localizarlos es asunto complejo porque no parece que se realizara o que se conserve ningún registro de los ejemplares provenientes de este convento. Sabemos que el manuscrito que nos ocupa, porque así lo indica el inventario, llegó a la Nacional por compra en 1875; pero de su recorrido textual lo desconocemos prácticamente todo.

DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

El manuscrito consta de 274 hojas (169 x 115 mm) escritas en recto y verso, más cuatro de protección en blanco, dos delante y dos detrás. Antes de que comience el texto, encontramos otras dos de menor tamaño (150 x 90 mm) marcadas modernamente como I y II: la primera es una nota redactada en 1808, en la que se hace una descripción de la obra y se informa de que Constanza no pudo ser su autora; la segunda, de distinta mano, indica en el recto que el libro pertenece a las dominicas madrileñas y en el verso que fue fray Juan Antonio Muñoz, quien llevó a cabo la elogiosa valoración recogida en la hoja anterior. El cuerpo textual posee una doble foliación: una antigua y una moderna (romana y arábica respectivamente). Ambas difieren no solo porque en la primera no se numeró ni la portada ni el índice final sino también porque quien realizó la tarea cometió múltiples errores². La copista –seguramente la misma autora– dejó sin foliar el manuscrito, aunque sí pensó hacerlo, como indica la abreviatura «fo.» al lado de los diferentes epígrafes recogidos

2. Deja un folio sin numerar entre el 31 y 32. Repite el 36 y el 58. Del 72 salta al 74. Repite el 75. Del 89 pasa al 100. Entre el 108 y el 109 se deja uno sin numerar. Repite el 134, 135 y el 148. Salta del 179 al 200 y finalmente repite los fols. 228, 262, 278, 284 y 288. Su cómputo concluye en el 292.

en el índice. Allí quien realizó la labor posterior de numerarlo añadió en algunas ocasiones la referencia a los folios en los que se encontraban los contenidos que más le interesaban.

El texto no se encuentra completo. Entre el folio 215 y el 216 faltan realmente seis, como se puede comprobar por lo trunco del contenido, por la falta del reclamo habitual al final de cada hoja y porque la numeración antigua salta del fol. 235 al 242. La pérdida de información no se debe a que hayan sido arrancadas hojas sino a la pérdida de uno de los cuadernos. Igualmente está incompleto el índice, cuyos folios, además, están descolocados. Originariamente constaba de seis. Se han perdido el primero, dos intermedios y el final. De los tres que nos quedan, el que hoy está colocado el tercero (recoge el contenido de los fols. 31r-97r numeración moderna o 30r-103r numeración antigua) ocupaba el segundo lugar en la disposición primitiva y los otros dos debían de ser el cuarto y el quinto (recogen los contenidos de los folios 193r-237v numeración moderna o 204r-262v en la antigua). La encuadernación no es del siglo XVI sino que probablemente date del momento en el que la BNE adquirió el ejemplar. Quizá fue entonces cuando se produjo la confusión o quizá los folios del índice ya tuvieran esta colocación errónea en una encuadernación previa.

La caja de escritura es de 125 x 85 mm. Por lo general, hay dieciséis líneas por página. El texto fue escrito por una única mano en una letra redonda humanística clara y de cuidada factura. Las rúbricas de nuevo apartado no se destacan con distinto color de tinta, pues solo se utiliza la negra, sino con el tamaño de letra (más grande) y con el tipo, redondeada frente a la del cuerpo del texto, que es más cursiva. El final de un apartado se marca haciendo disminuir la caja de escritura en forma triangular. Como decíamos más arriba, es muy probable que la copia fuera realizada por la misma autora, que pasara a limpio el texto a partir de otro borrador completo o de documentos independientes que unificó. Esta deducción puede llevarse a cabo debido a la presencia de repeticiones propias de una tarea de traslado³.

En un proceso frecuente en la literatura conventual femenina, *marginalia* y demás elementos paratextuales iluminan la historia y recepción de

3. Por ejemplo, las presentes en los fols. 56r y 65r, que fueron corregidas por una segunda mano.

la *Silva*⁴. Así pues a la cuidadosa mano autorial (mano 1), hay que sumar otra mucho más tosca (mano 2), que realiza cambios que van orientados a la modernización de las palabras: «selva» por «silva»; a la corrección de algún término: «heno, osura» (*sic*) por «ermosura» (fol. 115r) o a la adición de breves precisiones: «de todos santos» (fol. 50v) o de palabras faltantes: «no» (fol. 167v). Son, en definitiva, correcciones de escaso calado. Quien las llevó a cabo podría ser la misma monja que se ocupó al desgairre de la numeración del manuscrito y la misma que apuntó en el índice los números de folio que le interesaban para recuperar con mayor rapidez la información deseada.

A las anteriores, hay que sumar otra más (mano 3). Se trata en esta ocasión de un religioso que lee buscando defectos de todo tipo, no solo de escritura (tacha cláusulas repetidas, fol. 56r; modifica un salmo latino incorrecto, fol. 104v; varía términos: «comprender» en lugar de «caver», fol. 253v; etc.) sino también de estructura («Aquí falta la doçe semana que se prometió», fol. 79v; «aquí vengan san Jacinto y san Raimundo y sean siete cuerdas», fol. 206v; «aquí faltan ojas», fol. 216r). La precisión más notable que realiza se refiere a la ortodoxia del contenido. En el fol. 253v, después de introducir una nota en el margen superior derecho, afirma: «Esta tercera manera de conocer a Dios a de ser la que está puesta arriba en la margen con la señal + porque, si aquella no se añade, estos tres renglones postreros son heréticos». El corrector usa un tono taxativo, en el que aparece con frecuencia el imperativo («díganse estas tres necesidades», fol. 46r), propio de quien se sabe autoridad superior a la autora en lo doctrinal; pero también en lo intelectual y en lo formal. El consejo «este psalterio de los apóstoles se ponga primero que se hable de san Martín ni de las sanctas mugeres» (fol. 201r) nos lleva a suponer que su labor pudo realizarse a instancias de las mismas dominicas con objeto de dar la obra a la imprenta, quizá en un momento no muy lejano al del fallecimiento de la autora.

En el folio 1v se recogen las valoraciones de dos frailes –con toda certeza dominicos– que leyeron y consideraron muy positivamente la *Silva*. El primero, fray Juan de Arçeo, podría ser la tercera mano a la que

4. Baranda & Marín 2014, 15, señalan la presencia de discursos agregados a los de las autoras religiosas e indican que sirven a los lectores como medio para realizar una valoración de las obras.

nos acabamos de referir. Declara que ha visto la obra y la considera altamente edificante: «[...] y así juzgo que debe ser leydo y venerado como tan provechoso para las almas». La anotación carece de fecha. El segundo censor es fray Phelippe Fernández, quien escribe: «He leydo este libro lleno de doctrina sancta. Es digno que el mundo goce de él por el mucho provecho que puede hacer, que es lástima que no [se] imprima. En Santo Domingo el Real, 5 de henero de 1640». Parece evidente que las hermanas de orden de la autora lucharon por ver en letras de molde un trabajo que consideraban meritorio. Nos encontramos frente a uno de esos escritos que, como afirman Nieves Baranda y M^a Carmen Martín, «estuvieron a las puertas de la imprenta, pero no las franquearon» [2014, 20].

El juicio más cercano a nosotros en esta polifonía de voces es el ya mencionado de 1808, realizado por fray Juan Antonio Muñoz, del convento de la Pasión de Madrid. La nota desvela que el libro salió de Santo Domingo para recibir la inspección de alguien que contaba con los conocimientos suficientes para evaluar su contenido y su importancia, y para determinar si pudiera ser obra de sor Constanza, de la que parece ser que en el siglo XIX aún se conservaba memoria entre las mismas monjas y entre algunos eruditos, lo que da prueba de la pervivencia de su autoridad intelectual. El fallo del crítico es contundente: en absoluto puede atribuirse la obra a la «nieta del rey don Pedro» por incompatibilidad de fechas; sin embargo, este hecho no le resta valor:

Sea pues quien fuere, ella fue una monja insigne en virtud y ciencia y buena poetisa. Toca con propiedad y delicadeza puntos de santa teología bien delicados. El libro es muy a propósito para buscar a Dios, hallarle, vivir y tratar con él en todo tiempo y lugar, que fue el fin y motivo de escribirle esta religiosa para provecho común de sus hermanas. Ojalá todas y todos le tuvieren y leyesen. [fol. I]

AUTORÍA

Si bien la autora vela voluntariamente su nombre haciendo ejercicio de humildad, el yo testimonial a través del que se expresa literariamente nos proporciona algunos datos biográficos. La intervención posterior de la que hemos denominado mano 2, añade asimismo informaciones gracias a las que podemos fijar con cierta precisión algunos de sus hitos vitales.

En el fol. 101v la autora afirma: «dándole graçias porque te crio y eligió para este officio y te dio voz que dende siete años asta setenta se a querido sevir de tu alabança». La mano de la monja correctora ha colocado encima de la cifra «setenta» una nueva con intención de actualizar el dato, anotando «ochenta y tres». Por otra parte, tanto en la portada (fol. 1r) como en el colofón (fol. 271v) se afirma que la obra fue concluida en 1588: «A honra de Dios, y de su bendicta madre se acaba esta obra y libro, llamado *Silva de devoción*, domingo de la septuagésima de año de mill y quinientos y ochenta y ocho». Realizando unos sencillos cálculos a partir de estas informaciones podemos llegar a las siguientes conclusiones: la autora nació en 1518 e ingresó en el convento en 1525, a la temprana edad de siete años. Igualmente sabemos que vivió hasta los 83 años, es decir, hasta 1601. Aquí se abren dos posibilidades. Si las correcciones son obra de otra religiosa, es probable que las hiciera tras la muerte de su compañera. Sin embargo, también cabría la posibilidad de que la segunda mano fuera la de la misma escritora, que revisara su propia obra trece años después de haberla concluido con pulso ya mucho más inseguro. En este caso habría que retrasar su fallecimiento a una fecha indeterminada posterior a 1601.

Algunas páginas antes, en el folio 82v, la autora y la mano correctora 2 habían dado los mismos datos, aunque de forma más imprecisa, redondeando: «Será de los beneficios de Dios de los quales a gozado setenta años, y tan ciega que no sé si los a hechado de ver». Encima de la cifra correspondiente a la edad, se añade la rectificación: «ochenta». Nos interesa aquí destacar el dato biográfico: la compiladora de la *Silva* sufrió de graves problemas de visión. Este problema físico seguramente le dificultaría en los últimos años de su vida la dedicación a las tareas intelectuales de lectura y escritura.

COMPILACIÓN Y REIVINDICACIÓN ESPIRITUAL FEMENINA

Pretendo a continuación atender a otros dos aspectos: el carácter compilatorio del texto y el juicio de la autora acerca de cuál debe ser el objetivo último de la mujer profesa. En primer lugar hay que encuadrar la *Silva de devoción* dentro del potente movimiento de literatura espiritual que se dio en la Península Ibérica durante el siglo XVI y que hundía sus

raíces en el modelo monástico medieval pasado por el tamiz de la *devotio* moderna [Pego 2004, 85 y 116]. En el ingente corpus de literatura religiosa renacentista española, la *Silva* se vincula con las obras que optan por la piedad afectiva frente a las prefieren una exposición de corte intelectual o escolástico.

Tanto en la portada como en el «prólogo y argumento» que la siguen, la dominica desarrolla alegóricamente la metáfora de larga raigambre que aparece en el título y con la que justifica la recopilación de textos en prosa y en verso de carácter diverso, todos ellos reunidos con el objetivo común de perfeccionar la oración y la vida espiritual de sus hermanas de orden:

Silva de devoción, en la qual están plantados varios y diversos árboles de suaves y sabrosos frutos para el alma, y olorosas y medicinales flores, y rosas y yerbas para recreación y gusto de las debotas almas, trasplantada de los vergeles y jardines de los sanctos en esta pequeña y compendiosa silva [fol. 1r].

Y para esto se requiere gran cuydado de çebarle con leña, que son las buenas consideraciones y meditaciones y exerçios. Y para que a mí no me faltase donde cortase esta leña, he procurado de plantar esta silva de devoción, o por mejor dezir transplantarla, de los vergeles y jardines de los sanctos para tener a mano la leña para çebare este fuego [Prólogo, fol. 3r]

La religiosa se defiende de antemano de las posibles críticas sobre la falta de estructura amparándose precisamente en que la silva se caracteriza por la heterogeneidad de contenidos:

Y si alguno dixere que este libro y *Silva de devoçión* no se lleva orden y concierto en los árboles y tratados, a esto respondo que por eso se llama *Silva de devoción*, por tener tantas y tan varias materias. Y assí como en la silva, aunque aya confusión de árboles, no dexa de aver concierto en algunos paseos y calles, assí en esta, aunque los tratados y materias no entren con concierto, ellos entre sí llevan la composición y postura debida. Y aun si bien se quiere mirar, no careçe toda ella de concierto, porque todo se ordena a tres puntos (como se toca al principio): cómo se a de aver la religiosa con Dios, cómo con el próximo y de qué modo consigo mesma [Prólogo, fols. 7v-8r]

En las recopilaciones medievales la tendencia clasificatoria más prestigiosa era la que se apoyaba en una ordenación lógica porque revelaba las

relaciones armónicas que Dios había impreso en el universo. El mundo estaba preñado de un sentido inteligible que el intelectual debía desvelar, por ello, las sumas con clasificación alfabética gozaban de menor reputación porque el autor parecía reconocerse incapaz de desentrañar las estructuras subyacentes a la realidad [Rouse 1981, 129]. La alegoría durante la Edad Media y el Renacimiento se utilizó no como mero recurso retórico sino como patrón estructurador del contenido⁵. Al percibir la dominancia que la suya carece de ese valor de «esquema funcional», se siente en la obligación de precisar que el término *silva* implica precisamente la acumulación de textos variopintos. Al mismo tiempo defiende que cada una de las piezas que integran el conjunto que ha construido goza de una pautada organización interna. De entre estas, algunas sí se sirven de alegorías estructuradoras. La que aparece con más frecuencia es la del «psalterio», término con el que denomina a nueve diferentes composiciones para cantar alabanzas (bien sea a Dios, «a la santísima cruz», a la pasión, a los apóstoles, a las «sanctas mugeres», etc.) y que se organizan internamente en «cuerdas», que equivalen a los diferentes capítulos. A pesar de la vigencia en la tradición literaria de términos como *florilegio*, *margarita*, *silva* o *jardín*⁶, es probable que el modelo más cercano para la autora en título y prólogo fuera la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, puesto que la selección de metáforas que articulan la alegoría y la justificación genérica están muy cercanas:

Lo que aquí escribo, todo es tomado de muy grandes y aprovados auctores, como el que corta planta de muy buenos árboles para su huerta o jardín [...] Escogí, assí, esta manera de escrevir por capítulos sin orden y sin perseverar en un propósito, a ymitación de grandes auctores antiguos que escribieron libros desta manera [...] Escogí y hame parecido escrevir este libro assí por discursos y capítulos de diversos propósitos, sin perseverar ni guardar orden en ellos; y por esto le puse por nombre *Silva*, porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla (*Silva de varia lección*, Prohemio [Castro 1989, 60]).

La participación del sevillano en la erradicación de un brote de luteranismo, su cercanía a los dominicos y su ortodoxia debieron hacer que

5. Véanse como botón de muestra el castillo con siete moradas de Santa Teresa o los cinco mundos del padre Jerónimo Gracián (Chicharro 2015, 104).

6. Sobre misceláneas renacentistas, pueden consultarse Rallo Gruss 1984, Alcalá Galán 1996 y Rodríguez Cacho 1993.

su obra, que había sido publicada por vez primera en 1540 y que había contado con un apabullante éxito editorial [Castro 1989, 28 y 54-55] fuese bien acogida también en ambientes religiosos. Al igual que Pedro Mexía vuelve en varias ocasiones a referirse a la *silva* como metáfora de su libertad compositiva («Aunque no estoy obligado a guardar propósito ni orden en esa Silva, antes escribo las cosas acaso, como se me ofrecen o a mí me parece [...]») *Silva de varia lección* [Castro, 60 n. 102]), la dominica repite este *leitmotiv* en distintas ocasiones, que suelen coincidir con el inicio de una nueva composición:

Porque en esta silva de devoción a de aver muchos géneros de árboles agradables a la vista, y muchas diferencias de frutas y de dulce y suave gusto para el alma que en esta silva se quisiere recrear, plantaremos aquí una floresta de una admirable doctrina y provechosísima para el alma, sacada y arrancada de los vergeles de algunos sanctos y trasplantada en esta silva para mi provecho y para las que della aprovecharse quisieren [fol. 241r].

A pesar de que ambas silvas comparten una vocación didáctica, la semejanza no se extiende al objetivo global ni a las fuentes de las que beben, pues en el caso de la monja —como se aprecia en la cita anterior— son exclusivamente religiosas. Difieren, asimismo, en que Mexía utiliza en su miscelánea una tercera persona que pretende transmitir una sensación de objetividad [Castro 1989, 63], mientras que la anónima autora se expresa a través de un yo confesional, cercano, casi lírico, que se propone como modelo. Es un espejo en el que ha de mirarse la lectora, que tendrá que colocarse en el lugar del yo autorial para realizar las mismas tareas de introspección, rememoración y contemplación.

Es una obviedad que no todos los textos compilatorios poseen los mismos rasgos. En algunos de ellos, el autor simplemente realiza labores de selección y ordenación; en otros —así sucede en muchos tratados medievales (estoy pensando por ejemplo en el *Communiloquium* de Juan de Gales)—, redacta fragmentos que sirven de engarce entre razones, *exempla* y *auctoritates* [Huélamo 2016, 190]. La disposición de los diversos elementos, la preeminencia de unos sobre otros (y no los materiales en sí mismos, que han sido acarreados de diferentes obras previas), es lo que confiere valor original a la obra y da cuenta de su auténtico sentido [Rouse 1982, 166].

En el caso de la *Silva de devoción*, el peso autorial es mayor porque, aparte de reunir textos ajenos («La escala espiritual para subir a la perfección sacada de la doctrina de señor Sant Bernardo», fols. 153-170v; «Las señas y façiones y disposición de Nuestra Señora», fols. 216r-v; «Bulla del Papa Urbano», fols. 232r-237v; «Traslado de una carta que escribió Nuestra Señora la Virgen María de su propia mano a la ciudad de Meçina», fols. 239v-240v; etc.), la dominica escribe otros originales siguiendo modelos previos⁷. Entre ellos, los «Anagógicos del *Pater noster* devotos», fols. 31-34v; «Del exerçicio que la religiosa a de hazer para servir a Dios cada día», fols. 19-23; el «*Canticum graduum* de abanças de Nuestra Señora la Virgen María», fols. 108v-127; etc.⁸ De la producción que podemos considerar original, debemos destacar los textos poéticos, compuestos quizá para ser cantados, pues a esta faceta de alabanza vocal y musical se refiere con frecuencia la dominica. Se trata de un poema en octavas para ensalzar a María Magdalena, fols. 172v-173v; doce quintillas dedicadas a Santa Catalina, fols. 173v-176r; doce redondillas en honor de San Martín, fols. 191r-193r y una «Letra al Santíssimo Sacramento», constituida por once quintillas: una inicial que actúa de epitafio de Cristo y diez que actúan de glosa, fols. 237v-239v.

La *Silva de devoción* está marcada por un deseo pedagógico de servicio a la comunidad conventual. El prólogo tiene por destinatarias «a las religiosas de sancto Domingo el Real de Madrid» y las dos epístolas que le siguen van dirigidas a «las señoras hermanas, sobrinas y discípulas y amigas». Se cumple así una de las características comunes a la literatura conventual femenina: la de ser una literatura *ad intra*, creada para ser usada en el ámbito en el que ha sido gestada. El hecho de que la autora se refiera a las «discípulas» nos lleva a pensar en que probablemente desempeñara la función de maestra o de priora de la congregación⁹. Otro dato que no

7. Como ya ocurriera con «Las horas de los clavos» insertas en el *Devocionario* de Constanza de Castilla (Surtz 1996).

8. No pretendo en esta ocasión proporcionar una relación exhaustiva del contenido del manuscrito. Quede esta tarea y el deslinde definitivo de textos propios y ajenos en la *Silva* para otra ocasión.

9. Recordemos que hay atestiguada la presencia de una «maestra de escuela», Inés García (ca. 1420), en este convento (Muñoz Fernández 1995, 48). Los textos que nuestra dominica recopila están en consonancia con las de las funciones que Cátedra 2005, 71, atribuye a la *capiscola*: cuidado de los libros, directora del coro y de la liturgia de las horas, maestra de ceremonias y encargada de seleccionar las lecturas para el refectorio.

carece de interés es que la dominica contaba con setenta años cuando en 1588 concluyó la obra, Santa Teresa tenía sesenta y dos cuando empezó a componer en 1577 *Las Moradas*. Se trata pues de mujeres experimentadas, con conocimientos, con capacidad de magisterio, con experiencia vital dentro del claustro, que no quieren dejar el trabajo de llevar ilustración espiritual a las monjas solo a los hombres, sino que se ven con capacidad para gestionarla ellas mismas desde la célula vital que es el mismo convento. Desean asimismo mantener vivo el espíritu sponsal en las hermanas, ayudándolas a sobrellevar los dolores del encierro en el claustro —«agua amarga» en la terminología metafórica de la *Silva*—, acrecentando su devoción («fuego») mientras esperan el «refrigerio», es decir, de la salvación eterna. Sin duda, en el fondo, en estas autoras late también la idea de que las mujeres se entienden mejor entre ellas, poseen un lenguaje común y unos afectos semejantes. Por tanto, es el suyo un adoctrinamiento más efectivo por ser más cercano.

A lo largo de toda la *Silva de devoción*, se percibe el orgullo de la autora por su condición femenina. En el séptimo salterio, dedicado a las santas, afirma que Cristo nació de una mujer y se sometió a su autoridad, y que a muchas santas las elevó por encima de los santos varones:

Pues las mujeres son y an sido tan faborecidas deste señor que quiso ser conçevido de muger virgen y nascido y criado a los pechos de la madre de Dios con su fabor y devajo de su vara. Osaremos traer a la memoria a las más illustres y exçelentísimas sanctas mugeres que a avido en el mundo para alvar a Dios que tan grandes las hizo y las dio valor y virtud para exceder en fortaleza y valor a muchos sanctos varones, y agora en la era en que estamos goza la christiandad de su exemplo [fols. 171r-v].

La anotación recogida en el fol. 201r, a la que ya nos hemos referido más arriba, y realizada por el corrector (mano 3): «Este salterio de los apóstoles se ponga primero que se hable de san Martín ni de las santas mugeres», supone una intromisión en la *dispositio* original que la autora confirió a su obra con intención de alterarla, al querer devolver la posición de preeminencia al género masculino, pues la monja había determinado anteponer el *Canticum graduum* dedicado a la Virgen y el salterio de las santas.

A pesar del freno que se intentó poner en el seno de la Iglesia a la expresión de la piedad femenina para impedir movimientos como los de las alumbradas y las beatas, algunas mujeres seguían mostrando su

determinación de vivir una plena vida espiritual que las llevara a la gloria divina y estaban convencidas de que en este camino estaba igualmente abierto a hombres y mujeres¹⁰. Por ello, aunque la dominica muestra una humildad frente a la divinidad que la hace rebajarse a lo mínimo, humildad que la empuja asimismo a no declarar en ningún momento su nombre para no caer en pecado de engreimiento, cree también que las mujeres pueden ser elegidas por Dios para su servicio por lo que deben ambicionar la perfección espiritual sin tibieza y buscarla con valentía:

Y acabo de leer en el libro que no es sobervia darse a la vida contemplativa fiadas en la gracia de Dios, y puédese poner exemplo: tiene un rey un criado en el más vajo officio de su casa y este criado sírvele tan bien que le cae en gracia y házele su camarero, porque halla suficiente para ello, y desto gusta el rey. Claro está que si este criado, de cobarde y poco ánimo, (no) por pereça rehusa diziendo que más quería estarse como antes, que era digno de reprehensión y de que todos hiziesen burla dél y lo dexassen por ignorante. Pues desta manera aquella sierva de Dios, que le puede servir en estado tan excelente, serale reputado a gran culpa si siempre se quiere ocupar en cosas menores y será escusado por humildad, mas serle imputado a tibieza de corazón porque la humildad es guarda y acarreadora de la charidad [fols. 155v-156r].

En la *Silva* se dejan oír no solo los ecos de la *treditio* (San Bernardo, San Agustín, San Buenaventura, San Dionisio) sino también los de las *auctoritates* dominicas masculinas contemporáneas: fray Luis de Granada, fray Hernando del Castillo, fray Domingo de Arteaga o fray Juan Gutiérrez, cuya lectura recomienda, lo que demuestra que el mundo claustral femenino no se quedó orillado de las corrientes culturales y religiosas renacentistas. En el convento de Santo Domingo el Real de Madrid eran accesibles una cantidad importante de lecturas de carácter espiritual que permitían a las monjas realizar sus propios trabajos de compilación y creación. La *Silva de devoción* es en sí misma un testimonio de la actividad letrada conventual y prueba que el camino abierto un siglo antes por *Devocionario* de Sor Constanza siguió transitándose con posterioridad. Este hecho nos empuja a su vez a preguntarnos acerca de las condiciones de

10. Es reseñable la coincidencia ideológica con Teresa de Cartagena (Cortés Timoner 2000, 575).

gestación de la obra: ¿de cuántos y de cuáles libros disponía la autora en la biblioteca de Santo Domingo? Pero esta cuestión habremos de abordarla ya en otro momento.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Galán, Mercedes, «Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 4 (1996), págs. 11-19.
- Baranda Leturio, Nieves, & M^a Carmen Marín Pina, «El universo de la escritura conventual femenina: deslindes y perspectivas», en Nieves Baranda Leturio & M^a Carmen Marín Pina, eds., *Letras en la celda: cultura escrita de los conventos de la España Moderna*, Madrid: Iberoamericana & Vervuert, 2014, págs. 11-47.
- Carrasco Lazareno, María Teresa, «Los conventos de San Francisco y de Santo Domingo de la villa de Madrid (siglos XIII-XV). Breves consideraciones históricas, jurídicas y diplomáticas», en José Ignacio de la Iglesia Duarte & Francisco Javier García Turza & José Ángel García de Cortázar, coords., *VI Semana de Estudios Medievales: Nájera, 31 de julio al 4 de agosto de 1995*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1996, págs. 239-254.
- Castro, Antonio, ed., Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Madrid: Cátedra, 1989-1990, II vols.
- Cátedra, Pedro M., *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid: Gredos, 2005.
- , «Lectura femenina en el claustro (España, siglos XIV-XVI)», en Dominique de Courcelles & Carmen Val Julián, eds., *Des femmes et des livres: France et Espagne, XIV^e-XVII^e siècles*, París: École des Chartes, 1999, págs. 7-53.
- Chicharro, Dámaso, ed., Santa Teresa de Jesús, *Las Moradas. Del castillo interior*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- Cortés Timoner, María del Mar, «La predicación en palabras de mujer: Teresa de Cartagena y Juana de la Cruz», en Margarita Freixas & Silvia Iriso, eds., *Actas VIII Congreso AHLM*, Santander: Gobierno de Cantabria & AHLM, 2000, vol. II, págs. 571-581.
- Huélamo San José, Ana María, «El devocionario de la dominica Sor Constanza», *Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas*, 42 (1992), págs. 133-147.
- , «Los componentes del discurso en la *Suma de collaciones o de ayuntamientos*», *Memorabilia*, 18 (2016), págs. 188-203.
- Maier, Jorge, *Comisión de Antigüedades. Comunidad de Madrid. Catálogo e Índices*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1998.

- Muñoz Fernández, Ángela, «Memorias del coro: Constanza de Castilla y las políticas del recuerdo», en Gabriella Zarri & Nieves Baranda, eds., *Memoria e comunità femminili: Spagna e Italia, sec. XV-XVII-Memoria y comunidades femeninas: España e Italia, siglos XV-XVII*, Florencia: Firenze University Press, 2011, págs. 27-47.
- , *Acciones e intenciones de mujeres en la vida religiosa de los siglos XV y XVI*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1995.
- Pego Puigbó, Armando, *El Renacimiento espiritual. Introducción literaria a los tratados de oración españoles (1520-1566)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas & Instituto de la Lengua Española, 2004.
- Rallo Gruss, Asunción, «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, 3 (1984), págs. 159-180.
- Rodríguez Cacho, Lina, «La selección de lo curioso en 'silvas' y 'jardines'», *Criticón*, 58 (1993), págs. 155-168.
- Rouse, Richard H., «L'évolution des attitudes envers l'autorité écrite: le développement des instruments de travail au XIII^e siècle», en Geneviève Hasenohr-Esnos & Jean Longère, eds., *Culture et travail intellectuel dans l'Occident médiéval: bilan des colloques d'humanisme médiéval (1960-1980)*, París: Éditions du CNRS, 1981, págs. 115-144.
- Rouse, Mary A., & Richard H. Rouse, «Florilegia of patristic texts», en *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales. Définition, critique et exploitation. Actes du Colloque International de Lovain-la-Neuve, 25-27 Mai 1981*, Lovain-la-Neuve: Université Catholique, 1982, págs. 165-180.
- Surtz, Ronald E., *Writing Women in Late Medieval and Early Modern Spain. The Mothers of Saint Teresa of Avila*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- , «Las Oras de los clavos de Constanza de Castilla», en Lillian von der Walde, Concepción Company & Aurelio González, eds., *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. Actas de las V Jornadas Medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Colegio de México, 1996, págs. 157-167.
- Wilkins, Constance, ed., *Constanza de Castilla, Book of Devotions-Libro de devociones y oficios*, Exeter: University Press, 1998.

RESUMEN: El presente trabajo pretende contribuir al conocimiento de la literatura religiosa femenina del Renacimiento. La *Silva de devoción* es una obra miscelánea escrita por una monja del convento de Santo Domingo el Real de Madrid en 1588, que se conserva en la BNE con signatura Ms. 4792. En el artículo se realiza la descripción del manuscrito, se da cuenta de la intervención que tuvieron en el texto las manos de diferentes lectores y se analizan los interesantes elementos paratextuales que contiene: dos aprobaciones de censores dominicos y una

laudatoria valoración crítica realizada en 1808 por fray Juan Muñoz del convento de la Pasión de Madrid, quien da por sentado que la autoría no puede adjudicarse en ningún caso a Constanza de Castilla, nieta del rey don Pedro I. De las afirmaciones que la anónima autora realiza en el texto, se desprenden algunos datos biográficos de interés: su fecha de nacimiento (1518), la de su entrada en el convento a la edad de siete años (1525) y la de su fallecimiento (1601). Se atienden también en nuestra exposición otras cuestiones como el carácter compilatorio del texto, su estructura y las reflexiones de la autora acerca de cuál debe ser el objetivo de las profesas. Dios elige a las mujeres para su servicio, por lo que deben ambicionar la perfección espiritual sin tibieza y con valentía.

PALABRAS CLAVE: Literatura conventual femenina, *Silva de devoción*, Monjas dominicas.

ABSTRACT: This paper aims to contribute to the knowledge of feminine religious literature of the Renaissance. *Silva de devoción* is a miscellaneous work written in 1588 by a nun from the convent of Santo Domingo el Real in Madrid. The manuscript is kept in the National Library of Spain under the signature Ms. 4792. In this paper, a thorough description of the manuscript is made, the changes introduced by different readers in the text are shown, and the interesting paratextual elements that it contains are analyzed: i. e. the approval by two Dominican censors and a laudatory critical appraisal made in 1808 by fray Juan Muñoz from the convent of the Passion in Madrid, who assumes that the authorship of the manuscript cannot be awarded under any circumstances to Constanza de Castilla, granddaughter of King Pedro I. From the statements made in the text by the anonymous author, some biographical information of interest is revealed: her date of birth (1518), the date on which she enters the convent at the age of seven years (1525) and that of her death (1601). Other issues, such as the compilatory nature of the text, its structure, and the author's reflections on what the purpose of the nuns should be, are also considered in this paper. God chooses women for His service, so they must covet spiritual perfection without lukewarmness and with courage.

KEYWORDS: Feminine conventual literature, *Silva de devoción*, Dominican nuns.

«SU MUY MARAVILLOSA PLÁTICA»:
ESTILO DIRECTO Y VERDAD RETÓRICA
EN UNA RELACIÓN DE JUAN DE OZNAYA

JORGE MARTÍN GARCÍA
(Universidad de Salamanca)

ARRANCAMOS ESTAS PÁGINAS CON UNAS PALABRAS DEL ESTUDIOSO DE LA retórica Mauricio Beuchot, ya que pueden servirnos como punto de partida para introducir algunas de las líneas maestras de nuestro trabajo. Según este autor, el *ars bene dicendi* estableció, desde sus orígenes, una relación profunda entre los conceptos de verdad y verosimilitud:

La retórica [...] estudia lo verosímil y creíble, lo que parece verdadero y se puede aceptar como verdadero [dentro de lo verosímil] porque lo verdadero puede hacerse conocer como verosímil y le cuadra bien esta característica de verosímil, dado que es más fuerte: es verdadero [...] La retórica busca los medios de la persuasión, es decir, los medios para hacer verosímil alguna cosa [Beuchot 1998, 16].

Estas explicaciones resultan susceptibles de trasladarse a un género discursivo que, durante el Renacimiento, mantuvo unos estrechos vínculos con las categorías abordadas por Beuchot, incluida la propia retórica: nos referimos a la escritura de la Historia. En relación a esto, la historiografía renacentista buscaba mostrar a sus destinatarios una serie de modelos de conducta, razón por la cual debían presentar un relato tan verosímil como persuasivo; por esta causa, los recursos que proporcionaban las lecciones procedentes del *ars oratoria* resultaban básicos. Con el propósito de dotar

de un carácter práctico a nuestro estudio, hemos decidido analizar un texto cronístico poco estudiado pero que, en su aparente sencillez, alberga varios elementos de interés. Se trata de la relación compuesta por Juan de Oznaya o Uznaya acerca de la guerra de Italia (1521-1526) conocida usualmente como *Relación de la batalla de Pavía y prisión del Rey de Francia* o *Historia de la guerra de Lombardía*, según el testimonio que manejemos.

Esta obra se compuso, tal como indica el propio texto, hacia 1544 en el antiguo convento dominico de San Ginés de Talavera a petición de Pedro de Ávila y Zúñiga, I marqués de las Navas. En cuanto a la materialidad del propio texto, hemos localizado un total de catorce testimonios manuscritos. Nueve guardados en la Biblioteca Nacional (Mss. 1.606, Mss. 1751, Mss. 2.073, Mss. 2.298, Mss. 2.619, Mss. 7.471, Mss. 10.556, Mss. 10.181, Mss. 17.889), dos en la Real Academia Española (Ms. 58, Ms. 147), mientras que el resto se encuentran respectivamente en la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial (RBME. III-&-23), en la Real Academia de la Historia (2/Ms. 17) y en la Biblioteca Nacional de Francia (Espagnol 163). Asimismo, el texto fue editado dos veces por la *Colección de documentos inéditos para la historia de España* en 1846 y 1861.

Los escasos datos que conocemos del autor proceden fundamentalmente del cronista Prudencio de Sandoval por partida doble. En primer lugar, el apartado de la *Historia de Carlos V* dedicado a la batalla de Pavía basa, en buena medida, su relato en el texto de Oznaya. Según el obispo de Pamplona, nuestro autor fue un «page de lança» de Fernando de Ávalos, llamado «Juan de Carabajal» antes de ingresar en la orden de los dominicos con el nombre de fray Juan de Oznaya [Sandoval 1604, 361]. Asimismo, en el conjunto de papeles manuscritos de trabajo recopilados por Prudencio de Sandoval, que se conservan en la Real Biblioteca con la signatura II/2223, encontramos una nota de interés que también atribuye la relación a Oznaya, además de situar a este en el ámbito toledano de la Orden de Predicadores. Citamos el texto en cuestión: «Fray Joan de Oznaya frayle dominico de San Pedro Martyr en Toledo y muy docto y soldado escribió la relación de Pavía, conoçieronle los señores Idiáquíz y el de Guipuzcoa, hombre de armas que prendió al Rey, era valentíssimo y de tantas fuerças que alçaba una viga» [II/2223, fol. 175v]. Por otra parte, Nicolás Antonio dedicó una breve entrada a *Ioannes de Osnaya* en su *Bibliotheca Hispania Nova*. En ese pequeño apunte, Antonio confiesa que desconoce a este autor, pero que parece el responsable de un ejemplar manuscrito en cuarto, que formó

parte de la biblioteca del Conde Duque de Olivares, titulado *Relación de la guerra del Almirante de Francia contra el Emperador Carlos V en Italia con la batalla de Pavía donde fue preso el Rey de Francia*» [Antonio 1783, 750]¹.

En resumidas cuentas, si atendemos a las informaciones referidas sobre el texto y el autor que nos ocupa, podemos afirmar que estamos ante una relación elaborada casi veinte años después de los hechos que narra, y escrita por una figura que cambió la milicia por la vida eclesiástica: dos circunstancias más que reveladoras de cara a nuestro análisis de la obra de Juan de Oznaya. En nuestra opinión, la distancia respecto a los hechos narrados, así como la posible formación intelectual de Oznaya dentro del ámbito religioso², adjudican a la *Guerra de Lombardía* una serie de rasgos que sirven para dotarle de cierta entidad propia dentro del amplio *corpus* textual de las relaciones soldadescas³. Aunque Juan de Oznaya parte de su posición privilegiada como testigo de los hechos que narra, no busca caer en la estrategia discursiva, tan común en otros textos similares, que Antonio Romero [1988] denominó *falacia antirretórica*; esto es, el aparente descrédito

1. De hecho, en el inventario de la biblioteca del Conde Duque de Olivares no hallamos uno, sino hasta tres testimonios de la obra de Oznaya. Estos aparecen descritos como «Juan de Oznaia, relación de la guerra del almirante de Francia en Italia, 4^o F. 27», «Otro códice de lo mismo, 4^o F. 28» y «Batalla de Pavía donde fue preso el rey de Francia, en 4.^o G. 36» (Andrés 1974, 17-74). A partir de estos datos, hemos localizado, al menos, el último de los manuscritos referidos, se trata del testimonio de la relación de Oznaya guardado en la Biblioteca Nacional con la signatura Mss. 10.556. Precisamente, hemos decidido basar nuestro trabajo en esta versión de la obra de Juan de Oznaya, fundamentalmente por presentar el texto de una forma completa y con un alto grado de fiabilidad.

2. Tal como afirma el propio Oznaya, en el momento de escribir su relación se hallaba «no poco ocupado en estudios muy diferentes» (fol. 118r). De hecho, si atendemos a la *Historia de la villa de Talavera* redactada por García Fernández en 1560, los monjes del convento dominico de San Ginés de Talavera, donde residía Oznaya en el momento de componer su relación, destacaban por mantener una labor intelectual intensa. Tal como indica Fernández: «lo que más sobra del día y parte de la noche siguen el estudio, muchos días leen liçiones muy provechosas [...] gramática, lógica, philosophía, theología, disputar y conferir casos de conçiencia» (Fernández 1560, fols. 9v y 10r). Sobre la historia de la Orden de Predicadores en el ámbito Toledano, nos remitimos a la monografía de Eugenio Serrano Rodríguez 2014. En dicho estudio, el autor destaca cómo, a partir de las directrices de Juan XXII, se exigía que cada comunidad de la orden contara con «una formación intelectual sólida» (Serrano Rodríguez 2014, 154).

3. A ese respecto, nos remitimos al ensayo de Francisco Estévez 2012, y a la monografía de Miguel Martínez 2016.

de la escritura cronística basada en una importante elaboración retórica, en defensa de un relato cuya verosimilitud y objetividad está garantizada por su supuesta sencillez y su empleo de testimonios de primera mano.

Antes al contrario, si bien es cierto que el dominico se sirve del lugar común de *lo visto*, y declara que pretende contar las hazañas que él mismo observó «quasi ayer» [fol. 2v]⁴; Oznaya no renuncia a prestigiar su discurso por medio de modelos historiográficos reconocidos, para así presentar a sus receptores del estamento nobiliario un texto que se pretende más cercano a la escritura culta de la Historia, que a las informaciones *cuasi periodísticas*, si se nos permite la expresión, elaboradas por veteranos de guerra.

Sirvan como ejemplo introductorio de las aspiraciones de Juan de Oznaya las dos primeras secciones de la relación. Para empezar, el fraile abre el texto con un breve proemio [fols. 1r-4r] plagado de referencias a la cultura grecolatina. Aquí, Oznaya asume el magisterio de dos autores que se nos antojan más que sintomáticos: Tucídides y Tito Livio. Asimismo, el cronista considera que los «hechos hazañosos» de caballeros cristianos han de ser guardados en la memoria como hicieron los antiguos con sus contemporáneos. Tras esta serie de *tópica*, el texto de Juan de Oznaya continúa con una amplia descripción de las circunstancias que motivaron la guerra de Italia que enfrentó a Francisco I y Carlos V durante el periodo comprendido entre 1521 y 1525 [fols. 4v-17r].

Tal como indicó Cesc Esteve, la historiografía renacentista inspirada por sus modelos clásicos, otorgó una importancia destacada a la presentación de las posibles causas de los hechos narrados «en la medida que concede a su exposición un lugar preeminente en la narrativa histórica [...] superior a anales, diarios y crónicas, que habrían utilizado métodos más rudimentarios y fragmentarios para registrar los hechos» [Esteve 2008, 87]. En resumen, la indagación de las causas de un determinado acontecimiento permitía delimitar «la diferencia relativa de los hechos» para extraer «sus circunstancias intemporales»; de forma que los receptores del discurso historiográfico pudieran adquirir «de manera vicaria, la experiencia de las consecuencias que comportan actitudes, pasiones y decisiones que se repiten en distintos protagonistas, lugares y momentos» [Esteve 2008, 98]. El propio

4. A partir de ahora citaremos el texto de Oznaya haciendo referencia a la foliación del manuscrito 10.556 de la Biblioteca Nacional.

Oznaya es consciente de la necesidad de dar cuenta de las circunstancias que rodearon al conflicto de Italia, para lograr que su relato resulte tan ameno como útil. De hecho, el dominico trata de captar la benevolencia de sus receptores y considera que no debe «ser culpado» por haber decidido narrar el «principio de la batalla algo antes de lo que se me pidió» [fol. 4r].

Así, los intentos de Oznaya por acreditar su relato del conflicto lombardo van a prolongarse a lo largo de todo su discurso a través de diversos moldes retóricos basados en las prácticas de la historiografía autorizada. En nuestro caso, nos centraremos en una técnica concreta: el uso del estilo directo. Con este objetivo, trataremos de delimitar sus diversas configuraciones, además de su finalidad dentro del discurso del dominico.

ALGUNAS NOCIONES PREVIAS: HISTORIA, RETÓRICA Y ESTILO DIRECTO

En primer lugar, debemos partir de una serie de consideraciones de relevancia que serán desarrolladas en profundidad a lo largo de nuestro trabajo. Para empezar, nos remitimos a las ideas de Peter Burke acerca de la importancia concedida en el Renacimiento a la disciplina de la Historia. Tal como señaló este autor, la historiografía se entendía como una suerte de «ética aplicada» [Burke 2000, 34]; esto es, un modo de aleccionar a sus destinatarios a través de la presentación de ejemplos y contraejemplos. En este sentido, para los historiógrafos de la época el relato de hechos pretéritos cobraba valor no tanto por la mera exposición cronológica de los mismos, sino por su validez para mostrar una amplia diversidad de actos virtuosos, o viciosos, puestos en práctica por personalidades reconocibles del pasado. Asimismo, Burke destaca una particularidad significativa: la conexión evidente establecida entre la historiografía renacentista y materias como la retórica y la gramática, que facilitaban la consecución de los objetivos apuntados. Así, para Burke la importancia de estos últimos saberes recaía «en que se trataba de artes relacionadas con el lenguaje, que era lo que permitía a los humanos separar lo justo de lo injusto» [Burke 2000, 34].

En lo que se refiere a la retórica, cabe preguntarse acerca de cuál es la configuración del discurso, de entre los descritos por el *ars oratoria*, más

adecuado para narrar acontecimientos históricos desde la perspectiva descrita por Burke. Según precisó Miguel de Salinas en su *Rhetórica en lengua castellana*, el género epidíctico o demostrativo constituía un tipo de causa retórica empleado fundamentalmente por «los historiadores» [Salinas 1541, fol. 8v]. Este pormenor no carece de sentido; si bien, el discurso judicial resultaba útil para la enunciación ordenada y eficaz de una serie de eventos, la causa epidíctica tenía como fin la manifestación elocuente de las excelencias, o las imperfecciones, de una persona, una cosa o un lugar.

En relación con esto, ya en la *Retórica* de Aristóteles se vinculaba este género con un instrumento fundamental: la *amplificatio*. Para el filósofo: «Entre las especies comunes a todos los discursos la amplificación es la más apropiada a los epidícticos (ya que estos toman en consideración acciones sobre las que hay acuerdo unánime, de suerte que solo la falta rodearlas de grandeza y belleza)» [Racionero 1990, 1368a 25-30]. Dentro de esta técnica de oratoria, destacaba como recurso de amplificación el remedo de enunciados contruidos en estilo directo que se pronunciaron, supuestamente, por las personalidades que se deseaba alabar o vituperar. De acuerdo a las explicaciones de Raúl Manchón Gómez, la *oratio recta* conformaba «una mayor intensidad expresiva y, por ende, una elaboración retórica mucho más cuidada» [Manchón Gómez 2013, 94].

En consecuencia, desde los tiempos de Tucídides, los parlamentos en estilo directo han formado parte destacada del discurso historiográfico, un procedimiento que llegó a formar parte del bagaje literario de los historiadores renacentistas gracias a las enseñanzas de autores clásicos como el citado, Tito Livio y, en buena medida, a las lecciones de la retórica bizantina contenidas en los textos de Hermógenes o Jorge de Trebisonda⁵. También contribuyó a la recepción de la *oratio recta* la difusión de antologías dedicadas exclusivamente a la recopilación de parlamentos con muestras procedentes tanto de historiadores grecolatinos, como de obras plenamente ficcionales, donde destacaban aquellas pertenecientes al ciclo troyano⁶. Por estos motivos, no debe extrañarnos que un autor

5. Véase a ese respecto el ensayo de Guerra Caminiti 2004.

6. Acerca de la difusión durante el Renacimiento de antologías de alocuciones, procedentes de obras tanto históricas como ficcionales, nos remitimos al apartado correspondiente de la monografía de Iglesias-Zoido 2011, 155-192, dedicada a la influencia de Tucídides en la cultura occidental.

con pretensiones de relatar de forma eficaz el pasado, como ocurre en el caso de Juan de Oznaya, optara por introducir en su narración numerosas intervenciones en estilo directo⁷.

En este punto, consideramos relevante atender a las explicaciones de Juan Carlos Iglesias-Zoido [2000] sobre la configuración diversa de las alocuciones presentes en la antigua historiografía griega dentro del contexto de las narraciones de asuntos militares. En primer término, el autor citado distinguió un tipo de enunciados más breves y elementales que presentaban un marcado carácter epidíctico, pues se apoyaban en una serie de *tópica* comunes en dicho género retórico. Asimismo, Iglesias-Zoido destacó que estas intervenciones no solo presentaban un mayor grado de verosimilitud, sino que, incluso, podrían basarse, con unas altas dosis de fidelidad, en enunciaciones pronunciadas realmente⁸. En este sentido, Iglesias-Zoido matizó las apreciaciones de Mogens Herman Hansen [1993] quien consideró que todas aquellas alocuciones conformaban una construcción puramente retórica. Por otra parte, este tipo de intervenciones podían aparecer también en estilo indirecto.

En segundo lugar, Iglesias-Zoido diferenció otro tipo de enunciaciones marcadas por su expresión en estilo directo: se trata de aquellas compuestas en forma de arenga que presentaban una mayor complejidad discursiva. Estos parlamentos aparecían en el texto con unos, según las palabras de este autor, engarces narrativos propios que los destacaban dentro del relato. Estos enlaces conformarían una suerte de secciones «meta-narrativas» dentro del conjunto de la obra, con unas particularidades y funciones muy concretas; con el propósito de ilustrar esta cuestión citamos las palabras de Iglesias-Zoido:

7. Recomendamos la consulta del trabajo redactado por Fernández Navarro 2014 sobre la introducción del estilo directo en la crónica castellana. Este autor estudia la evolución del parlamento en dicho género, desde las primeras tentativas en la historiografía medieval hasta el posterior triunfo del modelo clásico. Según Fernández Navarro, con autores como Fernández del Pulgar se asume «con plena conciencia la escritura humanística de la historia, con expresa declaración de la *imitatio* del príncipe de los historiadores de la Antigüedad, Tito Livio» (Fernández Navarro 2014, 135).

8. Tal como afirma Iglesias-Zoido 2000, 527, los tópicos epidícticos que conformaban esa clase de alocuciones «seguramente constituían el grueso de intervenciones reales».

[Los engarces narrativos] no solo sirven para introducir un discurso, sino que también constituyen una especie de «tierra de nadie» en la que el historiador se permite introducir datos clave y juicios subjetivos que no son frecuentes ni en la narración ni en los propios discursos. De hecho, el engarce sale de la esfera tanto de la narración de los hechos como de la plasmación de palabras de los protagonistas [Iglesias-Zoido 2006, 24].

Para este estudioso, dichas alocuciones presentaban una configuración retórica mucho más enrevesada, que partía de los principios del género deliberativo⁹. Si bien, podemos añadir que, en última estancia, contribuían a la lectura general de la obra en clave demostrativa, pues también contribuían a resaltar el carácter ejemplar de las figuras relacionadas con tales parlamentos.

EL ESTILO DIRECTO EN LA RELACIÓN DE OZNAYA

Pues bien, en el caso concreto de la relación de Oznaya encontramos ambos tipos de las enunciaciones descritas por Iglesias-Zoido, con una serie de características propias que pasamos a examinar. Ya desde un primer momento, hallamos muestras de pequeñas intervenciones en forma de *oratio recta* que pretenden advertir a los lectores acerca de las virtudes o vicios de los protagonistas de los hechos descritos. Una de las ventajas que encontraron los historiadores renacentistas en la inserción de alocuciones en sus obras consistía en que les brindaba la oportunidad de conceder la voz al adversario para, así, o bien destacar sus defectos o, por el contrario, subrayar alguna de sus virtudes para incrementar aún más la valía de aquellos que los confrontaron. Además, las palabras puestas en boca del *otro*, servían igualmente para poder deslindar las causas que originaron el desarrollo de los acontecimientos narrados.

Así ocurre en la obra de Oznaya, donde se encuentran, ya desde los primeros compases del texto, ejemplos de alocuciones expresadas por representantes del bando francés. En este caso, hallamos muestras de

9. Según indica Iglesias-Zoido 2000, 527, el propósito de ese tipo de enunciaciones en estilo directo no consistía en «presentar las palabras que pudieron pronunciarse en esos momentos», sino en cumplir unas «funciones similares a las de aquellas intervenciones pronunciadas ante una asamblea política».

ambos de los tipos que acabamos de mencionar. Por un lado, sobresalen los comentarios llenos de soberbia atribuidos al Rey de Francia, que ponen en duda los méritos de las tropas¹⁰. Al contrario, esas bravuconadas contrastan con las insistentes y patéticas suplicas del monarca al ser capturado en el campo de batalla¹¹. En relación a esto, observamos varios ejemplos de enunciaciones puestas en boca de soldados franceses, donde demuestran su ineptitud. Algunas de estas intervenciones presentan cierto carácter humorístico; así, durante una encamisada de los imperiales, unos centinelas del bando francés comentan lo siguiente: «oyes, no sé que me veo azia aquella parte menearse blanco». El otro le respondió: ‘calla, que no es sino los árboles que están nebados y con el viento se menean’ [fols. 41r y v]. En este caso, hallamos una clara muestra de lo que la retórica denominaba *chria mixta*: esto es, la inserción en el discurso de pequeñas anécdotas que combinaban una acción con un pequeño diálogo¹².

En cambio, otros miembros destacados de las tropas francesas, donde destaca el Almirante de Francia, Guillaume Gouffier de Bonnivet, muestran en sus palabras una prudencia muy diferente a la arrogancia de sus compatriotas. Así, el Almirante –que morirá en el campo de batalla– tras varias advertencias a Francisco I, llama a su monarca la atención acerca de la amenaza que conllevan las iniciativas bélicas del bando imperial y el grave peligro que corren los suyos si siguen subestimando al adversario. De este modo, Oznaya pone en boca de Gouffier de Bonnivet palabras como las que reproducimos a continuación: «Señor, aora veréis que conosco yo esta gente. ¿Nos dezía yo que asta aora dormían? Pues sabed que ya han despertado para no dexarnos dormir» [fol. 65r]. Con este recurso, el dominico consigue resaltar la valía de los imperiales de un modo aún más eficaz al servirse de la voz del contrario.

10. Por ejemplo, cuando Francisco I «burlando» pregunta, «¿dónde están aquellos leones que vos dezíades?» (fol. 45r).

11. Como muestra podemos citar expresiones como «La vie que ie sui le roy [sic]» o «yo me rindo al Emperador» (fol. 101r).

12. Sobre el uso de la *chria* dentro del discurso historiográfico y la importancia de la retórica bizantina a la hora de implantar este recurso, nos remitimos al ensayo de Belmiro Fernandes Pereira 2004. Llamamos la atención sobre las explicaciones de Fernandes en relación a las diferencias entre el *exemplum* y la *chria*. Mientras que el primero presenta un carácter inductivo, la *chria* «transfere a máxima para o domínio do contingente» (Pereira 2004, 70).

En lo que se refiere a las tropas de Carlos V, el ejercicio de contraste efectuado por Oznaya parece claro. Estos se muestran en sus diálogos como soldados tan valerosos como competentes. Es más, en ocasiones algunas intervenciones en estilo directo que podrían parecer frutos de la fanfarronería no resultan sino una prueba más de la valía de los imperiales, que son representados capaces de aunar el sentido del humor con su destreza con las armas. Así ocurre cuando uno de los trompetas le responde a un emisario enemigo que, con «bravosería francesa», les ofrece un alta suma de dinero para salir de forma precitada a combatir: «dezid al rey de Francia, que si dineros tiene, que se los guarde, porque yo sé que le serán bien menester para su rescate» [fol. 44v].

En casos como este, Oznaya trata de diferenciar las muestras de soberbia, que se corresponderían con las bravatas puestas en boca de los franceses, con los ejemplos del carácter animoso de los soldados del Emperador. Para el dominico, respuestas como las del trompeta son fruto de «la confianza que en la justicia devina tenía» [fol. 44v]; de manera que lo que en el caso francés se identifica como un acto de vanidad, en lo que se refiere a las tropas imperiales constituye una prueba no solo de su coraje, sino de su adscripción al bando correcto, dicho esto en términos morales¹³. De hecho, podemos vincular este tipo de enunciaciones con la tradición clásica del laconismo; así, varias de las réplicas burlonas y cortantes que los soldados de Carlos V dirigen a los franceses en el texto de Oznaya nos recuerdan a las incisivas sentencias que los espartanos destinan a sus adversarios persas en los textos de Herodoto o Plutarco¹⁴.

Si bien, en términos generales, buena parte de las enunciaciones expresadas por los españoles se corresponden con aquellas breves

13. Más adelante Oznaya resume esta cuestión al sentenciar «Dios nos ensargentava» (fol. 92v).

14. A ese respecto, consideramos de interés la consulta del trabajo elaborado por Pilar Gómez Cardó 2007 sobre la importancia del laconismo en la obra de Plutarco. En dicho ensayo, su autora llama la atención acerca de cómo para Plutarco el laconismo, entendido como la expresión de las virtudes espartanas, formaba parte de las estrategias discursivas destinadas a articular una «lección moral que puede extraerse al reconstruir y dar a conocer la existencia de hombres del pasado» (Gómez Cardó 2007, 69). En nuestra opinión, Oznaya se sirve de recursos semejantes para configurar las enseñanzas vertidas en su relación que parten, fundamentalmente, de los ejemplos de virtud construidos a partir de los actos y las palabras de los soldados imperiales.

intervenciones que Iglesias-Zoido calificó como epidícticas. Tal como explicó este estudioso, ese tipo de intervenciones presenta un mayor grado de verosimilitud por las circunstancias en que se insertan, sobre todo cuando nos hallamos con un autor presente en el transcurso de los hechos. En este caso, nos referimos a aquellos enunciados breves y claros relativos a maniobras militares. Así, podemos citar ejemplos como «sin ningún ruido de atambores ni de voces, todos vamos a las murallas con las picas» [fols. 41v y 42r], «sin más esperar el daño que la artillería a la gente de armas haze, acometa y rompa en los enemigos» [fol. 89v], o una orden tan sencilla y directa como «Ea señores, todos hazed como yo» [fol. 40v] puesta en boca de Fernando de Ávalos. Diálogos como los anteriores, no solo sirven para conferir veracidad al relato de Juan de Oznaya sino que presentan un marcado carácter demostrativo, dicho esto en términos retóricos, pues contribuyen a destacar la pericia y profesionalidad de los soldados imperiales frente a la poca valía de sus adversarios. Baste como muestra comparar las alocuciones que acabamos de reproducir con el diálogo citado antes de los incapaces centinelas franceses.

Precisamente, la mayor parte de los enunciados escritos por Oznaya en estilo directo se muestran atribuidos al marqués de Pescara. En ese sentido, la obra del dominico, leída según las claves del discurso epidíctico, conforma un amplio ejercicio de *laudatio* de dicho capitán, que se muestra como el principal responsable de la victoria imperial en Pavía. Es más, de acuerdo al relato de fray Juan de Oznaya, buena parte de la derrota francesa se debería al certero uso de la palabra por parte de Fernando Ávalos. Según afirmaba Diego de Álava en su tratado sobre *El perfecto capitán*: «todos los capitanes más señalados que en tiempos passados hubo, florecieron en ser eloqüentes» [Álava 1590, fol. 55r]; en el caso que nos ocupa, el propio Juan de Oznaya se encarga de llamar la atención sobre esta cualidad en lo que se refiere a las actuaciones de Pescara.

Por una parte, el ingenio y entereza de Fernando Ávalos sirven como ejemplo a sus subordinados, a la vez que ayudan a mantener su moral en campaña. Así, Fernando de Ávalos enardece el ánimo de los hombres con pequeñas alocuciones similares a las que Iglesias-Zoido señala como epidícticas: «Ea mis leones de España, que oy es el día de matar el hambre, que de ganar honra siempre tuvistes» [fol. 94v]. Tal como señaló Bernardo Vargas Machuca en su *Milicia indiana*, un buen capitán «tendrá gran cuidado de granjear los soldados con obras y palabras», con el propósito

de atenuar «alguna parte de las grandes desventuras que [los soldados] padecen» [Vargas Machuca 1994, 30]. De hecho, Vargas Machuca sitúa como paradigma de esta aptitud al marqués de Pescara gracias a cómo «se echó de ver en lo de Pavía» [Vargas Machuca 1994, 30]. Este pormenor lo resume Oznaya con precisión en el momento en que afirma lo siguiente: «Eran graciosas las cosas que el marqués de Pescara en voz baja a todos decía, que ni sentía trabajo, ni frío, ni nadie se acordava de lo passado» [fol. 41v].

También, dentro de las alocuciones de tipo demostrativo, sobresalen las órdenes y contraórdenes puestas en boca de Ávalos, que resultarán decisivas en el campo de Batalla. De entre las muchas anotadas por Juan de Oznaya, sobresale aquella que insta al capitán Quesada a que «salga [...] con su compañía de arcabuzeros y vaya a los socorrer [a los hombres de armas imperiales]» [fol. 92r]. Al fin y al cabo, esta maniobra dio lugar a las virulentas descargas de arcabucería que provocaron, en buena medida, la derrota francesa al desbaratar su caballería.

Con todo, Oznaya presta un mayor espacio a la recreación de un pequeño grupo de parlamentos redactados de una forma más compleja: se trata de tres alocuciones, todas puestas en boca de Pescara, que se presentan bajo la forma de arenga. Igual que las enunciaciones de esta clase estudiadas por Iglesias-Zoido, su configuración parte del género deliberativo de la retórica, por su importante contenido de carácter argumentativo; al tiempo, estos discursos aparecen dotados de un alto grado de autonomía en el texto gracias a la disposición de una serie de engarces narrativos que las hacen destacar. Para concretar este asunto, optamos por analizar brevemente el primero de los parlamentos pronunciados por Ávalos [fols. 55r-57r], ya que nos parece de sumo interés para apreciar el trabajo de Oznaya como historiador. Nos referimos al parlamento dirigido por Fernando de Ávalos a los soldados españoles proferido con la intención «más nueva del mundo» [fol. 57r], pues Pescara pretende con su discurso que sus interlocutores donen sus pertenencias más valiosas para pagar el sueldo de los mercenarios tudescos.

La «maravillosa plática» [fol. 55r] de Pescara presenta unos engarces narrativos propios que sirven para destacarla dentro de la relación. Así, Oznaya nos refiere las circunstancias de la arenga del marqués: para empezar, nos presenta a su auditorio al comentar que Ávalos hizo «juntar una tarde la infantería española», que se dispone a escuchar a su superior «en gran silencio» [fol. 55r]. En segundo lugar, el dominico acude al tópico del

sobrepujamiento para anunciar el carácter trascendente de la alocución que va a reproducir, comparable a las pronunciadas por los héroes de tiempos pasados. En consecuencia, Juan de Oznaya advierte que el parlamento de Pescara resultará «como aquel que en todas las cosas y especialmente en esto tuvo gracia particular sobre cuantos capitanes y príncipes de Julio César acá ha habido» [fol. 55r].

A partir de aquí, la *cohortatio* de Pescara presenta una construcción muy similar a las que podemos encontrar en la historiografía clásica. De hecho, si tomamos como apoyo las arengas presentes en textos como el *Ab Urbe* de Tito Livio, hallamos unas semejanzas más que notables¹⁵. En primer lugar, encontramos el exordio que tenía como función servir como elemento motivador de los oyentes. Tal como nos advierte Raúl Menchón Gómez, las lecciones de la preceptiva clásica señalan que «los *principia* no deben ser largos o, incluso, ni deben aparecer» [Menchón 2013, 95]. Precisamente, la introducción presente en la relación de Oznaya no solo resulta bastante escueta, sino que se muestra en estilo indirecto. En este conciso exordio, el autor del texto se limita a precisar que Ávalos recordó a los militares españoles que se erigen «en cabeza y superioridad de todas las naciones del mundo» [fol. 55r].

A partir de aquí, el discurso toma la forma de *oratio recta* para entrar de lleno en una sencilla *narratio*, que describe las circunstancias en que se hallan las tropas imperiales. Pescara acude al tópico del *neccesarium* para explicar a sus tropas que no queda otro remedio que donar su paga y combatir, pues los tudescos han llegado «de tan lejas tierras» y, además, el Emperador no puede apoyarlos «por ninguna vía», dado el aislamiento en que se encuentran [fol. 55v].

Tras esta sección del discurso, se encuentra la parte central del mismo —la *argumentatio*— donde mediante diversos razonamientos y amplificaciones Ávalos trata de persuadir a sus destinatarios¹⁶. Pescara vuelve al tópico del *neccesarium* para afirmar que los imperiales no tienen otra opción que combatir, ya que «todos los caminos assí de España como de Nápoles

15. En este sentido, nos remitimos al ensayo de Manchón 2013 sobre la construcción retórica de la arenga en la obra de Tito Livio. Las explicaciones de este autor sobre la estructura de los parlamentos recreados por el historiador romano nos han resultado muy útiles de cara a analizar el texto de Oznaya.

16. Sobre las distintas clases de argumentos presentes en la arenga clásica, recomendamos la consulta del ensayo escrito por Navarro 2000.

están tomados; que si no fuesse volando, nadie podría passar» [fol. 55v]. De igual modo, aparece en el parlamento uno de los lugares comunes más frecuentes en este tipo de enunciaciones: se trata del tópico del *utile*. Ávalos advierte a las tropas acerca de los grandes beneficios que podrán obtener tras su victoria, no solo el propio Emperador «lo podrá bien satisfacer», sino que tienen ante sí la posibilidad de obtener grandes los «despojos de reyes y príncipes y tantos cavalleros» como se hallan en el ejército francés [fol. 56v]. Este razonamiento viene acompañado de otro relacionado, el del *gloriosum*; pues Pescara promete «infinita gloria» en una jornada que contribuirá a engrandecer «nuestros nombres y honra de nuestra España» [fol. 56r]. Asimismo, Oznaya acude al lugar común del *facile* para enriquecer la argumentación de la *cobortatio* de Pescara; es decir, dada la valía de las tropas imperiales, Ávalos afirma que se encuentran ante una empresa sencilla: «¿quién ay que haga caso de tres días de trabajo y nescesség?» [fol. 56v]. En fin, la argumentación del marqués también se sirve de los *topica* de lo *iustum* y *honestum*, con el propósito de dejar claro que los soldados del Emperador actúan al «servicio de la justicia», frente al «excesivo poder y furia francesa» que ha «atemorizado a todo el mundo» [fol. 56v].

La arenga de Fernando Ávalos concluye con una *peroratio* que se ajusta a las directrices de la retórica clásica al respecto, pues el marqués se encarga de realizar un breve recordatorio de lo dicho, acompañado de ampliaciones, para terminar de conmover a su auditorio. Por tanto, Pescara decide cerrar su parlamento con palabras como las siguientes: «no os quiero más detener, sino rogaros tengáis memoria cuan encumbrados os tiene oy la fortuna, pues en solos los poquitos que aquí estáis, tiene puesto el caudal de todo el poder y señorío de nuestro Emperador monarca del mundo» [fols. 56v y 57r].

En suma, la alocución de Ávalos se engarza con el resto del texto a través de diversas menciones a la actitud de los protagonistas de este episodio: mientras que «el marqués calló», sus soldados «respondieron» [fol. 57r]. En este caso, Oznaya se vale de la *amplificatio* y la *evidentia* para demostrar el ejemplar compromiso de los infantes españoles: afirma que «cada uno vendería hasta la camisa para comer». Esta repuesta tan entusiasta provoca la emoción de Pescara: según Oznaya, este «no pudo retenerse», al punto de que derramó «algunas lágrimas, assí de la alegría de la grandeza del ánimo de cada uno de sus soldados como de compasión, considerando el peligro a que voluntariamente se ofrescían» [fols. 57r y 57v].

CONCLUSIONES

Si tras este breve análisis de la obra de Oznaya volvemos a las declaraciones de Mauricio Beuchot con que abrimos estas páginas, podremos apreciar el carácter complejo de la dinámica establecida durante el Renacimiento entre la verdad histórica y las estrategias retóricas con que se presentaba a los destinatarios que se trataba de aleccionar. Los historiógrafos, como el propio Oznaya, construían unos relatos que se pretendían verosímiles y, por tanto, persuasivos; por esta causa establecían una verdad retórica fundamentada, en gran medida, más en la transmisión de valores que en la mera exposición de acontecimientos del pasado. Este pormenor halla su reflejo en el uso del estilo directo por parte del cronista: aunque podemos considerar la veracidad de algunas de las enunciaciones del texto, en especial aquellas relativas a cuestiones militares, la intervención de los mecanismos de la retórica sobre dichas enunciaciones parece clara. Este diseño del discurso se encuentra relacionado con unos de los propósitos fundamentales que se hallan tras alocuciones como las redactadas por Oznaya: convertirlas en un medio eficaz para desplegar una serie de modelos y contramodelos a lo largo de la obra. Por tanto entramos en el terreno, tan practicado por los historiadores de la época, del género retórico demostrativo. A la postre, incluso manifestaciones tan claras del discurso deliberativo como las arengas contribuyen a exponer ante los receptores nuevas muestras de virtud.

En este caso, sobresalen los parlamentos puestos en boca del marqués de Pescara, verdadero protagonista de la obra y máximo ejemplo de conducta de la misma. De hecho, tomando la relación de Oznaya en su conjunto, podemos afirmar que el fraile atribuye la aplastante victoria imperial en Pavía a las aptitudes militares del marqués donde destaca, por encima de todas, su capacidad para comunicarse con eficacia con sus subordinados. En última instancia, esta práctica de *laudatio* sirve para prestigiar al mismo autor: no solo por su posición de privilegio dentro de los hechos narrados, sino por su capacidad, también, para dominar la palabra. Tal como afirma el mismo autor: «Para oír con discreción los loores y vituperios de alguno, no menos es necessario saber quién es el que lo dize, que conoscer a aquel de quien se dizen» [fols. 3r y 3v].

En este sentido, el esfuerzo de Juan de Oznaya para introducir en su relato unas enunciaciones en forma de *oratio recta*, articuladas con cierto nivel de elaboración retórica, parece destinado a dotar de dignidad y mérito literario a un texto que busca ir más allá del simple recurso al tópico del *videre*. De hecho, en el breve ejercicio de *excusatio* que cierra su relación, el dominico pide, precisamente, amparo a Pedro de Ávila y Zúñiga, por «si algún lector» tuviera queja de su recreación de «los parlamentos» de Ávalos [fol. 118r]. Evidentemente, esta declaración no resulta casual y apunta a la relevancia que el propio Oznaya concedió a dichas intervenciones dentro de su obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Álava, Diego de, *El perfeto capitán, instruido en la disciplina militar y nueva ciencia de la artillería*, Madrid: Pedro Madrigal, 1590.
- Andrés, Gregorio de, «Historia de la biblioteca del Conde Duque de Olivares y descripción de sus códices», *Cuadernos Bibliográficos*, 30 (1974), págs. 5-74.
- Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana nova, sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1783.
- Beuchot, Mauricio, *La retórica como pragmática y hermenéutica*, Barcelona: Anthropos Editorial, 1998.
- Burke, Peter, *El Renacimiento europeo: centros y periferias*, Barcelona: Crítica, 2000.
- Esteve, Cesc, «Orígenes, causas e inventores en la historiografía del Renacimiento», *Talia Dixit*, 3 (2008), págs. 77-103.
- Estévez, Francisco, «Asedio genérico a las relaciones soldadescas del Siglo de Oro», en Carlos Mata Induráin & Adrián J. Sáez, eds., «Scripta manent»: actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, JISO 2011, Pamplona: Biblioteca Áurea Digital, 2011, pág. 173-184.
- Fernández Gallardo, Luis, «El discurso directo en la crónica real castellana del siglo xv», *Talia Dixit*, 9 (2014), págs. 97-136.
- Fernández, García, *Historia de la villa de Talavera*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Mss/1722.
- Gómez Cardó, Pilar, «Laconismo como virtud en la Atenas del s. v a. C.: a propósito de la *Vida de Cimón* de Plutarco», *Myrtia*, 22 (2007), págs. 69-81.
- Hansen, Mogens Herman, «The Battle Exhortation in Ancient Historiography. Fact or Fiction?», *Historia*, 42 (1993), págs. 161-180.
- Iglesias-Zoido, Juan Carlos, «¿Se pronunciaron realmente las arengas de Tucídides? El testimonio de Th. vii, 61-70», *Athenaeum*, 28 (2000), págs. 515-528.

- , «El sistema de engarce narrativo de los discursos de Tucídides», *Talia Dixit*, 1 (2006), págs. 1-28.
- , *El legado de Tucídides en la cultura occidental. Discursos e historia*, Coímbra: Imprensa da Universidade de Coímbra, 2011.
- Manchón Gómez, Raúl, «La arenga de Aníbal en la batalla del Tesino (Liv. XXI 43-44) como ejemplo del *munus oratoris* de Tito Livio», *Florentia Iliberritana*, 24 (2013), págs. 87-109.
- Martínez, Miguel, *Front Lines. Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2016.
- Materiales de trabajo y borradores de Prudencio de Sandoval*, Madrid: Real Biblioteca, II/2223.
- Navarro Antolín, Fernando, «La retórica del discurso: la *Cohortatio*. Tradición clásica y pervivencia», *Cuadernos de Filología Clásica*, 19 (2000), págs. 79-124.
- Oznaya, Juan de, *Batalla de Pavía donde fue preso el rey de Francia*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Mss. 10.556.
- , *Batalla de Pavía y prisión del Rey de Francia*, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid: Viuda de Calero, 1861, vol. XXXLVIII, págs. 289-403.
- , *Relación de la batalla de Pavía y prisión del rey de Francia, Francisco I*, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid: Viuda de Calero, 1846, vol. IX, págs. 406-481.
- Pereira, Belmiro Fernandes, «Entre literatura e história: a 'chria' na pedagogia retórica», en Maria de Fátima Marinho & Francisco Topa, eds., *Literatura e História: Actas do Colóquio Internacional*, Oporto: Faculdade de Letras do Porto, 2004, vol. II, págs. 63-70.
- Racionero, Quintín, ed., *Aristóteles, Retórica*, Madrid: Gredos, 1990.
- Salinas, Miguel de, *Rhetórica en lengua castellana*, Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1541.
- Sandoval, Prudencio de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Pamplona: Casa de Bartolomé París, 1604, 2 vols.
- Serrano Rodríguez, Eugenio, *Toledo y los dominicos en la época medieval. Instituciones, economía, sociedad*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2014.
- Vargas Machuca, Bernardo, *Milicia indiana*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

RESUMEN: Uno de los propósitos fundamentales de la historiografía renacentista consistía en exponer a sus destinatarios una serie de enseñanzas de carácter moral partiendo de ejemplos extraídos de eventos del pasado. Para cumplir este fin, el discurso historiográfico debía presentarse de un modo tan verosímil como persuasivo; por esta razón, la retórica asumía una posición crucial en este proceso,

ya que sus recursos contribuían a articular un relato aleccionador y, sobre todo, convincente. Por lo tanto, la Historia conformaba una verdad retórica, ya que no solo le interesaba la estricta narración cronológica de una sucesión de episodios pretéritos, sino que intentaba conmover a sus receptores para que asimilaran de forma adecuada sus enseñanzas de orden ético. A este respecto, la oratoria proporcionaba técnicas como las amplificaciones basadas en la recreación de enunciados en estilo directo, que resultaban óptimas para revelar el carácter modélico o censurable de una determinada figura histórica. Con el objetivo de concretar esta cuestión, nuestro trabajo analizará una curiosa crónica sobre la batalla de Pavía atribuida al dominico Juan de Oznaya. En esta obra, abundan las alocuciones escritas en forma de *oratio recta*, que se muestran tan interesantes como significativas. Pretendemos estudiar las distintas intervenciones en estilo directo incluidas en el texto de Oznaya, para tratar de dilucidar cuáles son sus funciones dentro del conjunto de la relación y observar qué estrategias retóricas presentan en cada caso.

PALABRAS CLAVE: Historiografía renacentista, Retórica, Juan de Oznaya, Estilo directo.

ABSTRACT: One of the fundamental purposes of Renaissance historiography was to expose to its recipients a series of moral teachings based on examples drawn from past events. To accomplish this end, the historiographical discourse had to be presented in a way as credible as persuasive; for this reason, rhetoric assumed a crucial position in this process, since its resources contributed to articulate a sobering and, above all, convincing story. Therefore, History conformed a rhetorical truth, since not only was it interested in the strict chronological narration of a succession of past episodes, but it also tried to move its recipients to assimilate in an appropriate way their teachings of an ethical order. In this regard, oratory provided techniques such as amplifications based on the recreation of statements in direct style, which were optimal to reveal the exemplary or reprehensible character of a certain historical figure. In order to specify this issue, our work will analyze a curious chronicle about the battle of Pavia attributed to the Dominican Juan de Oznaya. In this work, there are many speeches written in the form of *oratio recta*, which are as interesting as they are significant. We intend to study the different interventions in direct style included in the Oznaya text, to try to elucidate what their functions are within the chronicle as a whole and to observe which rhetorical strategies they present in each case.

KEYWORDS: Renaissance historiography, Rhetoric, Juan de Oznaya, Direct style.

*RIADAS DE AGUAS Y VERSOS: LAS CRECIDAS
DEL GUADALQUIVIR EN SEVILLA
A TRAVÉS DE LA LITERATURA*

MARCOS PACHECO MORALES-PADRÓN
(Universidad de Sevilla)

MEDIA DOCENA DE RAZONES PUEDEN CITARSE PARA EXPLICAR LAS riadas. Está, en primer lugar, el bajo relieve del valle fluvial, que permite la entrada de las borrascas atlánticas convertidas en lluvias tempestuosas. Otra causa se encuentra en que en los alrededores de Sevilla la vena del Guadalquivir se enriquece con los aportes torrenciales de los ríos Huévar, Cala, Viar, Guadaíra, Tagarete y Tamarguillo. También su cauce, a partir de su llegada a Alcalá del Río, a 15 kilómetros de la capital, se torna de poco calado y estrecha para tanto volumen de agua. Si, además de que la vía de desagüe es poco ancha y profunda, nos encontramos con que discurre por un terreno que ofrece un ligero desnivel y sufre una fuerte sedimentación, tendremos razones más que suficientes para explicar el origen de los desbordamientos.

Por ejemplo, la altura media del solar de Sevilla no alcanza los 9 metros sobre el nivel del mar. Lo dicho anteriormente origina que la marea ascendente convierta el valle en una ría en el tramo comprendido entre la capital y el Atlántico donde en Sanlúcar, para mayor dificultad, una barra arenosa obstaculiza el normal desagüe. Además, cuando una pleamar coincide con un excesivo drenaje la mencionada salida al mar del estuario actúa como tapón, resultando lógico que aguas arriba se produzca una inundación. Por consiguiente, tenemos un cauce y una desembocadura que no absorben

ni dejan pasar el volumen de las aguas invernales producidas en breve espacio de tiempo y lugar.

Como son muchos los factores que inciden en el desbordamiento del Guadalquivir, solo vamos a detallar los cuatro de mayor peso:

TOPOGRAFÍA DE LA CIUDAD

Siguiendo básicamente al profesor Antonio González Dorado, y como anteriormente adelantábamos, la población se extiende en pleno cauce de avenidas; entre el escarpe del Aljarafe al oeste y el conjunto de terrazas escalonadas al este que terminan en las elevaciones de los Alcores. Las características orográficas de Sevilla se pueden sintetizar de la siguiente manera. En la margen izquierda del río se encuentra el sector más extenso de la ciudad, emplazado en una plataforma con una altura media de 7 metros. Esta se eleva hasta un máximo de 11, sobre la que se situaba el primitivo núcleo de población, limitado por los barrios de Santa Cruz, San Nicolás y San Isidoro [González Dorado 2001, 77]. Por otro lado, la plataforma de la margen izquierda está surcada por una depresión -testigo de un antiguo cauce- que, penetrando por la actual calle Calatrava, atravesaba la alameda de Hércules (que solamente se eleva 4,5 metros sobre el nivel del mar), plaza del Duque y calle Sierpes hasta llegar al sector denominado «la Laguna» (hoy calle Castelar).

El peligro que amenazaba a la población queda en evidencia teniendo en cuenta que, en ausencia de eficaces defensas, una avenida de un caudal de 6.000 metros cúbicos por segundo superaría los 8 metros de altura cubriendo, por tanto, con más de 3 metros la parte noroccidental del casco histórico. Antes de la rectificación de la ría y el consiguiente aumento de la velocidad de evacuación de sus aguas, ese nivel se alcanzaba con trágica frecuencia¹.

1. Remitimos al lector a Rubiales Torrejón 1989, 177-198, donde podrá encontrar una amplia galería fotográfica, entre otros.

ESTRECHAMIENTO DEL CAUCE Y CONJUNCIÓN DE MAREAS Y ARROYOS

Además de las mencionadas condiciones del relieve, en torno a Sevilla se dan otros tantos factores que favorecen la anegación: el angostamiento natural del corredor aluvial, la intervención de las mareas del Atlántico y la confluencia de varios cursos de agua.

Por lo que al primer aspecto se refiere, hay que tener presente que la llanura inundable del Guadalquivir, de 6 kilómetros de extensión aguas arriba, se ve reducida a menos de 2.000 metros a la altura de la ciudad según hacía constar con preocupación el ingeniero Sanz y Larumbe [1902, 229] a principios de siglo xx. Desde entonces, este diámetro se ha ido reduciendo hasta menos de 1 kilómetro al haberse encajonado el cauce de avenidas por los planes de expansión del puerto (Plan Brackenbury 1926-1951) y ocuparse la superficie que media entre San Juan de Aznalfarache y el muro de defensa de Triana (Charco de la Pava).

En cuanto a la intervención de las pleamares, hay que aclarar que las sucesivas obras hidráulicas que en el estuario se han llevado a cabo han provocado que su incidencia sobre las riadas haya ido disminuyendo. El hecho es que actualmente las masas fluviales y marítimas se enfrentan en un único cauce, y no en orden disperso como lo hacían en el pasado, cuando el brazo de la Torre desempeñaba funciones de estuario y el del Este de colector fluvial. Esto origina, como queda dicho, que la intervención de la marea en la altura de las aguas en momentos de avenidas sea hoy prácticamente nula.

Por lo que a la confluencia de varios cursos de agua en los alrededores de la ciudad se refiere, hay que empezar por mencionar a los arroyos de los Alcores. Entre ellos destacan el Miraflores y el Ranillas, que en su discurrir urbano toman los nombres de Tagarete y Tamarguillo respectivamente. El primero atravesaba el prado de Santa Justa, que le servía de campo de inundación, mientras que el otro hacía lo mismo por el de San Sebastián, más al sur y de similar funcionalidad hidrológica. Estos

arroyos, trágicamente célebres², a lo largo del tiempo han experimentado muchas modificaciones en su trazado.

Aguas abajo, siguiendo por la margen izquierda, el último curso de agua que llega a Sevilla es el río Guadaíra, que nace en la sierra de Morón y desembocaba, antes de que se realizara la corta de Tablada (1909-1926), frente al pueblo de Gelves³. Por la margen derecha, hacia el norte, entre La Algaba y Santiponce, al Guadalquivir vierte el Rivera de Huelva, que viene de la sierra de Aracena formando en su tramo final una serie de meandros divagantes muy acusados [Sanz y Larumbe 1902, 232-233].

LAS RIADAS EN LA LITERATURA

En la memoria de los hombres del mundo clásico la versión idílica del Guadalquivir, el río-poema, es más antigua que la iracunda del río-azote. Las letras grecolatinas, que entraron por él desde Atlántico, ya le cantaron con Anacreonte (560-478 a.C.):

No el cuerno de Amaltea
 pido para mí;
 No ciento cincuenta años
 dichoso rey vivir
 en las ricas riberas
 del río Guadalquivir. [Guichot 1873, 30]

En este caso particular, el poeta jónico prefiere vivir a orillas del río andaluz despreciando el cuerno de la abundancia de la cabra que crió a Júpiter⁴.

2. Sin ir más lejos, véase Díaz del Olmo 2014.

3. Molini Ulibarri 1903, 65. Ahora, desviado por las obras del infructuoso canal Sevilla-Bonanza, lo hace frente al paraje de Isla Mínima, a cerca de 30 km de su histórica desembocadura.

4. Amaltea (en griego antiguo Ἀμάλθεια, de ἀμάλος, 'tierno', 'ternura') en la mitología griega es la ninfa que fue nodriza de Zeus. A veces se la representa como la cabra que amamantó al dios infante en una cueva de Creta, y otras veces como una náyade hija de Hemonio (uno de los Curetes).

Este Guadalquivir, latino y bético⁵, jocundo y sembrado de olivos, es de suponer que, de vez en cuando, abandonaba su apacible imagen y adoptaba su segunda e irascible personalidad para azotar con sus desbordamientos a la entonces Híspalis⁶. Pero los hombres poseen una gran capacidad de olvido y, amansadas sus aguas, pronto volvían a cantarle.

Adentrados en la Edad Media, el andalusí Ibn Sa'id (s. ix) proclama que la soberana pompa del Nilo se eclipsa ante la gloria del río de al-Ándalus, por cuyas aguas cruzan ligeras barcas con bellas muchachas [Abu Ya'Far Ibn Sa'Id 1997, 157]. La devastación está bien lejos y olvidada en esta estampa. Al-Mu'tamid (1040-1069), el rey-poeta de la taifa de Isbilya⁷, le canta al al-wādi al-kabīr⁸ siendo su metáfora repetida por el poeta sevillano Ibn Sahl (1212-1251) cuando entona: «vestido con cotas de mallas que la fajan | los vientos arrugan sus aguas» [Garulo 1983, 54].

Para entonces, ya consta documentalmente más de una riada grave, como la del año 1168 [Borja Palomo 2001, 8]. La lírica musulmana se hace eco de estos desmanes en el verso de Abul-Husayn Muhammad Ibn Safar (s. xiii): «El río saltó por sus dos márgenes» [Abu L-Alá Al-Maarri 2016, 184]. Se levantó y arrasó campos, casas, vidas y enseres, pero, insistimos, ello no es óbice para que el tiempo y la distancia permitan idealizar al Guadalquivir furioso, tal como lo hace al-Magribi (1213-1275/86), que vive en tinieblas añorando una época ya ida: «¡Oh río de Sevilla! | ¿no volverá nunca aquella época, | aunque solo sea en sueños?» [Ibn Sa'id, al-Maghribi 1942, 210].

Una vez arrebatada la ciudad a los musulmanes por los castellanoleoneses (1248), Sevilla estrena de nuevo el cristianismo con la creación de un barrio de la mar y la remodelación de sus astilleros (atarazanas). También por esas calendas (1297) tiene lugar otra crecida documentada [Borja Palomo 2001, 9]. Con tal motivo, a través de una zanja que corría por la base de la cornisa del Aljarafe se reconstruyó el desagüe de la vega de Triana.

5. En relación al nombre romano dado a la provincia que, prácticamente hoy, conforma la comunidad autónoma de Andalucía.

6. La historia de la capital del Guadalquivir comienza durante la Edad Antigua con el surgimiento en el actual centro de Sevilla de un primer núcleo de población identificado con la cultura tartésica, el cual, tras su destrucción atribuida a los cartagineses, dio paso a la ciudad romana de Híspalis.

7. Nombre árabe dado a la ciudad de Sevilla.

8. Del árabe *ريبكل_ايداولا*, significa «el río grande» y hace referencia al Guadalquivir.

En el siglo XIV el río está empezando a intervenir activamente en la historia que se ha comenzado a escribir desde la Meseta. Sus aguas se desbordan en 1302 y 1373 devastadoramente, obligando a las autoridades municipales a levantar en 1383 un murallón junto a la puerta de la Almenilla (La Barqueta) para desviar la corriente que en el siglo XVIII, reformado, tomaría el nombre de «Patín de las Damas»⁹. El trajín bélico de los últimos coletazos de la «Reconquista», no deja entonces escuchar más a la lírica.

Para el siglo XV contamos con una detallada descripción de lo que era una riada [Mata Carriazo 1941, 42-51]. El dramático cuadro que en ella se pinta recoge casi todas las circunstancias de posteriores crecidas. La ciudad, en el invierno de 1434-1435, semeja hundirse ante el acoso de las aguas que entran por encima de los adarves de las murallas. Hubo que abrir la citada puerta de la Almenilla, de tal modo que los barcos andaban por las calles y las bestias bebían junto al templo catedralicio. El vecindario, aterrado, escapó por los tejados, otros, sorprendidos, se ahogaron mientras que muchos, impotentes, vieron sus enseres flotando en las aguas. Autoridades y vecinos hicieron lo imposible a base de ropas y colchones para taponar las brechas y portillos por las que entraba el líquido, sin lograrlo. El Guadalquivir subía de tal manera, que era factible acariciarlo con las manos desde los balcones. Otras veces la gente se metía en los barcos «para se guarescer». Los accesos a la ciudad y agujeros de la cerca se calafateaban tenazmente y de continuos. La lucha contra el río también era contra el hambre, pues la crecida hacía cesar las molineras y suministros. Tras esta catástrofe, como en un cuadro del Bosco, completaba el cortejo las enfermedades pestíferas¹⁰.

Tras esta, otras notables avenidas sufrió Sevilla en 1481, 1485 y 1488. La penúltima fue especialmente desoladora, pues hubo que solicitar ayuda a la Corte. Muchas casas se derrumbaron, Triana quedó arrasada en una gran parte, el monasterio de Santa María de las Cuevas padeció graves daños y fallecieron personas, además de animales y plantíos en Cantillana, Brenes, La Algaba, La Rinconada y en la zona del Coper. Los arrabales de la Carretería y Cestería, a extramuros (Arenal) y junto al cauce, quedaron

9. Más información en Suárez Garmendia 1988, 199-214.

10. Para un recorrido histórico de los efectos de esta enfermedad en la ciudad, véase Carmona 2004.

casi sepultados durante días. Similares tragedias veremos repetirse en los próximos años.

Pero, ¿por qué el río se desmadraba? Como líneas arriba aclarábamos, desde Sevilla, y aún antes de llegar a ella, el Guadalquivir ha dejado de ser río para convertirse en una ría en determinados momentos y concretas circunstancias. Casi siempre en invierno, sus aguas olvidaban su papel placentero y bucólico para transformarse en un flagelo. Quienes vivían en sus orillas sabían de estas torvas intenciones y por eso las veían como un enemigo. La doble personalidad de este río andaluz le permitía mostrarse amable, remansado y equívoco, pero también irregular, inestable y peligroso. Unas veces jugaba a ser apolíneo; mientras que otras dionisiaco. Tal como escribía el historiador dominico Fermín Arana de Varflora en su *Compendio Histórico*:

es Guadalquivir, igualmente un padre benéfico para Sevilla, que un furioso tirano, pues siéndole con la mansedumbre de sus corrientes conductor de las mercancías y frutos, así del país como extranjeros, le es con sus soberbias inundaciones un enemigo que más de una vez ha conspirado a su ruina [Arana de Varflora 1789, 91]

En el siglo XVI este río-homicida, por ejemplo, lo cantará fray Luis de León (1527-1591) («y tú, Betis divino | de sangre ajena y tuya amancillado» [Torre *et al.* 1823, 18]) y el militar Andrés Fernández de Andrada (1575-1648): «Dejémosla pasar a la fiera corriente del gran Betis, | cuando airado dilata hasta los montes su ribera» [Fernández de Andrada 2014, 4]. Le sigue Juan de Salinas y Castro (1559-1643) aludiendo a la «fiera avenida de hondas homicidas» [Salinas y Castro 1869, 9], mientras que Juan de Arguijo (1567-1623) le pide a sus aguas:

Claro Guadalquivir, si impetuoso
con crespas ondas y mayor corriente
cubrieres nuestros campos mal seguros,
de la mejor ciudad, por quien famoso
alzas igual al mar la altiva frente,
respeta humilde los antiguos muros. [Arguijo 1841, 34]

El poeta es consciente de los ataques fluviales a la ciudad. El río se desborda en 1504, 1507, 1522-1523, 1544-1545, 1554, 1558, 1565, 1568, 1586, 1590, 1597... no es que el ritmo de las riadas haya crecido, sino

que siendo entonces Sevilla un gran puerto a escala mundial, estas cobran mayor trascendencia al estar más documentadas. Tenemos multitud de testimonios recogidos por los cronistas, viajeros, comerciantes y contemporáneos de la época.

Por ejemplo, en 1504 un maremoto hizo subir las aguas del Guadalquivir de tal manera, que los barcos y peces quedaron en seco en el Arenal. La peste, habitualmente hermana de la inundación, segó entonces más de 30.000 víctimas [Borja Palomo 2001, 43]. Otro de los frecuentemente afectados era el puente de barcas de Triana, que solía desaparecer arrastrado por la turbulenta corriente. En 1522-1523 hubo que realizar obras de defensa desde el postigo del Carbón hasta la puerta de la Almenilla. En 1544 las aguas cobran tal magnitud y penetran de tal manera en el urbanismo sevillano, que los barcos cruzaban bajo el postigo de los Azacanes, o del Oro¹¹, y fondeaban en la puerta de Jerez. Solo transcurrido un año después, el Guadalquivir se lleva como trofeo el citado puente de barcas y 200 viviendas trianeras. Una década más tarde, las naos atracadas en el Arenal se sueltan y van río abajo mientras que las Atarazanas, así como los productos en ella almacenados, se vieron seriamente dañadas. Dos centenares más de casas cayeron en el arrabal de Triana. En 1586 se intenta conjurar las furias del río con la salida extraordinaria de la Virgen de las Aguas, pero sin resultado. Para 1590 los frailes cartujos de las Cuevas y los carmelitas de Los Remedios se vieron obligados a abandonar sus retiros por su exposición a la ira del Guadalquivir.

La última década del Quinientos fue dramática; la gente recibía en cestos atados con cuerdas los alimentos que pagaban a los vendedores que deambulaban en barcas (1592). Según el testigo Francisco de Ariño, la riada de 1593 nuevamente fue trágica para Triana [Ariño 2005, 89]. La crecida sobrepasó el Altozano ahogando a mucha gente y poniendo las naves al garete. De nuevo en 1595 fue posible coger con las manos el agua del río desde la puerta de la Almenilla, mientras que en 1596-97 el nivel volvió a sobrepasar el puente de barcas, viéndose los arrabales muy castigados. Los trianeros solían sacar en procesión a Nuestra Señora de Santa Ana hasta el Altozano para ver si aplacaba al padre Betis. A veces se obraba el milagro, pues en 1586, según cuenta

11. O, también, de las Atarazanas, actualmente es identificado como el postigo del Carbón, en la calle Santander.

la tradición, un zapatito que lucía el niño de dicha Virgen puesto en contacto con el agua hizo que esta se retirara hasta el sitio de la Almenilla [Borja Palomo 2001, 74-77].

Por todo esto es por lo que Arguijo le rogaba al Guadalquivir que respetara a los viejos muros, en tanto que Fernando de Rioja (1583-1659) le consagra un soneto cuajado de nostalgia: «Otro tiempo profundo y dilatado | te vi correr, ¡oh sacro hesperio río!, | y ya te ciñe el abrasado estío, | y tu luciente mármol seca aireado» [López Bueno 1984, 145].

Líricamente, el siglo XVII se abre con la ruina que hizo el río en Sevilla, Triana y otros pueblos ribereños. El Guadalquivir prosigue rasgándose la túnica como cantaba la poesía árabe [Whitmarsh 1948, 102]. Se la descose en 1603-1604, 1608, 1618-1619, 1626-1627, 1633, 1642, 1649, 1683-1684, 1691-1692 y 1697.

Como curiosidad, las riadas solían conocerse con el nombre del santo del día o de la víspera, siendo notable la de Santo Tomás (1603). Tras esta, el ingeniero hidráulico Tiburcio Spanoqui acudió llamado por las autoridades municipales a estudiar una posible solución¹². Igual aconteció con la de 1618, que arruinó el castillo de San Jorge o de la Inquisición y afectó a todo el caserío trianero [Carrasco 1985, 54-60]. De esta queda una relación impresa, donde el lector puede tener la completa seguridad de que a veces resulta irreal lo que en estas crónicas se lee. Por ejemplo, aquello de que:

En la iglesia de señora Santa Ana se recogieron más de tres mil personas de las que pudieron escaparse de las casas, de quien el agua fue a ser su vecina. Y se dio una buena traza, que fue dividir los hombres de las mujeres, poniendo guardas para dicho efecto [Morales Padrón 1980, 53]

Si considerable fue la inundación de 1618, más lo fue la de 1626, conocida por «el año del diluvio». El río se convirtió en un mar y sembró la desolación por todo el valle. Una comedia de aquellos días, atribuida a Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), titulada *La respuesta está en la mano*, nos proporciona más de una referencia sobre el suceso:

12. Real Academia de la Historia, 9/3765(8), 1604 («Parecer que dio el Comendador Tiburcio Spanoqui... a la Muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla, sobre los reparos que convienen para la inundación del Rio Guadalquivir»).

Mar era el bético reino
y sus pueblos miserables,
o eran ruinas del viento
o rotos del agua naves.

Entró el diluvio en Sevilla
rompiendo sus baluartes. [Morales Padrón 1980, 57]

Esta inundación ha sido una de las más terribles en los anales de la ciudad. Estuvo lloviendo 17 días seguidos (desde el 24 de enero hasta el 10 de febrero). Varias relaciones impresas y manuscritas quedan testimoniando la desgracia, pero es una carta del poeta e historiador utrerano Rodrigo Caro a Francisco de Quevedo la que se alza como fuente más expresiva¹³.

El agua entró sorpresivamente una noche por la puerta del Arenal y diversos husillos de conventos. Al alba, más de dos terceras partes de la ciudad ya estaban anegadas y el nivel de las aguas alcanzó el altar mayor de la iglesia de Santa Ana y dos gradas de la Catedral. Los moradores, atrapados mientras dormían, huían en medio de una tremenda confusión que permitía el pillaje y los robos. A los bienes muebles e inmuebles destruidos, hay que sumar las riquezas americanas (corambres, añil, azúcar, maderas, etc.), junto con aceites y vinos listos para embarcar, depositados a orillas de la Torre del Oro. Todo se perdió y de nada sirvió llevar en procesión al *Lignum Crucis*¹⁴ a lo alto de la Giralda. Las pérdidas totales se calcularon en más de 4.000.000 de ducados. Cuando las aguas se retiraron, se vieron 3.000 casas caídas o en ruina, solares anegados, decenas de ahogados, muchos barcos dañados o naufragados y una capa de fango cubriendo la ciudad. Decires y sonetos acusaron al entonces asistente Fernando Ramírez Fariñas y a los regidores de negligentes¹⁵. Cuatro baladas reproduce en su libro el catedrático Francisco de Borja Palomo (1822-1884) compuestos como crítica al asistente y autoridades sevillanas [Borja Palomo 2001, 264-266].

13. Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, A Mont. Ms. C17/2 (Originales y copias de cartas).

14. Es una reliquia del cristianismo que se refiere al madero usado por los romanos para crucificar a Jesús de Nazaret.

15. Como, por ejemplo, Zamora 2014 y De Lyra 1626.

Por el contrario, este devastador río es el mismo alegre que canta Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635): «Vienen de Sanlúcar | rompiendo el agua | a la Torre del Oro | barcos de plata» [Vega Carpio 1967, 140]. Por lo que este autor nos ha dejado escrito, no debió de presenciar ninguna riada. Para el dramaturgo madrileño el Guadalquivir no es el iracundo de las avenidas, sino el inocente y rico tapizado de barcos indianos que depositan sus cargamentos en el Arenal; un espacio que le impresiona por su multivariada riqueza y que describe así al comenzar su famosa comedia:

Laura: Famoso está el Arenal.
 Urbana: ¿Cuándo lo dejó de ser?
 Laura: No tiene, a mi parecer,
 todo el mundo vista igual;
 tanta galera y navío
 mucho al Betis engrandece.
 Urbana: Otra Sevilla parece
 que está fundada en el río. [Hartzenbusch 1857, 527]

La personalidad del río con sabor clásico encuentra en Luis de Góngora (1561-1627) otro cultor. El Betis, «rey de los otros ríos, | río caudaloso, que, en fama claro, | en ondas cristalino» [Góngora y Argote 1659, 291], soberbio, raudó y espumoso, se ciñe guirnaldas de pino para discurrir por una tierra que este cordobés siembra de rubias pastorcillas. Góngora en la ciudad califal soñaba con ninfas y con el Atlántico, al cual el Guadalquivir da leyes, cuando no él mismo se convierte en mar:

El Betis, río y rey tan absoluto
 que da leyes al mar, y no tributo.
 Arroyo, ¿en que ha de parar
 tanto anhelar y morir?
 Tu por ser Guadalquivir,
 Guadalquivir por ser mar. [Góngora y Argote 1820, 28-29]

Este Betis clásico continúa corriendo a través de toda la poesía sevillana del siglo XVIII. Alberto Rodríguez de Lista (1775-1848)¹⁶ o Juan Pablo Forner (1756-1797) cantan al río poderoso, de ovosa frente que reina en

16. Véase, por ejemplo, Rodríguez de Lista 1837, 32, 90 y 96.

los palacios submarinos. Con el paso del tiempo, la tradición literaria es cada vez mayor y los trovadores retornan al tópico irrenunciable: náyades, sienes coronadas y aguas espumosas que, a veces, estruendosas, vuelven por sus viejos fueros y hieren a la ciudad. Forner [1844, 237] le canta a una riada de su época: «Entre la opaca luz y su honor humilla | la soberbia ciudad y el roto muro | que, al rigor de los siglos mal seguro, | reliquia funeral, ciñe Sevilla».

Muchas, en efecto, se dejaron sentir a lo largo del XVIII: 1707-1709, 1731, 1736, 1739, 1740, 1745, 1750, 1752, 1758, 1763, 1772, 1777-1778, 1785, 1787, 1789, 1794, 1796, 1798 y 1800. La guerra que a principios del siglo desangraba al país por cuestión de la sucesión a la Corona (1701-1713), contó con el río como aliado en la tarea de segar vidas. Las crecidas se suceden con ruptura del frágil puente de barcas, pérdida de cosechas, falta de viviendas y hospitales, cegamiento del canal navegable, proliferación de enfermedades y pestes, etc. Los analistas y cronistas se multiplican y las noticias sobre estos desastres no cesan. El toledano Cándido María Trigueros (1736-1798) dio vida a un poema titulado «La Riada» en relación a la crecida de 1784¹⁷.

La de 1787 sirvió para que el Cabildo encomendase al arquitecto Félix Caraza la construcción de un murallón ribereño entre el puente de barcas y la iglesia de Santa Ana (la zapata de la calle Betis)¹⁸. Aparte de evitar las riadas por aquel lado, Triana, facilitaba la manipulación de mercancías por las dos rampas anejas. Por otro lado, las inundaciones de 1792 propiciaron el establecimiento de atahonas en la plaza del Pumarejo (Santa Marina) para así no depender del suministro de Alcalá de Guadaíra, con los consiguientes encarecimientos. La gran crecida de 1797, en la que también intervinieron el río Guadaíra y el arroyo Tagarete, se palió algo gracias al reciente corte del meandro de la Merlina¹⁹, en Coria del Río, pero igualmente consiguió anegar todos los barrios del exterior, como San Bernardo, Tabladilla o la zona del convento del Pópulo²⁰. Las aguas

17. Véase Trigueros 2001.

18. Archivo Municipal de Sevilla, Sección V, Tomo 235, Murallas, leg. 32 (Memorial de D. Andrés Pachón y D. Juan de Mata en 1789, sobre que se continuara el murallón de Triana).

19. Más información sobre esta actuación en Suárez Japón 1985.

20. El convento de Nuestra Señora del Pópulo fue fundado en el siglo XVII en el barrio del Arenal por los agustinos recoletos. Desamortizado en 1835, una vez reformado

entraron por las puertas de Jerez, Córdoba y Sol cubriendo la parroquia de Santa Lucía, Triana y la zona de La Cartuja. Fue la más grave riada del siglo XVIII. Dos años más tarde (1798-1799) hubo que cerrar el puente de barcas al tráfico por las intensas lluvias y el consiguiente peligro de caídas²¹.

El siglo XIX se estrena con el movimiento cultural y artístico del Romanticismo. Todos sus condimentos inundan de versos y relaciones de viajes al río, que sigue creciendo amenazador y desbordándose en 1803, 1816, 1821, 1823, 1824, 1835, 1854, etc. Especialmente dura fue la avenida de febrero de 1823, que anegó una tercera parte de la ciudad, subiendo el caudal por encima de los azulejos que marcaban el nivel de 1796, que había sido considerado como insuperable. Ángel de Saavedra (1791-1865), III duque de Rivas, canta el tema de las riadas: «A mi rugiente y espumoso brío | tiembla asustada la imperial Sevilla y el pino, | que es honor de la montaña, | vuelvo en mi espuma como frágil caña» [Saavedra 1820, 19].

Un Guadalquivir novelero, de nuevos puentes y paseos embellecidos con adelfas, chopos, ruiseñores y palomas, está presente en Rivas («Betis, | grave y caudaloso» [Saavedra 1820, 20]), en José Zorrilla (1817-1893) con la quinta de don Juan Tenorio en sus orillas o Gustavo Adolfo Bécquer («mira el sagrado Betis» [Bécquer 1995, 55]). Este río romántico estrena

en 1837 pasaría a ser la cárcel del Pópulo, cerrada en 1940. Fue derribada y desde 1947 en dicha parcela se encuentra el mercado del Arenal.

21. Por ejemplo, según Francisco de Ariño, el 14 de octubre de 1595 «a las ocho y media de la mañana pasando una manada de puercos de Montero por la puente y hicieron un remolino en ella y se hundieron dos barcas de ella y se quebró y cayeron en el río muchos de ellos y fue Gonzalo Eslava, alguacil de Triana con Damián Pérez Escribano y Montero por las carabelas de las sardinas y sacaron muchos que tenían usurpados, y la ciudad mandó a aderezar la puente a costa de Montero y poner barcas para pasar gente y bestias, y el 18 de octubre a las diez del día la aderezaron y les dio Montero un gran almuerzo a los carpinteros. Costole la burla de la gente prieta 328 ducados» (Ariño 2005, 18-21). Más luctuoso fue el accidente ocurrido el 14 de junio de 1850. En aquel día don Pedro de Montes, escribano mayor del juzgado de la capitanía general, y algunos amigos realizaron una excursión a la Cartuja junto a sus esposas. Las damas y las hijas del señor Montes iban en una tartana que por la tarde cruzaba el puente de barcas hacia Triana, pero debido al estiaje del río, el paso de madera del pontón se encontraba más bajo de lo habitual y consecuentemente la pendiente del tramo final del puente antes de la entrada en el extremo de Triana era más acentuada. La calesa, de gran peso, cedió hacia atrás quebrando uno de los tirantes de la cabalgadura. En ese movimiento rompió la barandilla de madera precipitándose al agua falleciendo dos hijas del señor Montes (Pérez Aguilar 2014, 159-160).

su primer puente de hierro, el de Isabel II o de Triana, en sustitución del de barcas, en 1852, a la vez que años antes trueca los barcos de vela por otros de vapor. Esto último ocurre en 1817 cuando la Real Compañía de Navegación del Guadalquivir bota el «Real Fernando» o «Betis». A este último entre 1840-1847 se le agregan el «Trajano», el «Teodosio» y el «Adriano», quedando así la ciudad unida con Bonanza y Cádiz mediante una línea fluvial por la que transitarán notables viajeros²². El humo de sus calderas ensuciará el cielo y las palas agitarán las aguas del río asustando a los róbalos, albures, sollos, bogas, barbos, patos, gaviotas, charranes, golondrinas, etc., cuya tranquila existencia comienza a ser ya amenazada.

Pasados los lustros y décadas, y avanzados los proyectos de la entonces Junta de Obras del Puerto para evitar las inundaciones y facilitar la navegación por la ría, todavía con los poetas de la Generación del 27 el Guadalquivir sigue siendo un sugestivo tema lírico. Pasemos a algunos de estos vates citando rápidamente, por ejemplo, a Gabriel García y Tassara (1817-1875), «patrio Guadalquivir!» [García y Tassara 1872, 346], o a Francisco Villaespesa (1877-1936) donde en su obra *La Riada* no hay tragedia, sino que la corriente del Betis ha inundado todo tan mansamente que los sevillanos, en balcones y barcas, celebran alegremente el desastre [Villaespesa 1920, 113-14].

De los reunidos en el Ateneo hispalense en 1927 que versen sobre el Guadalquivir, podemos destacar a Antonio Machado (1875-1939), Pedro Salinas (1891-1951), Gerardo Diego (1896-1987), Fernando Villalón (1881-1930), Joaquín Romero Murube (1904-1969), Federico García Lorca (1898-1936) o Rafael Laffón (1895-1978), entre otros.

Villalón, conde de Miraflores de los Ángeles, verá un río plateado en cuyas orillas braman negros toros y retozan los potros [Villalón 2013, 47], mientras que Machado [1987, 119] lo concibe siempre corriendo entre vergeles: «Guadalquivir hace vega, | el campo relincha y brama».

Estos últimos sonetos son una clara referencia a los corceles y toros de las marismas de los que habla Villalón. Entre naranjos, «como un alfanje roto y disperso, | reluce y espejea» [1991, 77], Antonio Machado sigue describiendo al río, al que se agarra para darnos una nota biográfica:

22. Más información en Rubiales 2011, 325-335.

¡Oh Guadalquivir!
 Te vi en Cazorla nacer,
 hoy en Sanlúcar morir.
 Un borbollón de agua clara,
 debajo de un pino verde,
 eras tú, ¡qué bien sonabas!
 Como yo, cerca del mar,
 río de barro salobre,
 ¿sueñas con tu manantial? [Campos 1987, 219]

En otra ocasión recuerda y describe: «El río va corriendo entre sombrías huertas y grises olivares, | por los alegres campos de Baeza» [Machado 1991, 156].

Por otro lado, Gerardo Diego se embarca en seguidillas: «Guadalquivir tan verde de aceite antiguo, | si el barquero se pierde yo me santiguo» [1941, 176]. Mientras que Pedro Salinas retorna al río mercantil, al de los «barcos de oro» que «esperan las niñas» [2016, 32]. Unas aguas que no se sienten seducidas por las mocitas porque:

El río va a su negocio
 madre corre que te correrás.
 De cuando en cuando en la orilla
 hay una moza que sale
 (Gelves es la moza humilde,
 Sevilla la del linaje)
 a ofrecerle el corazón
 si el río quiere pararse.
 Pero
 el río va a su negocio
 y no se casa con nadie. [Salinas 2016, 43]

Tampoco Lorca escapó al hechizo del Guadalquivir. Federico, «soñador e hijo del agua» [García Lorca 1994, 794], como él mismo se denomina, cantó al río andaluz o aludió a él en el *Poema del Cante Jondo*, *Canciones* y en el *Romancero Gitano*. En la «Baladilla de los tres ríos», dentro de *Poemas del Cante Jondo*, entona:

El río Guadalquivir
 va entre naranjos y olivos.
 [...]

El río Guadalquivir
 tiene las barbas granate.
 [...]

 Para los barcos de vela
 Sevilla tiene un camino.
 [...]

 Guadalquivir, alta torre
 y viento en los naranjales. [García Lorca 1998, 307]

Naranjos, olivos, tierras rojas, un camino y la Giralda. Aquí se condensa toda una geografía lírica con un hito señero singular: la alta torre a la que acaricia el viento, que goza las aguas y corretea por las huertas. En *Canciones* el río figura en el poema «Mi niña se fue a la mar» [1996, 41]. La chiquilla de Lorca quiso irse a Sanlúcar, pero cuando se encontró con el Guadalquivir, decidió quedarse en Sevilla. Estas alegres aguas se tornan trágicas en «Romancero Gitano». Sobre ellas Antoñito el Camborio arroja limones hasta que «voces de muerte sonaron». El cielo del río se volvió torvo y a su vera fallece: «¿Quién te ha quitado la vida cerca del Guadalquivir?» [1998, 362].

Su cauce se ha convertido en un escenario dramático, al igual que en el «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» o en este fragmento, no menos conocido, de su «Canto nocturno de los marineros»: «Sevilla, ponte de pie para no ahogarte en el río» [1996, 104]. En contraste, en las «Sevillanas del siglo XVIII»: «Ay río de Sevilla | qué bien pareces | lleno de velas altas | y ramas verdes» [1996, 112]. En realidad, para estos últimos versos Lorca se inspira en Lope de Vega. Blanco y verde; verde de los campos –naranjos y adelfas– y blanco de las velas de los barcos. El madrileño ya lo había cantado varios siglos antes: «Río de Sevilla | ¡cuán bien pareces, | con galeras blancas | y ramas verdes!» [Vega Carpio 1649, 3].

La antología se hace inacabable. El Guadalquivir ejerce su atracción y soberanía. «Rey de los ríos» para los hermanos Álvarez Quintero en el soneto grabado en su nacimiento y «galán de las dos orillas» para el palaciego Romero Murube [Romero Murube 1970, 77]. Airoso también para Rafael Laffón: «Galán que pasas gentil | si me ciñes la cintura, | ¡ay! Guadalquivir procura | hacer leve la caricia» [Laffon 1962, 38]. Eso le dice la ciudad al río, en tanto que este le confiesa que desde que nace en Cazorla, marcha guiado por la voz de ella «hacia su destino nupcial» [Laffon 1962, 38].

Sin embargo, los versos de los poetas a través de los siglos no han logrado dominar o contener al Guadalquivir. El río, vena lírica, siguió siendo un «furioso tirano», en boca de Fermín Arana de Varflora [1789, 91]. Tal misión ha sido desempeñada por la antigua Junta de Obras del Puerto de Sevilla, que con las sucesivas cortas de meandros ha logrado facilitar y concentrar el desagüe en un único cauce mientras que a la ciudad, con esa tierra extraída, la ha dotado de un terraplén de defensa que la envuelve. Aunque ya no existe el mismo peligro de inundación, en contrapartida, el propio río ha quedado olvidado por los sevillanos.

CONCLUSIÓN

Desde los años veinte del pasado siglo, distintas presas de embalse han servido para regular a los afluentes del Guadalquivir, como por ejemplo el Huévar y el Cala, para así evitar sus trágicas crecidas. Otras medidas más puntuales se han llevado a cabo en el alfoz de la ciudad, como el desvío, entubamiento o canalización a cielo abierto de los ya mencionados arroyos y ríos Tamarguillo, Tagarete y Guadaíra.

Con la corta de Chapina (1949) el río a su paso por Sevilla quedó convertido en una dársena de aguas estancas, evitándose así la influencia diaria de las mareas y las crecidas extraordinarias. Las últimas rectificaciones de meandros practicados en el cauce vivo, Punta del Verde (1963), los Olivillos (1971), la Isleta (1972) y, sobre todo, La Cartuja (1981), definitivamente esfumaron el peligro de las riadas en la ciudad a la vez que, también, alejaron al propio Guadalquivir de la dicha de pasar por Sevilla, aunque los poetas gongorinamente se resistan a ello:

¡Eterno Guadalquivir,
aunque finjas extinguir
tus veneros al pasar,
no puedes nunca morir
pues te conviertes en mar! [Morales Padrón 1980, 106]

A este divorcio se refería el periodista Francisco de Cossío (1887-1975) diciendo: «He aquí un río al que se le quita el último respiro de alegría, el de pasar por Sevilla» [Morales Padrón 1980, 9].

BIBLIOGRAFÍA

- Abu Ya'Far Ibn Sa'Id, *Abu Ya'far Ibn Sa'id: un poeta granadino del siglo XII*, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1997.
- Abu L-Alá Al-Maarri, *Chispa de encendedor*, Madrid: Verbum, 2016.
- Alonso, Dámaso, ed., Andrés Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, Madrid: Real Academia Española, 2014.
- Arana de Varflora, Fermín, *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla: Metrópoli de Andalucía. Parte Primera*, Sevilla: Oficina de Vázquez, 1789.
- Arguijo, Juan de, *Sonetos de Juan de Arguijo: veinticuatro de Sevilla*, Sevilla: Imprenta de Álvarez y Compañía, 1841.
- Ariño, Francisco de, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*, Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2005.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y Leyendas: Cartas, Ensayos y Narraciones*, Sevilla: Ediciones Colihue SRL, 1995.
- Benito de Lucas, Joaquín, ed., Antonio Machado, *Antología poética*, Madrid: EDAF, 1987.
- Borja Palomo, Francisco de, *Historia crítica de las riadas de Sevilla*, Sevilla: Área de Cultura y Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla, 2001.
- Campos, Jorge, ed., Antonio Machado, *Poesía*, Madrid: Alianza, 1987.
- Carmona, Juan Ignacio, *La peste en Sevilla*, Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 2004.
- Carrasco, Diego, coord., *El río, el Bajo Guadalquivir*, Sevilla: Equipo 28, 1985.
- De Lyra, Francisco, *Inundación de Sevilla por la creciente de su río Guadalquivir: prevenciones antes del daño y remedios para su reparo*, Sevilla: Luis Ramírez, 1626.
- Díaz del Olmo, Fernando, & Pilar Almoguera Sallent, coords., *Sevilla, la ciudad y la riada del Tamarguillo (1961): inundación y renovación urbana en Sevilla*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014.
- Diego, Gerardo, *Primera antología de sus versos*, Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1941.
- Forner, Juan Pablo, *Obras de Don Juan Pablo Forner*, Madrid: Imprenta de la Amistad, 1844.
- Franco, Eugenio Alonso, coord., *Los puentes sobre el Guadalquivir en Sevilla*, Sevilla: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1999.
- García Lorca, Federico, *Obras*, Madrid: AKAL, 1994, vol VI.
- , *Obras escogidas*, Madrid: Editorial Andrés Bello, 1998.
- , *Canciones. Selección*, Madrid: Editorial Andrés Bello, 1996.

- García y Tassara, Gabriel, *Poesías de don Gabriel García y Tassara. Colección formada por el autor*, Madrid: Rivadeneyra, 1872.
- Garulo, Teresa, ed., Ben Sahl de Sevilla, *Poemas*, Madrid: Poesía Hiperión, 1983.
- Góngora y Argote, Luis de, *Obras de Don Luis de Góngora dedicadas al Excelentísimo Señor Don Luis de Benavides, Carillo, y Toledo, Marqués de Caracena*, Bruselas: Imprenta de Francisco Foppens, 1659.
- , *Poesías de D. Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Imprenta Nacional, 1820, vol. IX.
- González Dorado, Antonio, *Sevilla: centralidad regional y organización interna de su espacio urbano (1900-1970)*, Sevilla: Área de Cultura y Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla, 2001.
- Guichot, Joaquín, *Historia de la ciudad de Sevilla: desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*, Sevilla: Establecimiento Tip. Hijos de Fe, 1873.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, ed., *Comedidas escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio. Tomo Tercero*, Madrid: Rivadeneyra, 1857.
- Ibn Said, al-Maghribi, *El libro de las banderas de los campeones, de Ibn Said al-Maghribi*, antología de poemas arábigoandaluces editados por primera vez y traducidos, con introducción, notas e índices, por Emilio García Gómez, Madrid: Instituto de Valencia de don Juan, 1942.
- Laffon, Rafael, *A dos aguas*, Sevilla: Ediciones Rialp, 1962.
- López Bueno, Begoña, ed., Francisco de Rioja, *Poesía*, Madrid: Cátedra, 1984.
- Machado, Antonio, *Poesía y prosa*, Madrid: Ediciones Colihue SRL, 1991.
- Moliní Ulibarri, Luis, *Proyecto de las obras de mejora del puerto de Sevilla, de la Ría del Guadalquivir y de su desembocadura*, Sevilla: Imprenta de Gironés, 1903.
- Moral Ituarte, Leandro del, *El Guadalquivir y la transformación urbana de Sevilla (siglos XVIII-XX)*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla (Biblioteca de Temas Sevillanos), 1992.
- Morales Padrón, Francisco, *Sevilla y el Río*, Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla (Biblioteca de Temas Sevillanos), 1980.
- Palancar Penella, Mariano, coord., *Guadalquivires. 50 aniversario (1927-1977) de la Conferencia Hidrográfica del Guadalquivir*, Sevilla: Confederación Hidrográfica del Guadalquivir, 1977.
- Pérez Aguilar, Francisco, *El puente de barcas de Sevilla (1171-1852) y puentes de barcas de Sevilla y Cádiz*, Sevilla: Los Libros de Umsaloua, 2014.
- Romero Murube, Joaquín, «Romancillo del Guadalquivir», *Caracola*, 216-242 (1970), pág. 77.
- Rubiales Torrejón, Javier, coord., *Historia Gráfica del Puerto de Sevilla*, Sevilla: Junta de Obras del Puerto de Sevilla & Equipo 28, 1989.
- Rubiales Torrejón, Javier, coord., *El Río Guadalquivir*, Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, 2008.

- Saavedra, Ángel de, *Poesías de D. Ángel de Saavedra*, con notas de Ramírez de Baquedano, Madrid: Imprenta de I. Sancha, 1820.
- Salas, Nicolás, *Riadas. Historia gráfica y documental del azote de Sevilla desde su fundación hasta el siglo XXI*, Sevilla: Clulipucar (Club del Libro Puerta Carmona), 2017.
- Salinas y Castro, Juan de, *Poesías del doctor Juan de Salinas y Castro*, Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1869, vol. II.
- Salinas, Pedro, *Poesías completas*, Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- Sanz y Larumbe, Javier, «Proyecto de las obras de defensa de Sevilla contra las inundaciones», *Revista de Obras Públicas*, 50.1 (1902), págs. 229-234.
- Suárez Garmendia, José Manuel, «El Patín de las Damas: un lugar olvidado», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 1 (1988), págs. 199-214.
- Suárez Japón, Juan Manuel, «Notas para la geo-historia del Bajo Guadalquivir: la Corta de Merlina (1795)», *Anales de la Universidad de Cádiz*, 2 (1985), págs. 295-310.
- Torre, Francisco de la, *Poesías escogidas de Fray Luis de León, Francisco de la Torre, Bernardo de Balbuena y otros ingenios*, Madrid: Imprenta de Sancha, 1823.
- Trigueros, Cándido María, *La Riada*, Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2001.
- Vega Carpio, Lope de, *Lo cierto por lo dudoso*, Bruselas: En casa de Huberto Antonio Velpio, 1649.
- , *La Dorotea*, Madrid: Espasa Calpe, 1967.
- Villaespesa, Francisco, *Panderetas Sevillanas y Tierra de Encanto y Maravilla*, Madrid: Editorial América, 1920.
- Villalón, Fernando, *Andalucía la Baja (poemas en verso)*, Sevilla: Facediciones, 2013.
- Whitmarsh Phillips, Allan, *La poesía áraboandaluza y sus relaciones con la primitiva lírica castellana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1948.
- Zamora Rodríguez, Francisco, «“Quando el agua llegare aquí Sevilla”. La avenida del Río Guadalquivir en 1626 según un documento de la biblioteca da Ajuda (Portugal)», *Historia. Instituciones. Documentos*, 41 (2014), págs. 407-431.

RESUMEN: El río Guadalquivir, tan cantado por poetas, lejos de esa faceta apolínea no era raro que, hasta hace poco, mostrara su lado más dionisiaco. Con frecuencia casi invernal, el cauce solía desbordarse anegando pueblos ribereños, campos y, en no pocas ocasiones, la propia Sevilla. Son muchos los relatos líricos que cantan y ensalzan sus grandezas, pero son poco conocidas las relaciones de trágicos sucesos que sus aguas provocaban. Las riadas han sido protagonistas de gran parte de los mayores apuros sociales, higiénicos y económicos por los

que la ciudad ha pasado. En este sentido, nuestra aportación pretende recopilar estos relatos, algunos poco trabajados o recientemente redescubiertos, que nos ofrecen una visión, con claros tintes literarios, pero casi periodística, de aquellos duros momentos por los que pasó la población. Los poetas, pues, se convertirán en nuestros cronistas.

PALABRAS CLAVE: Río Guadalquivir, Sevilla, Literatura, Catástrofes naturales, Poesía.

ABSTRACT: The Guadalquivir river, whose apollonian facet has so many times been sung by poets, was not uncommon for, until recently, to show its more dionysian side. Often almost winter, the channel used to overflow waterlogging riverside villages, fields and, not infrequently, Seville itself. There are many lyrical stories that sing and praise their greatness, but the relations of tragic events that their waters caused are little known. The floods have been protagonists of much of the greatest social, hygienic and economic troubles that the city has gone through. In this sense, our contribution aims to compile these stories, some little worked or recently rediscovered, that offer us a vision, with clear literary dyes, but almost journalistic, of those hard times that the population went through. Poets, then, will become our chroniclers.

KEYWORD: Guadalquivir River, Seville, Literature, Natural catastrophes, Poetry.

LOS MONSTRUOS EN EL SIGLO DE ORO.
EL «JARDÍN DE FLORES CURIOSAS»
DE TORQUEMADA

JULIA PALENCIA ORTEGA
(Universidad de Málaga)

EN EL TRABAJO QUE SIGUE SE BUSCA ESTABLECER UNA RELACIÓN EFICAZ entre la literatura y la ciencia médica como herramientas que se complementan en la descripción de ciertos prodigios curiosos y monstruosos en el Siglo de Oro español, manteniendo como eje estructurador del mismo la obra más ilustre del autor renacentista Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*.

A pesar del gran éxito que tuvo en su época, la dificultad de clasificación que presentaba esta maravilla literaria, la convirtió en una obra desatendida y marginada de cualquier repertorio o monografía; de hecho, Cervantes, en el famoso escrutinio literario que lleva a cabo en su *Quijote*, se constituye como uno de los primeros censuradores de esta obra, tal y como indica Asunción Rallo [2005, 113].

Para considerar ciertos aspectos formales de la obra, podemos acudir, por ejemplo, a Rafael Malpartida [2004, 52] que trata la cuestión del género de esta obra, considerándola un texto fundamental de la miscelánea española y un ilustre ejemplo de la forma dialogada como técnica de composición.

La elección del título, por otro lado, no parece responder al azar sino que, por el contrario, esclarece el verdadero significado de lo que se quiere mostrar. En este sentido, son muchos los críticos y ensayistas que han intentado desvelar cada uno de los matices que encierra el término «jardín».

El profesor Malpartida [2004, 256], siguiendo a Cabello y Campos, reivindica el valor del jardín como una metáfora vegetal de un tópico literario, que manifiesta un especial cuidado en la selección del material; dicho de otro modo, Torquemada, de la misma forma que un hortelano selecciona las plantas que más le interesan, sin importar sus diferentes procedencias para ordenar su jardín, él selecciona los prodigios que a su juicio resultan más curiosos para llenar las páginas de su particular invernadero de papel.

Un último debate que me gustaría traer a colación en este punto se refiere a la importancia de la palabra como creadora del espacio de la narración, el cual, lejos de ser un jardín delimitado donde los personajes pasean y observan, es un espacio vulgar que se va haciendo jardín a medida que las personas que lo habitan van descubriendo su carácter único a través de la conversación.

Giovanni Allegra observa que Torquemada utiliza una fuente general y predominante para cada uno de sus tratados; así, el Tratado Primero, que es el objeto de nuestra pequeña investigación, presenta una inspiración clásica, constituyéndose Plinio y su *Historia Natural* como el mayor referente del leonés en esta primera sección que se establece como el eje estructurador de nuestro análisis¹.

La profusión de detalles en cada una de las disparejas definiciones que se aportan de los disímiles monstruos favorece la creación de un vínculo fronterizo con el ámbito pictórico y más en concreto con el catálogo de grabados que a esta razón se trazaron a lo largo de los siglos de oro.

CURIOSIDADES Y PRODIGIOS DEL SIGLO DE ORO

Todos aquellos fenómenos que, en la actualidad, la medicina moderna cataloga como malformaciones congénitas o defectos del desarrollo embrionario despertaron una gran curiosidad en la Antigüedad grecolatina, así como en la Edad Media y el Renacimiento.

En cuanto a la definición de monstruo, Rivilla Bonet dedica el primer capítulo de su *Tratado del origen de los monstruos* a la explicación de este

1. En adelante, las citas de la obra de Torquemada mantendrán la ortografía original de esta edición preparada por Allegra.

término, sinónimo de prodigio y portentoso como una forma de mostrar algún hecho futuro y, a menudo, «catastrófico» [Pueyo 2016, 5-6].

En cuanto a la etimología de las palabras, San Isidoro de Sevilla explicó que *portentos* deriva de *portendere*, que significa anunciar; *ostentos* procede de *ostendere*, que se refiere a la manifestación de algo que está por ocurrir; *monstruos* encuentra su origen en *mostrare*, porque designa algo que se muestra; y *prodigios* deriva de *praedicere*, o lo que es lo mismo, predecir.

Así todos los términos serían sinónimos que, con el tiempo se han modificado en cuanto al sentido «por el abuso que de estas palabras han hecho los escritores» [Sevilla 2004, 47].

En la Edad Media el monstruo es estudiado como «una manifestación del desorden» de la naturaleza [Kappler 1986, 247]. De hecho, Sebastián de Covarrubias, en su *Diccionario*, delimita el término como «cualquier parto contra la regla y orden natural», definición que coincide con la realizada en el *Diccionario de Autoridades*: «Parto u producción contra el orden regular de la naturaleza».

Helena Tur, por su parte, señala el carácter polisémico de este término que, en definitiva, implica una diferenciación con respecto a aquello que consideramos normal: «El monstruo es, de alguna manera, algo que se aleja de la idea de normalidad, es lo diferente» [2004-2006, 539]. Francisco González [2014, 233] amplía la teoría de Helena Tur al considerar que el monstruo, al ser el transgresor de las normas que rigen la naturaleza, es el que las fija, de forma que todo lo que no siga las pautas de lo monstruoso será natural y, por ende, normal.

En este sentido, es importante destacar la teoría de Foucault, al situar la esencia del monstruo en la violación de la norma natural desde su interior, esto es, siendo un ser natural en cuanto a que ha sido producto de la naturaleza, va en contra de ella, definiéndose, así, como «la forma natural de la contra naturaleza» [Foucault 2001, 57].

Para concluir este apartado, podemos señalar que la definición que más se aproxima a nuestra concepción personal de monstruo tiene una dualidad importante ya que incluye tanto todo «ser nacido con malformaciones importantes», así como «todo animal fabuloso terrorífico» [Santesteban 2003, 59].

El prodigio y su naturaleza

Antonio de Torquemada comienza el tratado primero de su *Jardín de Flores curiosas* ensalzando la belleza que existe en la diversidad de elementos naturales. La atención a dicha diversidad se plantea, en muchos casos, como una búsqueda de lo desconocido y lo extraordinario a fin de despertar la curiosidad del lector, tal y como reconoce, por ejemplo, Pedro Mexía en el proemio de su obra *Silva de varia lección*, cuando afirma «porque yo cierto he procurado hablar de materias que no fuesen comunes, ni anduviesen por el vulgo, o que ellas en sí fuesen grandes y provechosas, a lo menos a mi juicio» [García Soriano 1933, 10]. En este mismo sentido, Torquemada no solo emplea el adjetivo «curiosas» en el mismo título, sino que además eleva estas peculiaridades a la dimensión de maravillas en cuanto que dichas extravagancias, «cuando salen del todo del orden común [...] entonces ya sobrepujan a lo ordinario que usa la naturaleza, y podrémoslo llamar sobrenatural y cosa milagrosa» [Allegra 1982, 106].

Si tenemos en cuenta que la naturaleza, según Santo Tomás de Aquino [2001, 151], se relaciona con «la voluntad divina [...] pues de Dios depende que las cosas tengan ser, de la misma forma depende que lo conserven» podríamos llegar a la conclusión de que dichas monstruosidades son igualmente creaciones de Dios, como sugiere Luis, uno de los interlocutores del curioso jardín de Torquemada [Allegra 1982, 107]: «la misma naturaleza, cuando por ella viene a obrar cosas grandes y milagrosas, las llamáis milagrosas, en lo cual me parece que os contradecía, pues tan natural es a Dios lo uno como lo otro».

Desde finales de la Edad Media hasta bien entrado el Renacimiento en España, la monstruosidad producía rechazo, miedo y superstición, por lo que se asociaba generalmente a lo oscuro y demoníaco, llegándose a concebir, en muchos casos, como un castigo de Dios.

En este sentido, Torquemada matiza el posible carácter divino de estas criaturas a través de la voz de Antonio, otro de los interlocutores de su diálogo, el cual sentencia: «Eso no viene ni procede de parte de Dios, sino de las mismas cosas» [Allegra 1982, 107].

PRODIGIOS EN EL SIGLO DE ORO

La omnipresencia del prodigio o monstruo en los siglos XVI y XVII es un hecho bastante notorio. Estas maravillas, hasta finales del siglo XIV, debido al fanatismo religioso extendido en España, producían rechazo y miedo en la mayoría de las gentes, al atribuirles a Satanás. No obstante, esta situación va cambiando poco a poco, de forma que desde el siglo XVI, no solo se convive con estas expresiones de curiosidad, sino que se pasa a admirarlas y coleccionarlas progresivamente.

Colecciones y gabinetes

A partir del siglo XVI, aparece un gusto creciente por el arte de coleccionar. Son muchos los gabinetes de autoridades políticas, religiosas, científicas o intelectuales que se hicieron ilustres por la grandiosidad de aquellas maravillas que albergaban en su interior.

En España, el Real Monasterio del Escorial, residencia de los Austrias, se convirtió en un lugar de referencia cultural por la multitud de obras de arte que custodiaba; entre las mismas, podemos asistir a rarezas tales como enanos, mujeres barbudas o retratos de «niños que nacieron juntos, trabados por las barrigas de dos en dos» [Río 2003, 32].

Otra colección importante de la época fue la de Lastanosa, quien pasó a la literatura de Gracián con el nombre de Salastano, convirtiéndose así en un personaje del *Criticón*. Podemos encontrar, de hecho, una equivalencia notoria desde el mismo título entre la obra eje de nuestro artículo y el pasaje del *Criticón* que relata el acercamiento de Critilo, Andrenio y Argos al «jardín maravilloso» de Salastano en la segunda parte de la obra.

Cano de Gardoqui va más allá al reconocer que estos «jardines de maravillas», en su afán por recoger la mayoría de objetos posibles, buscan «la comprensión del universo que rodea al hombre» [2001, 89] razonamiento que explicaría por qué los coleccionistas, además de nobles y reyes, fuesen escritores e historiadores.

Los libros de prodigios: «prodigiorum libri»

A partir del siglo XVI, se produce una «proliferación de los libros de prodigios, catálogos de portentos, historias de la monstruosidad y cronologías de hechos extraordinarios» [Vega 2002, 9]. Probablemente, deberíamos señalar la importancia de la imprenta como «resorte impulsor de este tipo de informaciones sorprendentes» [Rallo 2005, 142]. De hecho, la mayoría de materiales compositores del *Jardín* de Torquemada proceden de una tradición libresca que se hizo fácilmente accesible gracias a la difusión de obras clásicas como la de Plinio; y medievales, como la de Mandeville, entre otras.

Aunque son muchas las clasificaciones que se pueden proponer para catalogar esta compilación de manuales, me parece interesante reservar algunas líneas a comentar la que defiende María José Vega [2002, 11-17] al determinar que hay tres modelos textuales que se diferencian claramente en su género y disposición textual.

La teratoscopia, en primer lugar, tiene como finalidad interpretar el prodigio y el monstruo como señales que pre-significan acontecimientos futuros, por lo que podría encasillarse dentro de las artes adivinatorias en general.

Las llamadas crónicas, catálogos y cronologías del mundo, que no son sino compilaciones de casos maravillosos que buscan crear una historia descriptiva de la «presignificación divina a través de la monstruosidad y los prodigios» [2000, 13]. Dos peculiaridades de este grupo se refieren a que los catálogos suelen respetar un orden cronológico y conformar series acumulativas, esto es, cada nuevo ejemplar repite narraciones maravillosas de anteriores manuales, ampliándolas.

Las taumatografías, por último, conforman el género más extendido en el siglo XVI y se dedican a la clasificación de hechos prodigiosos, así como al hallazgo de sus causas. Además, es notable reconocer que las taumatografías se alinean con las tesis aristotélicas expresadas en *De animalibus*, donde se consideran los monstruos como errores de la naturaleza, al margen de Dios.

Establecida la clasificación anterior, la obra que analizamos *El jardín de flores curiosas*, podría encasillarse en el tercer grupo, el de las taumatografías,

tal y como se puede apreciar en la siguiente cita que trata de explicar la causa de que algunas mujeres mueran en el parto por la mala colocación del feto en su periodo de gestación:

El defecto estuvo en el sujeto de la mujer, o en la simiente genital del padre, que con su imperfección no bastó a engendrar criatura más perfecta [...] Pero lo más cierto es que se engendran de la superfluidad de los tumores corrompidos que están en el cuerpo de una mujer, los cuales habían de causarle tanto daño con su corrupción, que viniese a morir, y en lugar de esto, la naturaleza hace lo que dice Aristóteles que la naturaleza siempre se esfuerza en hacer de las cosas posibles lo que es lo mejor, y cuando puede formar y criar de estos tumores alguna cosa diferente con que se puede conservar la vida, procúralo como cosa natural [Allegra 1982, 121-122].

María José Vega, por su parte, explica estos fenómenos insólitos, desde una perspectiva léxica-etimológica, ampliando así la explicación de San Isidoro de Sevilla, más arriba referida:

Se llaman *monstra* de *monstrare*, porque muestran alguna cosa. Se llaman también *ostenta* y *portenta*, de *ostendere* y *portendere*, porque hacen manifiesto u ostensible algo antes de que ocurra. Se les otorga además el nombre de *prodigium* porque dicen en la lejanía, de porro *dicere*, o de *pre-dicere*, esto es, porque dicen antes lo que ha de suceder después [Vega 2002, 8].

Asunción Rallo, en este sentido, afirma que el monstruo fue un signo adivinatorio desde la Antigüedad y, especialmente, durante el humanismo [2005, 160]. Según esto, sería posible establecer una cierta relación de semejanza entre estas composiciones y los textos proféticos, en cuanto que estos últimos también predicen hechos futuros. No obstante, es importante destacar que, mientras que el alcance de interpretación de los textos proféticos es bastante limitado, pues son pocos los que tienen la capacidad de descifrarlos, los textos de prodigios se hacen extensibles a todos aquellos que pueden maravillarse de ellos.

Una prueba más de la discrepancia desarrollada anteriormente la encontramos en las producciones de textos de uno y otro formato ya que, mientras que el siglo XVI asiste a la proliferación de los libros de prodigios y cronologías de hechos extraordinarios, la producción de textos proféticos es mucho más limitada y elitista, pues solo son unos cuantos los que tienen acceso a ella.

Otra diferencia importante entre uno y otro tipo de producción literaria reside en el nivel metafórico del signo en cuestión, siendo el profético-religioso, normalmente, muchísimo más alegórico.

EL PRODIGIO Y LA PROPAGANDA

María José Vega [2002, 26], reivindica la utilidad de las crónicas como «instrumento delicado» y «políticamente sensible» para la propaganda política y religiosa. En mi opinión, dicha utilidad puede extenderse a otros géneros, como la taumatografía, pues son numerosas las muestras que se dan en el *Jardín* de Torquemada de dicha propaganda.

Por ejemplo, la forma de venir al mundo, ya marca diferencias entre unas familias y otras. De esta manera, la grandeza del César, por ejemplo, viene ensalzada por ser la primera persona que resiste a un parto complicado que acaba con la vida de su madre, siendo así el que da nombre a esta intervención quirúrgica tan extendida en nuestros tiempos «acaece algunas veces morirse las madres y quedar los hijos vivos dentro en el vientre y, abriéndolas por un lado, sacarse y criarse [...] que por esta causa fue el primero que se llamó César» [Allegra 1982, 118].

Como contraejemplo, podemos citar a los Agripas, que nacen atravesados y por tanto mueren de forma temprana. Dicha sentencia presenta una carga negativa al apellido de una familia marcada por la muerte temprana y el descrédito en alguna de sus personalidades, como es el caso del rey Herodes de la Biblia.

Natural cosa es todas las criaturas dar la vuelta en el vientre de su madre y venir a salir de él con la cabeza para adelante; pero muchas veces falta esta regla general y algunos salen atravesados [...], salen con los pies para adelante [...] De ellos vino en Roma el linaje de los Agripas, que quiere decir *aege parti*, como mal paridos y comúnmente los de este nacimiento se tienen por desdichados y de corta vida [Allegra 1982, 118].

Plinio en su *Historia natural* habla del caso de Marco Agrippa, el cual, por el hecho de haber nacido de pie, fue un desgraciado en vida:

haver pagado la significación de su infelice nacimiento con la enfermedad de los pies, con la miserable juventud que vivió, gastando su vida entre las armas y muertes, con el dañoso apartamiento de Roma, y con

ser toda su sucesión azote del mundo [...] en la brevedad de la vida, arrebatado de 51 años en los tormentos de los adulterios de su mujer [Plinio 1998, 307].

El empleo de narraciones sobre distintos acontecimientos históricos como herramienta de propaganda política supone una forma de proceder relativamente habitual que ha inspirado distintos estudios. De hecho, hay numerosos artículos dedicados a relacionar victorias y derrotas españolas con la aparición de monstruos que las justifican y que eran conocidos por la difusión de su existencia en pliegos sueltos.

Un ejemplo de esto lo encontramos en el pliego impreso en España a partir de uno anterior italiano, *Prodigioso suceso que en Ostraviza tierra del turco ha sucedido este presente año de 1624*. Elena del Río Parra [2003, 154] explica las características de este monstruo que había aparecido en dos pliegos sevillano y madrileño respectivamente.

A pesar de representar un mismo acontecimiento, existen diferencias entre uno y otro dibujo. En primer lugar, el de Sevilla esconde sus genitales tras unas hojas, mientras que el madrileño muestra su madurez sin censura. Aunque en ambos casos el joven monstruo presenta una fisonomía idéntica², los objetos de referencia que señalan la altitud del prodigio difieren: el madrileño señala una planta con la mano izquierda y el sevillano la ciudad de Ostraviza.

Realmente esto serviría como ejemplo de apropiación ideológica con fines propagandísticos, pues tomando la apariencia de un suceso reciente, la aparición de este monstruo es portador de buenas noticias, sirviendo como incentivo para emprender la batalla.

El caso de la propaganda religiosa, por otro lado, es mucho más sutil en la obra, aunque se aprecia en el tratamiento de una determinada maravilla como castigo divino fruto del pecado. Un ejemplo de esto lo apreciamos en el castigo a Margarita, fruto de la maldición de una vieja con muchos hijos que pedía limosna para comer y de la que Margarita se burló despiadadamente:

La causa de este prodigio fue la maldición de una mujer pobre que traía muchos hijos y llegando a pedir limosna la Margarita (que parió en un

2. Los rasgos son: tres cuernos en la frente, orejas de burro, piernas del revés y tres ojos.

parto 366 hijos) le dijo que no era posible que aquellos hijos fuesen sino de muchos padres, y la pobre respondió, que suplicaba a Dios que le diese tantos hijos de un padre, que ni pudiese conocerlos ni criarlos [Allegra 1982, 113].

No obstante, la propaganda religiosa se aprecia de forma mucho más explícita en otras producciones que convierten el prodigio o la maravilla en una «alegoría doctrinal» [Vega 2002, 28] que busca descubrir, sancionar o favorecer a los fieles que las han de interpretar.

Un ejemplo de esto podemos apreciarlo en el Gallo doble de Alsacia que simboliza el acto de comunión: su única cabeza representa el momento de unión de todos los fieles en el único Cristo, las cuatro patas representan a los cuatro evangelistas y el gallo en su conjunto, la congregación de los devotos.

Teniendo en cuenta que la naturaleza demoníaca de los monstruos no estaba totalmente descartada, la cuestión de las almas en los mismos preocupaba a muchos historiadores y religiosos de la época ya que, según dicta el sacramento católico del bautismo, solo los seres con alma serán bautizados.

Rivilla Bonet y Puello [1695, 65-75], en este sentido, dedican algunos capítulos de sus manuscritos a reflexionar sobre la cuestión de las almas de los monstruos, estableciendo unas pautas para determinar la necesidad o no de bautismo en la gran amalgama de casos disponibles. El monstruo que sea mitad animal y mitad humano solo se bautizará en el caso de que corra peligro de muerte al nacer, siempre y cuando ambos progenitores sean humanos. Si el monstruo nace con salud es necesario esperar a que el engendro dé señales de razón. En el caso de que el padre o ambos progenitores sean animales, no se bautizará. No obstante, si el monstruo es de padre humano y mujer animal, sí tiene posibilidades de entrar a formar parte de la comunidad cristiana.

Según estos críticos naturalistas, las únicas razas monstruosas que pueden ser bautizadas porque «proceden de Adán» son pigmeos, sátiros y cinocéfalos, ya que son los que mantienen un mayor parecido con el hombre humano.

No obstante, ¿qué ocurre con aquellos monstruos que, siendo humanos, tienen malformaciones congénitas tales como dos cabezas? El pensamiento más extendido desde la Edad Media hasta prácticamente el siglo XVIII se apoyaba en la idea aristotélica de que el corazón es el centro de

vitalidad del cuerpo humano y, por ende, el órgano principal. Así, autores como Santo Tomás defendían que habrá un alma por cada corazón.

De esta forma, los monstruos bicípites planteaban un problema moral-religioso ya que, en muchos casos, no era fácil adivinar el número de corazones del ser, especialmente cuando se trataba de siameses unidos por el pecho. En estos casos era el sacerdote el encargado de decidir si había que bautizar una o dos veces al monstruo bajo la intuición de que poseyera uno o dos órganos principales [Bovistau 2013, 391].

LOS MONSTRUOS: ALGUNAS CLASIFICACIONES

Como referíamos anteriormente al tratar de delimitar el término monstruo, Santiesteban inauguró una definición para estos seres con dos acepciones. En esta ocasión, hablaremos de aquellos que podrían identificarse con la primera de las definiciones ofrecidas, «ser nacido con malformaciones importantes», y reservo el análisis de otras especies para futuros artículos.

Partos monstruosos

Evidentemente, la consecuencia inmediata del parto o, si se prefiere, la condición *sine qua non*, es la maternidad. La atención que a este tema se ha prestado queda evidente en los numerosos tratados de historia, medicina, literatura, e incluso pintura.

En el presente apartado, introduciremos el concepto de «parto normal» siguiendo las teorías de Plinio y Torquemada, para continuar analizando el tipo de parto (cesárea o parto natural), así como el número de partos que puede soportar un mismo cuerpo de mujer, de una sola vez.

Es importante desatacar que Torquemada no se muestra interesado en convertir las cosas maravillosas en un tema teológico, sino que, por el contrario, prefiere recurrir a una justificación médica para explicar estos alumbramientos [Rallo 2005, 162].

En este sentido, Torquemada, alude a los juristas para dictaminar que el periodo de gestación normal en humanos oscila de los siete meses a los trece: «los juristas dicen que en el séptimo mes y también en el décimo

se puede decir legítimo parto [...]. Otros filósofos han sentido que una mujer puede andar preñada hasta los trece meses» [Allegra 1982, 115].

Por su parte, Plinio explica las causas y consecuencias de nacer un bebé a los cuatro, siete y ocho meses, respectivamente. Del cuarto mes, dice Plinio [1998, 314] que «es rarísimo y monstruoso y fuera del curso ordinario de la naturaleza, según el cual son menester a lo menos siete meses para la perfección de la criatura». Esta idea de perfección se refiere a que, según la tradición clásica, la gestación debía durar al menos siete meses porque solo así se contaba con el favor de los siete planetas, ya que, en cada mes, según los astrólogos, hay un planeta sobre la criatura por nacer.

Según esto, el cuarto mes, al estar gobernado por un planeta bueno como es el Sol, debía ser un mes favorable para nacer; sin embargo «en *haverse* gobernado hasta entonces por planeta enemigo que es Marte y no se cumplido el regalo del Sol, podría ser peligroso este mes a las preñadas» [Plinio 1998, 315].

El séptimo mes está regido por Saturno, «planeta frío y seco y contrario a naturaleza humana». Los nacidos este mes ya cuentan con el favor de los siete planetas y se dice que han sido engendrados en un momento en el que estaba oculta la Luna, concebida como la oposición al Sol. No obstante, es peor nacer en el octavo mes, pues se dice que los octomesinos son generalmente débiles: «es causa que nazcan en el octavo mes tan débiles que no puedan conservarse en especial, reinando luego la Luna que con su humedad los relaxa y afloxa» [Plinio 1998, 315].

Otro aspecto reseñable sobre el parto se refiere a la correcta posición del feto al nacer, lo cual es algo que ya tratamos anteriormente al desarrollar el matiz propagandístico de ciertas monstruosidades, por lo que pasaremos a las complicaciones durante el alumbramiento, que tampoco eran desconocidas para los antiguos médicos como Hipócrates que, en sus tratados sobre medicina advertía del peligro que supone para el feto el cordón umbilical, el cual puede enrollarse al cuello en el proceso de cambio de posición justo antes de nacer:

Las vueltas en el vientre también son otro peligro [...] los cordones umbilicales muchas veces aparecen enrollados al cuello de los niños. En efecto, en el caso de que el niño al darse la vuelta lleve su cabeza por la zona por donde se encuentra el cordón más extendido en el interior de la matriz [...] necesariamente la madre sufre mucho y el niño o muere o sale con más dificultad [López Férez 2003, 70].

Torquemada, a pesar de no hacer referencia a las causas que la producen, ya advierte de la existencia de cesárea en ciertos partos complicados, como comentamos en apartados anteriores, refiriéndonos al caso del César.

Partos de gemelos

Siguiendo a Plinio [1998, 310], podemos decir que los partos son considerados monstruosos cuando nacen más de tres bebés de una sola vez. Egipto es la excepción que confirma esta regla pues el agua del Nilo aumenta la fertilidad.

Torquemada también menciona en el tratado primero de su *Jardín* distintas leyendas acerca de partos multitudinarios en Egipto y España, entre otros países. Las historias referidas se sustentan en el argumento de autoridad de otros autores prestigiosos, principalmente Plinio. Este no es el caso del nacimiento de gemelos, un hecho tan normal como conocido en la Antigüedad y hoy día.

Plinio [1998, 313-317] va más allá explicando que los gemelos pocas veces sobreviven junto a su madre siendo esta posibilidad aún menor cuando estos son «macho y hembra», aun así, si alguno de los dos sobreviviera, este se conoce con el nombre de vopisco. Además, establece que los varones se mueven más a menudo y se colocan en el lado derecho del vientre, reservando el izquierdo para las féminas.

Partos de animales

Otra tipología de hecho monstruoso se refiere al parto de animales, algo que Torquemada, siguiendo a Plinio, relata en su tratado primero: «una mujer que parió un elefante, otra una serpiente y otra un centauro que tenía conservado en miel [...] otra mujer parió un hurón que mató al bebé, muriendo él mismo al poco de nacer» [Allegra 1982, 120-121].

Evidentemente, la veracidad de estos relatos es bastante cuestionable, pudiéndose interpretar, en algunos casos, como leyendas para explicar el origen de un linaje o un pueblo. Tal es el caso de los hombres del reino de Sian que, según se entendía tradicionalmente, descendían de los perros, motivo por el cual estos animales eran venerados allí [Allegra 1982, 185].

Por último, en este apartado, quiero analizar brevemente lo que Torquemada relata acerca de los partos en Nápoles y alumbramiento de molas:

los partos ponen a las mujeres en muy gran cuidado, porque antes que las criaturas salgan a luz, sale delante un animalejo o sabandija del tamaño y hechura de una rana o sapo pequeño, y algunas veces salen dos o tres, y tienen por cosa muy averiguada y conocida por experiencia, que si alguna de estas, por descuidarse toca en tierra, la mujer que está pariendo muere luego [Allegra 1982, 114].

En lugar de criaturas, paren algunas mujeres unos pedazos de carne que los médicos llaman molas. Yo vi una que una mujer había parido, que era de la hechura de una molleja grande de un pato: tenía a un cabo una señal de cabeza mal formada [Allegra 1982, 121].

Este testimonio, sin duda alude a una realidad médica que ha existido y existirá siempre. Las molas o los pólipos, tal y como indica el doctor Pedro Mata [1866, 578-579] pueden ser comunes en algunas mujeres, aunque nunca vendrán acompañados del «conjunto de datos propios de la preñez y del alumbramiento». En este sentido, deberíamos considerar la falsedad de la primera cita ya que en un parto es muy improbable que antes del recién nacido salga uno de estos pólipos.

La confusión podría entenderse como una descripción de la placenta, ya que el tamaño, la forma de molleja o las marcas del rostro del bebé coinciden con la definición de este órgano; no obstante, dicha teoría es errónea pues la placenta, como es bien sabido, es expulsada después del parto del bebé y no antes, como refiere nuestro escritor.

Malformaciones

Las malformaciones congénitas han existido y existirán siempre entre los seres humanos. El número de las mismas es tan amplio que ni siquiera sería posible mencionarlas en un trabajo con limitación espacial. Precisamente por eso, hemos seleccionado las que Torquemada subraya como más significativas.

Los siameses, desde un punto de vista científico-médico, son una variedad de gemelos que comparten una fracción del cuerpo. Hoy día no existe una explicación con suficiente base científica capaz de explicar este

hecho, aunque en el pasado se pensaba que, tanto los partos múltiples como los cuerpos con partes duplicadas eran producto de un exceso de espermatozoides durante el momento de la fecundación.

Algunos críticos consideran que los niños siameses, como realidad tangible, pudieron inspirar las historias maravillosas de los hombres de dos cabezas, entre otros, que, según esta teoría, no serían más que un par de gemelos siameses que compartían tronco [Jiménez 1984, 9].

También se refiere Torquemada al nacimiento de niños con dientes «el nacer muchos con dientes es cosa tan común que lo vemos muchas veces». Plinio [1998, 323] igualmente trata este tema con mucha seguridad, en los siguientes términos: «yo vi un niño que nació con dos dientes del vientre de su madre». Hoy, gracias a los numerosos estudios científicos y médicos sabemos que, aunque no es muy usual, efectivamente, hay bebés que nacen con dientes.

Realmente los dientes del bebé se empiezan a formar en el útero materno a partir de los cuatro meses de gestación, aunque, normalmente, no empiezan a erupcionar hasta el primer año de vida. La aparición de los dientes neonatales, por lo tanto, es un hecho extraordinario y monstruoso que, en general, suele estar asociado a factores hereditarios, aunque también pueden deberse a cualquier otro tipo de trastorno.

En la antigüedad europea se llegó a creer que los niños que nacían con dientes eran favorecidos por Dios; así, la tradición señaló que importantes personajes históricos como Napoleón, o Ricardo III fueron magnos y fuertes precisamente por haber nacido con una pequeña dentadura. En contraposición, en países como China, se los consideraba niños señalados por infortunios y maldiciones, por lo que eran rechazados socialmente.

Otro alumbramiento que defienden ambas personalidades, Plinio y Torquemada, se refiere a la creencia en bebés barbudos. Tanto es así que Plinio en su *Historia natural* [1998, 313] extiende el término a las mujeres barbudas: «Arescusa, tomó marido y después le naciese barba y lo demás que toca varón, mudando con el sexo el estado». Este último relato guarda una estrecha relación con la historia que encierra el óleo de Ribera *La mujer barbuda*, por lo que no se descarta una posible conexión entre ambos relatos.

Hermafroditas y confusión sexual

Nacen muchos con dos naturas: una de hombre y otra de mujer; aunque las más veces la una de ellas sale con tan pocas fuerzas y tan impotente, que solamente basta para señal de lo que naturaleza puede cuando quiere; pero algunos hay que nacen tan potentes en la una natura como en la otra [Allegra 1982, 116].

El relato de episodios acerca de hermafroditas o incluso de personas que, repentinamente, cambiaban de sexo, era muy común en los textos españoles de los siglos XVI y XVII. Valga como ejemplo el famoso caso de Fernanda Fernández, una joven monja de diecinueve años que empezó a sufrir una lenta y progresiva metamorfosis que la acabó por convertir en hombre a los veintisiete años³.

El origen mitológico y etimológico de este monstruo se remonta a la Antigüedad griega, tal y como indica Plinio en su *Historia natural*, donde explica que el verdadero significado de Hermafrodita es hijo de Mercurio (Hermes en griego) y Venus (Afrodita). La leyenda cuenta que Venus enamorada de Mercurio, se enfrentó a Júpiter para que no la separara de él y, ante la negativa se abrazó a él tan fuerte que se formó el andrógino.

La tipología de hermafroditas es bastante variada puesto que, teniendo atributos de ambos sexos, unos pueden estar más desarrollados que otros, tal y como explica Torquemada [1982, 116]: «conocí a una mujer casada, la cual era cosa averiguada tener también natura de hombre, pero sin fuerza ni posibilidad alguna, aunque el aspecto y presencia suya era varonil». La solución medieval para «normalizar» estos monstruos era muy sencilla, pues el afectado debía elegir utilizar su sexualidad femenina o masculina, renunciando a una de las dos: «En Burgos dieron a escoger a una mujer que usase de la natura que quisiese y no de la otra, so pena de muerte; y ella escogió la de mujer, y después se averiguó usar secretamente la de hombre y hacer grandes maleficios debajo de esta cautela, y fue quemada por ello» [Allegra 1982, 116].

3. Consultar la historia completa en De la Pascua 2003, 433-436.

Tradicionalmente, se consideraban los términos hermafrodita y andrógino como sinónimos intercambiables, tal y como podemos deducir del siguiente fragmento:

En los confines de las Nasamontes, hay una provincia de gentes, llamadas andróginas, que todos ellos son hermafroditas, sin guardar orden ni concierto alguno en el coito [...] Aristóteles dice que estos andróginas tienen la teta derecha como hombre y la siniestra como mujer, porque con ella alimentan las criaturas que paren [Allegra 1982, 117].

No obstante, existe un matiz importante entre ambos términos y es que los andróginos, hasta el siglo XVIII⁴, presentan una dualidad más equilibrada que los hermafroditas.

Corine Heline en su comentario descriptivo al dibujo de Michael Maier y Daniel Mylius, *Viridium Chymicum* o *El Jardín del Placer de la Química*, explica las claves simbólicas del hombre andrógino. Aparece una figura humana con dos cabezas, masculina y femenina respectivamente, que representan el equilibrio entre las fuerzas masculina y femenina que actúan dentro del organismo humano. Por encima de la cabeza de la mujer se encuentra el símbolo de la Luna, representación del cosmos femenino, y por encima de la del hombre observamos el Sol, que simboliza el cosmos masculino.

La figura monstruosa sostiene en una mano el triángulo o compás que se correlacionan con el número tres, representando así la fuerza masculina. En la otra mano sostiene una escuadra, relacionada con el número cuatro y con la fortaleza femenina. Ambas cantidades suman siete, número que simboliza el completo equilibrio y la perfección.

El andrógino está parado sobre el cuerpo de una serpiente que simboliza que las fases de materialismo y sexualidad, así como los otros atributos del hombre mortal, han sido transmutados en espíritu.

Alrededor del andrógino se disponen los cinco planetas de nuestro sistema solar que simbolizan la unión de poderes cósmicos masculino y femenino. Heline añade que esta unión «constituye, en términos bíblicos, el Matrimonio Místico. Cuando el hombre logre este Matrimonio, poseerá la verdadera sabiduría espiritual, que es la esencia y la nota clave

4. Esta consideración acerca de la diferenciación hermafrodita-andrógina presenta una clara discrepancia con las distinciones hermafrodita puro-andrógino que desarrollaremos al final de este apartado.

del planeta Mercurio. Este es el planeta cuyo símbolo aparece entre las dos cabezas de hombre-mujer».

La creencia firme en hermafroditas y mudanzas sexuales, tal y como indican Vázquez y Cleminson [2001, 7-38], perduró hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando en España empezaron a surgir personalidades ideológicas que cuestionaban estas realidades sexuales basándose en tres principios: la naturalización del monstruo, el despliegue de la medicina legal moderna y la fundamentación biológica de la diferencia sexual.

Ya a finales del siglo XVIII y principios del XIX surgen los primeros estudios médicos que consideran el hermafroditismo una malformación congénita susceptible de ser estudiada científicamente; en este sentido, cabe destacar *La Anatomía Completa del Hombre* de Martín Martínez por ser uno de los primeros tratados que explicó con profusión el dimorfismo sexual

BIBLIOGRAFÍA

- Allegra, Giovanni, ed., Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, Madrid: Castalia, 1982.
- Aquino, Santo Tomás de, *Suma de Teología*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- Bovistau, Pedro, ed., Enrique Suárez Figaredo, *Historias Prodigiosas y Maravillosas de diversos sucesos acaecidos en el Mundo*, Madrid: Lemir, 2013.
- Cano de Gardoqui García, José Luis, *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid: Turner, 1977.
- De la Pascua Sánchez, María José, «¿Hombres vueltos del revés? Una historia sobre la construcción de la identidad sexual en el siglo XVIII», en M. Gloria Espigado Tocino & María José de la Pascua Sánchez & María del Rosario García-Doncel Hernández, eds., *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 2003, págs. 431-444.
- Foucault, Michel, *Los anormales. Curso del Collège de France 1974-1975*, Madrid: Akal, 2001.
- García Soriano, Justo, ed., Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Madrid: Gredos, 1933.
- González García, Francisco, «Un recorrido por los monstruos de Javier Tómeo», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32 (2014), págs. 231- 249.
- Jiménez, Sergio, *Los siameses que vivían muy juntos y otras historias*, Madrid: Gredos, 1984.

- Kappler, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid: Akal, 1986.
- López Férrez, Juan Antonio, ed., Hipócrates, *Tratados hipocráticos*, Madrid: Gredos, 2003.
- Malpartida Tirado, Rafael, *Aprendices, escépticos y curiosos en el Renacimiento español. Los diálogos de Antonio de Torquemada*, Málaga: Universidad de Málaga, 2004.
- Mata, Pedro, *Tratado de medicina y cirugía legal*, Madrid: Carlos Bailly, 1866.
- Plinio Segundo, Cayo, *Historia Natural*, México: Universidad de México, 1998.
- Pueyo, Víctor, *Cuerpos plegables. Anatomía de la excepción en España y en América Latina (Siglo XVI-XVIII)*, Woodbridge: Tamesis Books, 2016.
- Rallo Gruss, Asunción, «Maravilla y erudición en el humanismo español: *El Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada» en *La maravilla escrita. Torquemada y el siglo de Oro*, León: Universidad de León, 2005, págs. 111-174.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739, VI vols. (Madrid: Gredos, 1979, III vols.).
- Río Parra, Elena del, *Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid: Iberoamericana, 2003.
- Rivilla Bonet y Pueyo, José, *Desvíos de la naturaleza. O tratado del origen de los monstruos*, Lima: Imprenta Real, 1695.
- Santiesteban Oliva, Héctor, *Tratado de monstruos. Ontología Teratológica*, México: Plaza y Valdés, 2003.
- Sevilla, Isidoro de, *Etimologías*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- Tur Planells, Helena, «Reflexiones sobre la figura del monstruo», *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5.17 (2004-2006), págs. 539-550.
- Vega, María José, *Los libros de prodigios en el Renacimiento*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Publicaciones del Seminario de Literatura Medieval y Humanística, 2002.

RESUMEN: En el ensayo que se presenta, se busca establecer una relación eficaz entre la literatura y la ciencia médica como herramientas complementarias en el análisis de ciertos prodigios del Siglo de Oro español, manteniendo como eje estructurador del mismo la obra más ilustre del autor renacentista Antonio de Torquemada, el *Jardín de flores curiosas*. Tras un breve análisis formal de la obra, donde se analizan cuestiones tales como el género de adscripción de esta joya literaria o el título de la misma, que tal y como afirman distintos críticos ayudan a entender ciertos matices olvidados por siglos, pasamos al análisis de los prodigios áureos. En cuanto a la estructura del presente estudio, podemos decir que este se vertebra en dos grandes bloques: «Curiosidades y Prodigios en los siglos de Oro» y «Los Monstruos». Mientras que el primer bloque se encarga de ofrecer

una visión general acerca del significado de monstruo en la época, así como de su tratamiento y el creciente interés que despertó en los distintos gabinetes o casas-museo de la época; el segundo supone un mayor grado de concreción al plantear una clasificación más detallada de alguno de ellos.

PALABRAS CLAVE: Literatura, Torquemada, Monstruos, Prodigios, Siglo de Oro.

ABSTRACT: The present essay seeks to establish an effective relationship between literature and medical science, both considered as complementary tools when analyzing certain prodigies of the Spanish Golden Age. The book *Jardín de Flores Curiosas*—the most renowned book by Renaissance author Antonio de Torquemada—will be used as the central axis of this work. We will start with a brief formal analysis of that invaluable book, looking into such matters as its literary genre or its title, which some scholars claim helps to understand different aspects of this work forgotten in the passage of time. After that, we move on to analyses some important prodigies. As for the structure of this essay, it has been organized around two main themes: «Curiosities and Prodigies in the Spanish Golden Age» and «The Monsters». The first theme aims to offer an overview on the idea of «monster» at the time, as well as the treatment it underwent and the increasing interest it aroused in the little museums of the time. The latter theme comes to a greater degree of concreteness, offering a more detailed classification of some of those meanings.

KEYWORDS: Literature, Torquemada, Prodigies, Monsters.

TRAS LAS HUELLAS DE «CAYFAS»:
EL RECORRIDO DE UN PERSONAJE
ENTRE ÉPICA SAGRADA Y TEATRO

ANNARITA PALUMU
(Sorbonne Université)

EL PRESENTE ESTUDIO NACE COMO EVOLUCIÓN NATURAL DE UNA investigación doctoral de hace muchos años, que se centraba en la relación entre la *Demanda del Sancto Grial* y el ciclo francés original [Palumu 2001], y que hemos tenido ocasión de retomar recientemente en el contexto de un seminario de la Universidad de Rennes, sobre la circulación tardía de narraciones del ciclo artúrico [Palumu 2020]. Aquel trabajo pretendía averiguar qué aspectos del universo ficcional e ideológico de la obra francesa (conocida como *Queste Post-Vulgate*¹ y redactada probablemente en la primera mitad del siglo XIII) habían sido recibidos en las dos ediciones de la traducción castellana de principios del siglo XVI que han llegado hasta nosotros². Entre las características más interesantes

1. La edición crítica de los fragmentos del texto ha sido publicada por Fanni Bogdanow 1991-2011.

2. En ese trabajo hemos tenido en cuenta también la *Demanda* portuguesa que es una traducción del mismo original francés. Las dos ediciones de la *Demanda del Sancto Grial* de las que quedan ejemplares son la edición de Toledo de 1515 por Juan de Villquirán, y de Sevilla de 1535 por Juan de Varela; tenemos también noticia de una edición hecha en Sevilla en 1500 por Pedro Brun de la que no quedan ejemplares (Bogdanow 1991-2011, I, 216).

de estas obras, resaltaban unos elementos narrativos que configuran una organización basada en una concepción escatológica del Tiempo de la Historia. Estos elementos nos permitían formular una hipótesis coherente sobre el potencial político de estas ediciones de la *Demanda*, en el contexto de la propaganda de tipo mesiánico característica de finales del siglo xv y principios del siglo xvi. En concreto, uno de los aspectos que nos parecía explicar en parte el interés del editor castellano hacia esta versión del ciclo artúrico francés, tiene que ver con la presencia de una ideología de la historia relacionada con las teorías enunciadas a finales del siglo xii por el abad Joaquín de Fiore. La presencia de elementos relacionados con esta concepción habían sido identificados en el ciclo de la *Post-Vulgate* una primera vez por Evgenii Anitchkov [1931] a principios de los años treinta y sucesivamente por Eithne O'Sharkey [1967].

Esta concepción del Tiempo de la Historia retomaba la tradicional división en siete edades, ya enunciada por San Agustín, y la elaboraba creando una ulterior estructura trinitaria: las tres personas de la Trinidad iban a encarnarse en la Historia dando vida a tres reinos, el del Padre (anterior a la crucifixión) el del Hijo (a partir de la Resurrección) y el del Espíritu Santo, cuya fecha era justamente objeto de discusión [Reeves 1980]. Nuestra hipótesis era que esta estructura trinitaria, reflejada en la organización del ciclo francés, tenía un potencial escatológico y mesiánico que podría haber despertado el interés del contexto cultural ibérico a principios del siglo xvi.

Una concepción «teológica» de la Historia, por lo tanto, estaría en la base de la arquitectura de estas narraciones artúricas que reaparecen a principios del Siglo de Oro, y las acercaría a otros tipos de narraciones con un trasfondo ideológico religioso, en el sentido amplio del término, justificado e incrementado por el clima mesiánico de la época, ya largamente estudiado.

Esa investigación doctoral, sin embargo, tomaba en consideración exclusivamente aspectos estructurales y temáticos de esos textos, aspectos internos de ese mundo ficcional, dejando a un lado elementos de la bibliografía material –por ejemplo– no menos interesantes. Efectivamente, mirándolo en perspectiva, uno de los límites de aquel estudio consistía en una visión excesivamente centrada en el texto y en una idea de transmisión considerada como un proceso independiente del soporte y de sus características, cuando, al contrario, el aspecto material debería ser considerado

como parte integrante de las sucesivas configuraciones de estas ficciones en las diferentes etapas de su actualización. El presente estudio pretende corregir e integrar precisamente esta perspectiva, aunque de momento se trate sobre todo de una aproximación a estos problemas. Pese a que el análisis que vamos a detallar no haya sido todavía suficientemente sistemático ni exhaustivo, los resultados de esta primera etapa de investigación, sin embargo, nos parecen suficientemente definidos para ser compartidos.

Desde nuestro punto de vista, el elemento más interesante y llamativo es seguramente la portada de la edición de la *Demanda del Sancto Grial* de 1535, en dos partes, la única que nos ha llegado completa y que tiene un grabado en esta posición liminar³. Se trata, en efecto, de una imagen de la Resurrección, con el Cristo que sale del sepulcro rodeado de cuatro soldados. La pregunta nace espontánea: ¿qué hace una escena de Resurrección en la portada de un libro de caballerías? Otras cuestiones surgen como corolario de esta: ¿hay otros libros del mismo género con este tipo de portada? ¿Se trata de una imagen reciclada? ¿En qué otro tipo de obras podría haber sido utilizada?⁴ Una serie de interrogantes que hubiera sido muy difícil abordar sin la existencia de los fondos de imágenes digitalizadas disponibles actualmente y que permiten organizar rápidamente las líneas de investigación. Para responder a las cuestiones identificadas anteriormente, hemos utilizado principalmente los fondos digitalizados de la Biblioteca Nacional de España y de la Universidad de Sevilla y, de forma no sistemática, los de otras instituciones, como la Biblioteca de Cataluña y la Biblioteca Nacional de Portugal.

Es inútil recordar la importancia de la portada y su función fundamental –entonces como ahora– en atraer el interés del público y, sobre todo –algo aún más importante para nuestra perspectiva–, de orientar la interpretación de la obra. Hay que tener en cuenta además que en una cultura muy orientada hacia lo visual y lo alegórico, la percepción de este

3. Para los detalles relativos a las vicisitudes del ejemplar de 1515, conservado en la British Library, véase Trujillo 2006, 7-9.

4. Sobre estas cuestiones, véase García Cervigón 2015, 19-33; la autora ofrece unas indicaciones interesantes sobre la práctica de reutilizar los grabados en el taller de Juan de Villquirán (el impresor de la *Demanda* de 1515), y hace unas reflexiones muy útiles sobre el funcionamiento del mismo. Sabemos además que Villquirán editaba alrededor de 1515, como otros muchos, obras de teatro, concretamente unas obras de Juan del Encina.

tipo de elementos podría haber sido diferente de la nuestra. En una sociedad en la que las imágenes tenían un impacto simbólico y narrativo muy fuerte, podemos suponer que la portada de un texto sería descodificada de forma mucho más intensa de lo que hacemos nosotros; por lo tanto, en la consideración de estos fenómenos, hay que tener en cuenta que el nivel de codificación, incluso *transversal*, de una portada —es decir la posibilidad que aluda a otras obras y a otros discursos— puede ser importante⁵. Volviendo a la pregunta inicial sobre qué tiene normalmente un libro de caballerías en la portada⁶, hemos intentado hacernos una idea a través de una primera rápida exploración de los principales *best sellers* del Siglo de Oro conservados en los fondos digitalizados de la BNE. Los criterios que hemos utilizado para esta primera aproximación son la relevancia de las obras (su importancia y difusión) y la evolución temporal, para poder apreciar las variaciones de este género editorial desde la época de la *Demanda* hasta su relativa desaparición. El cuadro siguiente —que evidentemente no se puede considerar exhaustivo⁷— revela un panorama bastante uniforme a lo largo del tiempo:

TÍTULO	AÑO	LUGAR	PORTADA
<i>Tristán de Leonís</i>	1528	Sevilla	Duelo de jinetes
<i>Clarimundo</i>	1531	Lisboa	Hombre en armadura
<i>Amadís de Gaula</i>	1531	Sevilla	Jinete
<i>Don Roldán</i>	1533	Sevilla	Jinete
<i>Primaleón</i>	1534	Venecia	Jinetes y hombre armado
<i>Lisuarte (Amadís)</i>	1550	Sevilla	Jinete
<i>Durandarte</i>	1560	Burgos	Duelo
<i>Primaleón</i>	1564	Medina	Jinete
<i>Primaleón</i>	1566	Lisboa	Jinete
<i>Amadís de Gaula</i>	1575	Salamanca	Jinete
<i>Quijote</i>	1605	Valencia	Jinete
<i>Quijote</i>	1605	Lisboa	Jinete y hombre armado

5. Sobre este aspecto, nos ha parecido especialmente inspirador el artículo de Aujac 2006 sobre un frontispicio inglés de siglo XVI.

6. Para un resumen de las características de la ilustración en los impresos del Siglo de Oro véase Martínez Pereira 2003.

7. Según datos relativamente recientes, las obras impresas a lo largo del Siglo de Oro y consideradas como *libros de caballerías* son aproximadamente 22, por un total de unas 250 ediciones (Infantes 2003 y Baranda 1991).

Lo que aparece en las portadas de este pequeño *corpus* es en general una imagen de carácter militar: un caballero con su armadura, preferiblemente a caballo, o un duelo; estas imágenes, además, se repiten desde principios hasta finales del siglo y al menos hasta el *Quijote*. En este caso, muy interesante, vemos reaparecer, en las dos ediciones no autorizadas de Valencia y Lisboa, el que parece ser el patrón tradicional del libro de caballerías, contrariamente a lo que ocurre con las ediciones originales que llevan la marca del impresor en la portada. Esta impresión general está corroborada, además, por las observaciones de Ana Martínez Pereira⁸. En línea general, por lo tanto, parece evidente que una imagen que representa un acontecimiento de la historia sagrada no sea algo común en la portada de este tipo de textos, aunque no se pueda descartar que haya otras, algo que nos queda por averiguar. En cualquier caso, es razonable imaginar –por lo que se puede ver en los fondos citados– que la frecuencia de imágenes religiosas en las portadas de libros de caballerías debe ser baja. La interrogación que se nos plantea entonces, es la siguiente: ¿qué obras tienen una imagen de este tipo en la portada? La primera respuesta, y la más evidente, es que se trate de obras de carácter religioso. El recorrido por los fondos citados, sin embargo, no nos ha proporcionado ninguna imagen con esas características, y que se encuentre en la portada de un texto a carácter religioso (libros litúrgicos, meditaciones, textos de catequesis, etc.). Estos resultados se deben muy probablemente al tipo de obras conservadas en los fondos citados y también, seguramente, a límites en la metodología de búsqueda; aspectos que nos proponemos corregir en futuro, al relanzar y ampliar la investigación según criterios diferentes. La única imagen comparable a la que nos ocupa, la hemos encontrado en un *Breviario* publicado en Sevilla en 1545⁹ y no se encuentra en la portada; podemos imaginar, por lo tanto, que su intención y su efecto sean dife-

8. La autora, además de un resumen de las características de la ilustración en los impresos del Siglo de Oro, hace referencia a la tipología de grabados: «Son frecuentes las historias caballerescas y libros de caballerías que ilustran sus portadas con magníficas figuras ecuestres, haciendo uso de la imagen del caballero medieval. Los ejemplos son muchos y podemos encontrarlos en obras de amplia difusión popular» (Martínez Pereira 2003, 64).

9. El ejemplar se encuentra en la Universidad de Sevilla (A Res. 21/6/20) y la imagen en el fol. 84v (*Breviarium*, 1545).

rentes, de ilustración y no de resumen u orientación, como en el caso de una imagen liminar.

Sin embargo, aunque hubiese sido interesante investigar el ámbito de los textos de devoción *stricto sensu*, una obra de otro tipo –no exactamente religiosa o religiosa en un sentido diferente– ha llamado nuestra atención al tener precisamente el tipo de imagen que nos ocupa, en la portada: se trata de un auto sacramental, la *Victoria Christi* o *Vitoria de Cristo* de Bartolomé Palau¹⁰, un auto de la Pasión que se representaba en Semana Santa. Esta nueva línea de investigación nos ha llevado a descartar la anterior, para concentrarnos sobre la posible relación entre los dos textos. Nuestro interés se debe a la hipótesis de que un texto teatral podría representar una zona de transición entre la tipología de las obras de devoción y los textos de carácter lúdico y llevarnos a observar como este espacio permite el tránsito de imágenes concebidas probablemente para otras finalidades.

Al tomar en consideración este auto sacramental de Palau, no trataremos el tema de la identificación de este personaje y de la datación de su obra, que tuvo un gran éxito y fue editada y representada hasta bien entrado el siglo XIX, porque sería demasiado complejo; por lo tanto, remitimos a la edición crítica de la misma para la discusión de estos problemas [Gómez Palazón 1997]. El dato que nos interesa es que la *Vitoria de Cristo* ha sido probablemente escrita y puesta en escena en la primera mitad del siglo XVI, en una fecha que se puede considerar más o menos coeva de la edición de 1535 de la *Demanda*: la primera edición de la que tenemos noticia –de la que no nos quedan ejemplares– es de 1563 y la edición crítica actualmente disponible se basa en el ejemplar de 1569. Con respecto a los ejemplares de las ediciones a las que hemos tenido acceso (la de 1569 que es impresa y las de 1589 y 1777, cuyos ejemplares conservados están digitalizados), una –la de 1569– lleva una crucifixión en la portada, otra, la de 1589 que nos interesa aquí, tiene como hemos visto una escena de Resurrección y la última, de 1777, no tiene imágenes liminares.

De momento no tenemos más datos sobre el resto de ediciones, y no podemos decir cuál de las dos imágenes –crucifixión o resurrección– ha llegado a «tipificarse» en la portada de esta obra –es decir a repetirse y volverse característica de este texto–, como en el caso de los libros de

10. Se trata de la edición de 1589 (Palau 1589) de la que existe un ejemplar digitalizado conservado en la Biblioteca de Cataluña (Res. 11-III-15).

caballerías examinados anteriormente. Si en general los patrones iconográficos de las portadas se muestran muy conservadores, y parecen tener tendencia a identificar de manera muy clara una tipología de contenido o una historia, en el caso de la *Vitoria de Cristo*, sin embargo, lo que se puede afirmar de momento, es que ambas imágenes podían llegar a representar –para los editores de la obra– su contenido.

De todos modos, es legítimo plantearse la siguiente pregunta: ¿si la *Demanda* y una de las ediciones de la *Vitoria de Cristo* tienen el mismo tipo de imagen en la portada, ¿tienen también algo en común? Tras un análisis de la estructura de las dos obras, de los temas y de los personajes, nos atrevemos a dar una respuesta positiva. La *Demanda* y la *Vitoria* tienen mucho en común. A nivel temático, los elementos más visibles son:

1. Un objeto relacionado con el culto eucarístico: en la *Vitoria* un personaje alegórico, *Resurrección*, entra en escena al final llevando un cáliz y espantando a los diablos; en la *Demanda* el Grial desarrolla la misma función de objeto eucarístico que cierra una historia en el doble sentido de un cuento y de un mundo.
2. Un personaje «salvador» que llega al final para acabar con el ciclo temporal y para darle sentido: en el caso de la *Vitoria de Cristo* este personaje es el Salvador por excelencia y en la *Demanda* ese rol le pertenece a Galaad.
3. Ambas obras ahondan sus raíces en la historia sagrada; en el caso de la *Vitoria* se trata de la historia evangélica, mientras que en el caso de la *Demanda* se trata más bien de una historia que representa una adaptación «lúdico-pedagógica» –por así decir– de la primera y cuyas fuentes son apócrifas.
4. Y por último, ambas estructuras narrativas coinciden con la totalidad del tiempo del mundo ficcional que representan, algo que puede considerarse a la vez un elemento estructural y temático; la *Vitoria* cuenta la historia de la humanidad desde el origen hasta la Resurrección y está cuidadosamente organizada en seis *escenas* que se corresponden a las *edades* del mundo, imitando la concepción teológica del Tiempo mencionada anteriormente; por su parte, el original francés de la *Demanda* –la versión del ciclo llamada de la *Post-Vulgate*–, también tenía una organización narrativa en tres partes –en tres «reinos»– en la que se abordaba toda la historia

del Grial; disposición a la que siguen aludiendo la estructura, los temas y los personajes de la versión castellana. En definitiva, por lo tanto, se puede decir que ambas obras reproducen y tematizan una organización del tiempo totalizadora, una especie de alfa y omega narrativo, afín a la concepción del Tiempo sagrado.

Si examinamos los personajes, encontramos otros elementos comunes:

1. Adán y Eva: los progenitores de la Humanidad, por ejemplo, aparecen al principio del primer libro de la *Demanda* (el *Baladro*, la historia de Merlín) cuando se abren las puertas del Infierno y sus moradores son liberados; una escena parecida se encuentra en la *Vitoria* con la misma función narrativa.
2. El personaje de Jesús, que aparece en la *Vitoria* tras la resurrección, mientras que en la *Demanda* se manifiesta «en majestad», en una aparición que forma parte de una escena interpolada¹¹ que pertenecía en origen a otra versión de la *Queste*.
3. Y, finalmente, el otro personaje que tienen en común las dos obras es Caifás, el gran sacerdote que condena a Jesús y cuyo tratamiento narrativo hace visible la diferencia entre la historia sagrada «oficial» y la versión «pseudo-testamentaria» del mismo personaje: en la *Vitoria* el personaje de Caifás aparece cuando convoca al centurión para que controle la tumba de Cristo, un episodio presente en los Evangelios; en la *Demanda*, en cambio, Caifás es un personaje espectral que los caballeros del Grial encuentran en un contexto sobrenatural y que debería haber fallecido desde hace siglos y sin embargo no puede, ya que ha sido abandonado en un barco, a la deriva después de la destrucción de Jerusalén, y ha sido condenado a no poder morir¹².

Además, aunque en el caso del auto se utilicen exclusivamente elementos narrativos presentes en la narración evangélica y la *Demanda*, en cambio, se haga eco de una elaboración narrativa de estos elementos, en ambos casos podemos hablar de épica sagrada. Asimismo, si seguimos

11. Para la discusión sobre estas cuestiones filológicas véase Bogdanow 1983, 45-80.

12. El episodio de *Cayfas* empieza al capítulo CCXXVII (Bonilla y San Martín 1907, 247).

el hilo de las andanzas de Caifás, éste nos lleva a toda una constelación de narraciones que se reenvían las unas a las otras dejando entrever un panorama aún más interesante y significativo. Lo primero que hay que resaltar, en este sentido, es la motivación de la presencia de este episodio en la versión castellana de la *Queste*. Si comparamos la traducción castellana con la traducción portuguesa de la *Queste Post-Vulgate* nos damos cuenta, como ya había observado Fanni Bogdanow, de que en la versión castellana han sido eliminados unos capítulos de esta sección; solo el episodio de *Cayfas* ha sido mantenido por razones –según la hipótesis que hemos formulado en ocasión de nuestra investigación doctoral– doblemente estructurales: por un lado el editor-traductor quería quizás mantener la vinculación –por lo menos virtual– con la primera parte del ciclo del Grial; por otra parte es posible que el objetivo fuera el de crear un nexo intertextual con otra obra muy famosa sobre el mismo tema, de la que tenemos una edición por esas mismas fechas, una versión de la historia de la destrucción de Jerusalén, cuyas versiones ibéricas tienen características peculiares [Hook, 1986].

En otras palabras, el incidente relativo a *Cayfas* conservado en la *Demanda*, alude en realidad a un episodio que se encuentra al principio de la historia del Grial (el *Libro de José de Arimatea* del que solo quedan unos fragmentos manuscritos en castellano¹³). Esta parte de la historia del Grial presenta una elaboración de un tema de otra obra famosa: la *Venganza de Nuestro Señor* o *Historia del noble Vespasiano* de la que tenemos dos ediciones en castellano, una de 1491/2 y otra del 1499; esta última fue publicada por el mismo impresor de la *Demanda* de 1500 –de la que no quedan ejemplares– y representaría presuntamente la obra con la que el editor de la *Demanda* quería establecer un nexo. El hecho de que el traductor-editor castellano estaba utilizando el texto del *Vespasiano* podría ser demostrado por una modificación en el orden de los emperadores Tito y Vespasiano, que en la tradición de la *Queste* prevé que Tito sea el padre de Vespasiano mientras que la *Demanda* castellana –y ésta solamente– corrige siguiendo la tradición de la *Venganza*. Sea como fuere, es evidente que la *Demanda* se esfuerza de mantener este episodio, incluso a costa de contradecir la línea narrativa y estructural que parece perseguir y que representaba, según nuestra opinión, su proyecto específico.

13. La edición crítica de los fragmentos se encuentra en Pietsch 1924-1925.

Además, la relación que se establece entre estos dos textos (el *José de Arimatea* y la *Venganza de Nuestro Señor*) por medio del espacio narrativo de la *Demanda*, es muy significativa. En el *Vespasiano* –que cuenta la destrucción de Jerusalén y el milagro de la Verónica– no aparece el personaje de Caifás, aunque sí el episodio de los judíos abandonados en barcos y en dos ocasiones en el texto se hace referencia al *Libro del Grial* –es decir al libro de José de Arimatea– en el que se promete contar con más detalles algunos episodios.

No hace falta enfatizar la importancia de este tema del castigo de los judíos que, además de hacer referencia a la historia de la Redención, tiene que ver con la actualidad política de la época. A este respecto, son muy interesantes las observaciones de Elena Marcello, quien explica el sentido y la persistencia de estas narraciones a lo largo del Siglo de Oro; según esta autora, es la literatura cristiana, medieval y barroca, la que transforma las narraciones historiográficas sobre la destrucción de Jerusalén en parte de la historia sagrada, transformando a Flavio Josefo en un testigo del drama de la Resurrección [Marcello 2011]. Esa «lectura católica» es la que encontramos en algunas obras de Calderón de la Barca y en otros dramaturgos contemporáneos [Marcello 2011, 406 y 408]¹⁴. A raíz de lo que acabamos de ver, nos parece evidente la voluntad, por parte del traductor de la *Demanda*, de mantener una alusión a la historia de los judíos por razones que tienen que ver probablemente con su potencial político –y comercial– de alusión a la actualidad.

Por otra parte, el auto de la *Vitoria*, aunque haya sido relacionado con una obra de Gil Vicente –el *Breve sumario de la historia de Deos*–, por su concepción general parece acercarse más a las «superproducciones» de los *mystères* franceses, como por ejemplo el célebre *Mystère de la Passion* de Arnoul Gréban, de la segunda mitad del siglo xv, una de las más tardías y con más elementos en común con la *Vitoria*: encontramos a Caifás, a Vespasiano, a la Verónica, a Adán y Eva, a Dios y a una cantidad de otros personajes reales y alegóricos. La estructura narrativa y el objetivo son los mismos ya vistos anteriormente: poner en escena la historia del

14. También importantes, en relación a la tipología narrativa de la *Demanda*, son las observaciones sobre la *mise en scène* espectacular de este tipo de obras, donde encontramos a la figura de Jesucristo como personaje y donde las apariciones adquieren particular relevancia (Marcello 2011).

mundo desde el principio hasta el final, representando de este modo una cosmogonía completa basada en la misma concepción del Tiempo coherente y totalizadora de la que hemos hablado, y que resume perfectamente María José Palla:

Durante os séculos XIV e XV, o teatro religioso e, nomeadamente, o mistério têm como tarefa reencontrar e recentrar o homem perdido nas desgraças do tempo. Largamente alimentado nos exempla dos sermões, o mistério representa a história do mundo, da Criação ao Juízo Final, enfre o Inferno e o Paraíso, um afrontamento sempre recomeçado enfre o Bem e o Mal, onde o homem é ao mesmo tempo agente e paciente [Palla 1998, 374].

Desde el punto de vista estructural también, por lo tanto, la *Demanda* y la *Vitoria* tienen en común elementos importantes. Este aspecto de las narraciones del Grial ha sido realzado recientemente en un estudio que acaba de ser publicado y que se titula *Le livre-monde*, el libro-mundo. En este ensayo Mireille Séguy sostiene la idea de que los ciclos franceses del Grial fueron concebidos como «universos totales» gracias a los cuales era posible representar el funcionamiento de la Historia del Mundo para plasmar y transmitir —probablemente— contenidos ideológicos o políticos [Séguy 2017]. Si la *Demanda* es lo que queda en castellano de uno de estos libros-mundo, es evidente el parecido con el funcionamiento de un mecanismo narrativo como el de las obras teatrales del tipo de la *Vitoria de Cristo*.

Nuestra conclusión, por lo tanto, es que la presencia de la imagen de la Resurrección en la portada de estos dos textos podría estar motivada por este aspecto de «historia del mundo» que las dos obras comparten, es decir por representar la concepción del Tiempo cristiano y ponerla en escena, cada una según códigos narrativos propios. Aunque en el caso de la *Vitoria* la presencia de una escena de Resurrección pueda explicarse por el tema tratado y por la alusión a la época del año litúrgico en la que se ponía en escena el auto, la concomitante aparición en la portada de la *Demanda* nos parece revelar un valor más amplio de este elemento iconográfico.

Asimismo, si retomamos la asociación temática —sugerida por algunos estudiosos— entre la obra de Bartolomé Palau y la de Gil Vicente —de la que ya hemos hablado— lo que notamos es que el *Breve sumario de la historia de Deos* (otro auto de la Pasión) es desde luego breve: pocos personajes, menos cuadros y una puesta en escena más sencilla, aunque mucho más

elegante. Esto se explica seguramente por el contexto cortesano en el que iba a ser representada, que suponía limitaciones espaciales y gustos más exigentes. No obstante, volvemos a encontrar aquí muchos de los elementos ya evidenciados en el caso de los textos anteriores:

Na *História de Deus* intervém um anjo, quatro diabos (Lúcifer, Belial, Satanás e Belzebu), três alegorias carregadas de transições (o Mundo, o Tempo e a Morte), uma dezena de figuras bíblicas e, por fim, Jesus Cristo. Depois de um prólogo confiado ao Anjo e de um copioso debate entre Lúcifer e os seus acólitos, sucedem-se frêses partes desiguais: a lei da Natureza (queda de Adão e Eva, Abel e Job), a lei da Escritura (os profetas Abraão, Moisés, David e Isaías) e a lei da Graça (João Baptista e o Cristo). Quando o Tempo decidir, a Morte levará todas as personagens ao Limbo, onde, depois da crucificação, o Cristo Redentor irá libertá-la [Palla 1998, 376].

Una vez más, por lo tanto, volvemos a encontrar los personajes fundamentales de esta tipología de narraciones: los progenitores de la Humanidad, Adán y Eva, y el Salvador Jesucristo; una vez más la organización de la obra presenta una estructura tripartita¹⁵ que parece reproducir la concepción trinitaria de la Historia de la Creación cuyo origen se remonta a San Agustín¹⁶; y finalmente, una vez más, volvemos a encontrar el tema de la «culpa de los Judíos», en el *Diálogo da Ressurreição*¹⁷ con el que se acaba la pieza. En él, cinco personajes –tres rabinos y dos guardianes del sepulcro de Cristo– debaten sobre la Resurrección, la reconocen por verdadera, pero se niegan a aceptarla por «incomoda» y deciden ignorarla, lo que representa una forma sofisticada de *mise en scène* del tema de la culpa y del castigo de los judíos [Palla 1998, 383-384]. La cuestión del rol de los judíos en el drama de la Redención nos lleva a identificar otro elemento temático que llega a establecer una relación intertextual entre todas las narraciones que hemos analizado: se trata del tema del barco. Como hemos visto, en

15. Para una discusión más detallada sobre estos aspectos, véase Pinto Ribeiro 1984, 249-285.

16. Sobre la importancia de San Agustín en la obra de Gil Vicente véase Palla 1998, 380.

17. La autora sostiene la idea que el objetivo del *Breve Sumário da História de Deus* era precisamente de representar, por alusiones, la Historia de la Humanidad (Palla 1998, 376).

el episodio de la *Demanda* donde encontramos el personaje de *Cayfas*, este último ha sido abandonado en un barco; el mismo tema lo encontramos en el *Vespasiano*, dado que este expediente representa el castigo de los habitantes de Jerusalén que han logrado sobrevivir al sitio de la ciudad y, sobre todo, volvemos a encontrarlo en los textos que cuentan la historia de José de Arimatea, es decir el origen del Grial, aunque en este caso sea la voluntad de Dios que decide las peregrinaciones de los «Judíos buenos» guardianes del Grial. Sin embargo, no hay que olvidar que este mismo tema es presente en otra pieza de Gil Vicente, el *Auto da Barca do Inferno*, y las reflexiones que María José Palla le dedica, nos ofrecen una nueva perspectiva sobre el personaje de *Cayfas* y sobre las eventuales razones para la conservación del episodio que le corresponde en la *Demanda*; el Diablo que se niega a que el judío se suba al barco y solo consiente a llevarlo a remolque, nos muestra que este personaje representa al ‘judío teológico’, el símbolo del obstáculo a la Salvación:

[...] o judeu a quem o Diabo recusa a passagem no *Auto da Barca do Inferno*, consentindo unicamente em levá-lo a reboque, é o símbolo do «judeu teológico». O judeu está reduzido aos seus dois atributos: o dinheiro e o bode. Os três rabinos encontram-se ao centro destes dois pólos. Pela sua função e porque o tema da peça os obriga, estes relevam do judeu teológico. São símbolos [Palla 1998, 383].

Aunque más breve, por lo tanto, el *Sumario* no deja de ser «historia de Dios» es decir una «historia del mundo», esta vez explícitamente identificada como tal, y sobre todo volvemos a encontrar en ella todos los elementos significativos que constituyen el marco de referencia de esta constelación de textos incluso la imagen –última, aunque no menos importante– que representa a Cristo saliendo del sepulcro y que encontramos en el minúsculo grabado al principio del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España¹⁸.

En conclusión, por lo tanto, podemos aventurarnos a formular la hipótesis que el impresor de la *Demanda de Sancto Grial* haya elegido, para la portada, un grabado que reproduce el mismo tema iconográfico presente en las imágenes liminares de la *Vitoria de Cristo* y del *Breve sumario de la historia de Deos* por las siguientes razones:

18. Vicente 1527. BNE, ejemplar R/3630 (digitalizado).

1. Porque son todas ‘historias del mundo’, que es una historia de Redención, y presentan en el fondo los mismos acontecimientos y personajes.
2. Porque son narraciones totalizadoras, puesto que ponen en escena una concepción del Tiempo que abarca una historia colectiva, desde el principio hasta el final.
3. Porque este Tiempo está organizado según un esquema escatológico –de edades o de reinos– de origen teológico.

La imagen del Cristo que sale del sepulcro, por lo tanto, no haría nada más que subrayar implícitamente la pertenencia de estas obras –independientemente de las clasificaciones que nosotros les atribuimos– a un *género transversal* de narraciones-universo, probablemente reconocibles para los contemporáneos a partir de su vinculación con la historia sagrada.

Esta es la hipótesis que hemos llegado a formular sobre la base de las observaciones que acabamos de detallar y que nos proponemos profundizar en un futuro, retomando y ampliando la investigación de los fondos iconográficos, que irá confirmando o debilitando nuestras deducciones una vez que haya más datos disponibles.

BIBLIOGRAFÍA

- Ameida Lucas, João, ed., Gil Vicente, *Breve sumário da história de Deus*, Lisboa: Livraria Clásica Editora, 1943.
- Anitschkow, Evgenii, «Le Saint-Graal et les aspirations religieuses du XII^e siècle. Réponse à Mme Myvha Lot-Borodine», *Romania*, 56 (1930), págs. 516-557, y 57 (1931), págs. 147-205.
- , *Joachim de Flore et les milieux courtois*, Ginebra: Droz, 1929.
- Aujac, Germaine, «À propos d'un frontispice: la science grecque dans l'Angleterre du XVI^e siècle», *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, 3 (2006), págs. 27-54.
- Baranda, Nieves, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», en María Eugenia Lacarra, ed., *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, págs. 183-191.
- Breviarium ad usum Fratrum sacris ordinis sanctissime Trinitatis de redemptione captivorum*, Sevilla: Cromberger, 1545.

- Bogdanow, Fanni, *La versione Post-Vulgate de la Queste del saint Graal et de la Mort Artur: troisième partie du Roman du Graal*, París: SATF, 5 vols., 1991-2011.
- , «The Spanish Deamanda del Sancto Grial and a Variant Version of The Vulgate Queste del Saint Graal I: The Final Scene at Corbenic», *Boletim de Filologia*, 28 (1983), págs. 45-80.
- Bonilla y San Martín, Adolfo, *Libros de Caballerías. Primera parte. Ciclo artúrico, ciclo carolingio*, Madrid: Bailly-Bailliere, 1907.
- García Cervigón del Rey, Inmaculada, «Avances y noticias de la etapa incunable y post-incunable de la imprenta toledana», *Pecia Complutense*, 22 (2015), págs. 19-33.
- Gómez Palazón, José, ed., *Victoria de Cristo*, Kassel: Reichenberger, 1997.
- Hook, David, «La *Estoire del Saint Graal* fuente de un episodio de la *Estoria del Noble Vespasiano*», *Anexos de cuadernos de historia de España*, 4 (1986), págs. 491-503.
- Infantes, Víctor, «La tipología de las formas editoriales», en Víctor Infantes & François Lopez & Jean-François Botrel & Nieves Baranda, dirs., *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, págs. 36-49.
- La Demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galax su hijo*, Toledo: Juan de Villaquirán, 1515.
- La Demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galax su hijo*, Sevilla: Juan Varela de Salamanca, 1535.
- Marcello, Elena, «Los desagrazos de Cristo: Cubillo y la destrucción de Jerusalén», en Elisa García-Lara & Antonio Serrano, dirs., *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de la XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2011, págs. 403-410.
- Martínez Pereira, Ana, «La ilustración impresa», en Víctor Infantes & François Lopez & Jean-François Botrel & Nieves Baranda, dirs., *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, págs. 50-63.
- O'Sharkey, Eithne, «The influence of the teachings of Joachim of Fiore on some 13th century French Grail romances», *Trivium*, 2 (1967), págs. 47-58.
- Palau, Bartolomé, *Victoria Christi, nuevamente compuesta por el Bachiller Bartolomé Palau*, Barcelona: Pedro Godard, a cura de Francisco Trinxer, 1589.
- Palla, María José, «O Tempo do silêncio. O Dialogo da Ressurreição de Gil Vicente», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 12 (1998), págs. 373-385.
- Palumu, Annarita, *Post habitamque Syon. La ricezione della Queste del Saint Graal nelle edizioni cinquecentesche della Demanda del Sancto Grial, tra messianesimo e spirito di crociata*, Tesis doctoral inédita, directores: Maurizio Virdis y Giuseppina Ledda, Universidad de Cagliari, 2001.

- , «L'idéologie de l'*Histoire de la Queste del Saint Graal* et sa réception dans la *Demanda del Sancto Grial*», en Christine Ferlampin-Acher, dir., *Arthur en Europe à la fin du Moyen Âge. Approches comparées (1270-1530)*, Paris: Classiques Garnier, 2020, págs. 199-210.
- Pietsch, Karl, ed., *Spanish Grail Fragments. El Libro de Josep Abarimatia, La Estoria de Merlin, Lançarote. Edited from the unique manuscript*, Chicago: University of Chicago Press, 1924-1925, 2 vols.
- Pinto Ribeiro, José Antonio, «Breve sumario da *Historia de Deus: uma visão agustiniana da História?*», *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, 1 (1984), págs. 249-285.
- Reeves, Marjorie, «The Originality and Influence of Joachim of Fiore», *Traditio*, 36 (1980), págs. 69-316.
- Séguy, Mireille, *Le livre-monde. L'Estoire del Saint Graal et le cycle du Lancelot-Graal*, Paris: Champion, 2017.
- Trujillo, José Ramón, *Demanda del Santo Grial. Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Vicente, Gil, *Do auto que se segue he intitulado breue sumario da historia de Deos feyto por Gil Vicente*, s.l., s.n., 1527. BNE: ejemplar R/3630 (digitalizado).

RESUMEN: La presencia, en la portada de la edición de 1535 de la *Demanda del Sancto Grial*, de un grabado que reproduce una imagen de la Resurrección nos lleva a cuestionarnos sobre las razones a la base de una elección de este tipo por parte del impresor. Los fondos de ejemplares digitalizados actualmente disponibles permiten dibujar una aproximación al problema, llevando a descartar rápidamente las pistas de investigación menos interesantes. De este modo, ha sido posible observar que los libros de caballerías más famosos del Siglo de Oro llevan en la portada otro tipo de imágenes y que, contrariamente a lo imaginado, las obras de devoción tampoco anuncian su contenido con este tema iconográfico. Dos obras teatrales, en cambio, llevan en la portada esta imagen de la Resurrección y el estudio, a partir de la convergencia de elementos temáticos y estructurales, intenta demostrar la existencia de una relación evidente entre estas obras y su pertenencia a una constelación de textos, vinculados a la historia sagrada, que la presencia del tema iconográfico se encargaría de manifestar.

PALABRAS CLAVE: *Demanda del Sancto Grial*, portada, resurrección, Gil Vicente, Bartolomé Palau.

ABSTRACT: The *Demanda del Sancto Grial* printed in 1535 shows in its title page an engraving representing a scene of Resurrection. This fact invites us to question the choice of the sixteenth century editor and to investigate the reasons behind this election. The recent digitalization of a great number of titles printed during the Siglo de Oro gives us the possibility of dealing with the subject in a more effective way, by quickly dismissing the less interesting perspectives of research while defining an approach. Consequently, it has been possible to observe that a great number of famous *libros de caballerías* printed during the Siglo de Oro, have in general a Knight in amour or a duel on the cover page. If we try to find something comparable to the *Demanda's* image in other kind of publication such as devotional books, we discover that even in this case an engraving of this kind is not common in the title page. Instead, we identified two religious plays that have exactly the same iconographic motif in the same position. The aim of this study is to investigate the relationship between all this texts in order to consider the possibility that they are part of a larger group of narratives whose links to the Sacred History are displayed by the image of the Resurrection.

KEYWORDS: *Demanda del Sancto Grial*, early printed books, Resurrection, Gil Vicente, Bartolomé Palau.

EL IMAGINARIO INSULAR EN UN RECIBIMIENTO
TEATRAL DE CAIRASCO DE FIGUEROA
(M. 9/746 DE LA REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA DE LA HISTORIA):
CANARIAS COMO ESPACIO HETEROTÓPICO

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA
(Universidad de La Laguna)

LA PRODUCCIÓN TEATRAL DEL CANÓNIGO CANARIO CAIRASCO DE Figueroa (1538-1610) ha tenido una trayectoria editorial muy limitada. A las ediciones de Gioranescu [1957], Labrador Herraiz y DiFranco de las obras del manuscrito 2803 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid¹, se debe añadir la edición exenta de la *Comedia del Recebimiento al obispo Rueda* por Guerra Sánchez [2005] y una divulgativa de Perera Santana [2017] y los prolegómenos espectaculares a la *Comedia que se representó al obispo don Christóval Vela, año 1576* publicados por Fernández Hernández [2007], texto manuscrito custodiado en la Real Academia de la Historia. Según reza el catálogo de la Real Academia de la Historia, el volumen facticio que contiene el recibimiento es un «volumen en 4º, manuscrito, con algunos impresos, encuadernado en pergamino, con 204 hojas de texto numerada, una de índice, al principio; cuatro después, diez intercaladas y tres al final, todas en blanco sin numerar». Su signatura actual es 9/746. Entre los

1. Véase el *Cancionero de poesías: Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid* (Labrador & Di Franco 1989, 62-92).

manuscritos nos encontramos papeles varios referidos a genealogías, poesía, relaciones, noticias y cartas; muchos de ellos relacionados con la ciudad de Plasencia. Los textos impresos son sermones. La comedia de Cairasco de Figueroa tiene el número de inventario 43.650.15 y aparece identificada como *Comedia, sin título, que se representó a Cristóbal Vela, obispo de Canarias. Año 1576*. Aparece sin nombre de autor y la siguiente información anexa: «Manuscrito de la época. L-10 Folios 164r a 184v. El índice impreso de la colección de manuscritos del marqués de Montealegre no la reseña». La edición, en breve, de este último texto, aún inédito, completará una nómina significativa del primer teatro conservado en Canarias².

Este trabajo parte del cotejo de estas comedias de recibimiento a los nuevos obispos de Canarias para dilucidar el papel que cumple el imaginario insular —especialmente, el aborigen— tanto en la construcción del texto teatral en sí, como en las implicaciones ideológicas y políticas que supone la autopresentación ante el recién llegado de un territorio en el que se solapan espacio mítico y espacio colonial. Prestaremos especial atención a la comedia dedicada al obispo Vela por ser la primera vez que se realiza un acercamiento crítico al texto en su totalidad, pero para adentrarnos mejor en la instrumentación de los procesos alegóricos que realiza Cairasco en sus recibimientos proponemos una lectura en paralelo con el otro conservado, el dedicado al obispo Rueda. Ello nos permitirá concluir que, pese a las diferencias, los propósitos estéticos y doctrinales de ambos descansan en un imaginario insular muy bien articulado.

La madurez artística con la que Cairasco afronta este tipo de literatura efímera que es el recibimiento teatral (y que podemos perfectamente comprobar en los dos recibimientos conservados) tiene una gran deuda, con toda seguridad, con espectáculos urbanos presenciados por el autor en sus estancias fuera de las islas. Como ha puesto de manifiesto Pizarro

2. Los dos recibimientos conservados cubren el período de 1576 a 1582. Desgraciadamente, no se han conservado las comedias representadas a la llegada del obispo Suárez de Figueroa (1588) y al obispo Martínez Ceniceros (1597). La serie completa de recibimientos cubre un arco cronológico de más de 20 años y hubiese sido una fuente valiosísima tanto para estudiar la evolución poética del autor, como un extraordinario documento histórico y sociológico de la realidad insular. El recibimiento ha conocido una puesta en escena en 2015 por parte de la Agrupación de Teatro de Filología de la Universidad de La Laguna en el marco de las actividades del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la ULL.

Gómez [1999], los años del reinado de Felipe II suponen un auge de este tipo de espectáculos urbanos de arte efímero cuyo uso político de legitimación y exhibición del poder real fue fundamental para la corona y las políticas contrarreformistas. Las arquitecturas e iconografías efímeras serán oportunidades escenográficas y visuales en los que la renovación de la herencia clásica del humanismo y las necesidades de dominio señorial y religioso se alían ante el objetivo de exaltar la autoridad. Esta alianza entre los eruditos y los fastos de recepción solemnizará aún más el acto festivo y, sobre todo, alejará a los gremios urbanos que eran los encargados tradicionales de esta función [Massip 2010, 210-211]. Se produce así una transformación importante que afectará a la totalidad del espectáculo: actores, utilización del espacio urbano, tramoya y atrezzo, textos y, en especial, el protagonismo de un autor o autores que ejecutan un programa simbólico e ideológico unitario.

Cairasco posee una gran iniciativa teatral como lo demuestran no solo las obras conservadas, sino también las referencias a su participación en distintos actos festivos teatrales en su diócesis. El uso dramático y doctrinal que hace de los arcos en el *iter* que recorre el obispo Vela como preámbulo a la comedia de su recibimiento ante la sede canaria (no se conserva esta parte en el recibimiento al obispo Rueda) y las alegorías que componen los cuadros escénicos hacen suponer un conocimiento de primera mano de esta sofisticada práctica espectacular desconocida hasta entonces en el archipiélago. Como veremos, los recibimientos de nuestro autor se alejan de la simple alegría protocolaria habitual y construyen un discurso visual y textual en el que la exaltación está muy tamizada por las tensiones del territorio: se cumple con el requisito principal de reforzar simbólicamente la autoridad, pero no sin antes señalar, escénica y sutilmente, la compleja y nada complaciente realidad que gobernará.

Aunque en las restantes obras teatrales conservadas de Cairasco de Figueroa —*Comedia del alma* [Gutiérrez 2004], *Tragedia de Santa Susana* [Gutiérrez 2002-2003] y *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría* [Gutiérrez 2003]— la aparición de comentarios marginales a la situación local es destacable como recurso habitualmente jocoso, la importancia del recibimiento teatral radica, precisamente, en que el receptor del espectáculo no es el espectador habitual que escucha las pullas y reproches del autor en un contexto discernible (gran parte de su fuerza cómica o censora dependerá de esta cercanía): el recibimiento se inserta en un intercambio asimétrico

tanto informativo como social. Los autores de recibimientos teatrales no desconocen la importancia simbólica del acto en esta doble faceta; como presentación de la comunidad –por tanto, supeditado a la presión colectiva ante los naturales del lugar de la imagen de sí mismos propuesta por la obra– y acto de subordinación pública ante la nueva autoridad. Y sobre todo ello planea el pacto implícito de celebración dichosa y, en ocasiones, salvífica del encuentro de ambas entidades [Narbona 2017, 95-134].

En los textos que se estudiarán, el espacio insular cobra una vital importancia en su triple presentación: como espacio recreado poéticamente, como espacio real y como espacio teatral. Estas tres cartografías se solapan durante la obra teatral en el proceso de *theosis* que Cairasco propone al obispo entrante y las autoridades eclesiásticas locales (el cabildo eclesiástico) que lo guían en sus primeros pasos en la ciudad tras desembarcar, pero también en el proceso espectacular que, asimismo, propone al natural laico que, en cierta medida, es público y, a su vez, actor y escenografía del recibimiento. La articulación de los dos procesos (el teológico y el seglar) en un único espacio textual y escénico es uno de los mayores logros de estas dos obras: el resultado final de la presentación es evocar ante la autoridad un espacio mundano legible a grandes rasgos que le sirva de primer contacto con la realidad isleña y un espacio en el que se cumple la providencia con su llegada. En ambos casos, el obispo será presentado con rasgos mesiánicos y, así, los interlocutores de las comedias calificarán hiperbólicamente tanto su trayectoria anterior, como la ventura de su nuevo gobierno en la sede canaria.

Para poder dar buen término a este ensamblaje del proyecto providencialista en un marco territorial de puesta en escena tan densa (espacio mítico-espacio real-espacio teatral) sin caer en la opacidad significativa, Cairasco evita el atajo de recrear solamente uno de ellos, privilegiando algunos sobre los otros: Canarias no será mostrada como un espacio utópico a la usanza (ni en su faz positiva como *eutopía*, ni en la negativa como distopía), tampoco la comedia exhibirá los problemas reales que aquejan la población a modo de radiografía veraz de la situación social y política presente; por último, pese a su dependencia del espacio físico en el que se desarrolla el trayecto, la fiesta teatral estará supeditada a la construcción retórica y teológica que discursivamente plantea el autor canario.

El instrumento utilizado para ensamblar la naturaleza providencial de la llegada y el espacio que la recibe es la imbricación en el mismo tejido

textual de dos elementos muy distintos entre sí: la historia factual del archipiélago y la anamnesis que genera. Así será posible que los apellidos de los obispos, Vela y Rueda, se puedan vincular con el proyecto salvador trascendente: en el primer caso, el uso polisémico de la vela como impulsor de una nave (en la acepción de embarcación y en la metafórica de Iglesia), pero también de vela como faro, como velo o, en su sentido pastoral, como vigía o guía del rebaño³; en el caso del obispo Rueda le permite jugar con su sentido místico de círculo perfecto, como vehículo de buen funcionamiento del mundo o como opuesto al determinismo de Fortuna. Este mecanismo de reminiscencia (con fuertes connotaciones crísticas) que se opera en el presente histórico de la escenificación transforma la concreción espacial y textual del recorrido en una heterotopía [Foucault 2010], en un espacio-otro, en el que Cairasco despliega las tensiones, contradicciones y dinámicas sociales de la comunidad en una halagadora puesta en escena providencialista.

Esta yuxtaposición de espacios que genera un espacio-otro halla en el teatro un privilegiado modo de desarrollarse pues, no en vano, cualquier acto teatral comienza con la delimitación de un imaginario adentro en el que se pueden yuxtaponer tantos espacios como el autor o la obra exija. La heterotopía permite, pues, a Cairasco manipular artísticamente tanto la materia alegórica como la real para presentar ante los obispos la geografía mundana y trascendental que van a administrar [Cauter & Dehaene 2008, 87-102]. Por otro lado, la heterotopía supone también un acto de autoextrañamiento ya que lo presentado comparte elementos reconocibles a simple vista (en el caso de las obras estudiadas, la naturaleza y la producción agrícola de las Islas), pero combinados en una sintaxis textual y espectacular cuyo objetivo es menos mostrativo que demostrativo: la escenificación es una traducción realizada *ad hoc* para el foráneo de la singularidad territorial. Finalmente, y siguiendo las reflexiones de Víctor Turner [1988, 101-136] sobre los procesos rituales y su materialización dramática, la presentación heterotópica de estos recibimientos teatrales

3. Recientemente, el profesor e investigador Carlos Brito Díaz 2017 ha publicado la composición inédita de Cairasco dedicada al obispo Vela con motivo de la noticia de su fallecimiento («En la muerte de don Cristóbal Vela, Arzobispo de Burgos que fue Obispo de Canaria») y que pertenece a su obra *Esdrújula de varios elogios y canciones en la alabanza de varios sujetos* en el que se repiten algunas de las analogías teológicas y poéticas que desarrolla en el recibimiento.

alejan a los mismos de una consideración meramente festiva o espectacular para enmarcarlos en «dramas sociales», es decir, en la irrupción en la vida y el espacio cotidiano de una brecha (materializada en el acto teatral) que reestructura la vida de la comunidad en un momento crítico (lo que Turner denomina *liminalidad*): la llegada de los obispos es leída en la obra como el punto de inflexión entre un presente crítico (las Islas ya no son ese espacio afortunado por el que se las conocía antes) y un futuro nuevamente dichoso.

Este complejo proceso de presentación mundana y trascendental del espacio insular, autoextrañado y liminal, es ofrecido a la nueva autoridad religiosa mediatizado por un trujamán que asegura la decodificación adecuada del sentido de los elementos que participan en la puesta en escena. Y es, precisamente, esta figura la que asume la función de paratexto necesario para esa correcta decodificación. En la comedia dedicada al primero de los obispos, Cristóbal Vela, el intérprete que propone Cairasco es un pastorcillo que reúne en su apariencia externa, la humildad de los feligreses, la analogía con la misión pastoral de Vela y, por último, la de una comunidad que necesita la tutela de un superior: «Pero, si bien se mira, ninguna figura para tal efeto quadra ora tanto como la mí[a], porques gran discreçiom, quando un extremo no se puede alcanzar, buscar el otro como quien se çienta a los pies por no poder sentarse a la cabeçera» [fol. 164v].

En la comedia dedicada al obispo Rueda, Cairasco saca a escena a una ninfa de raigambre clásica, Sabiduría, que traduce literalmente las palabras que el personaje aborígen, Doramas, y dará, posteriormente, un filtro mágico que permitirá al rey indígena hablar directamente sin mediación (reemplazando a la ninfa de su rol de traductor ante el obispo). En este ejemplo, la elección de la helénica trujamán puede responder a dos intenciones complementarias por parte de Cairasco: por un lado, halagar el gusto por la cultura clásica del obispo; por otro, enlazar en un mismo plano espectacular la reminiscencia elísea de las Islas y la utilización de un antiguo habitante a partir de la evocación de un habitáculo común: la Selva de Doramas [Sánchez Robayna 1992].

Sin embargo, pese a las evidentes similitudes estructurales en la construcción del proceso de *theosis*, entre el primer recibimiento y el segundo se pueden señalar importantes diferencias que atañen a los elementos alegóricos que articulan la construcción del espacio heterotópico, por un lado; y a las veladas intenciones personales del autor como intentaremos

mostrar al final de este trabajo. El primer recibimiento se organiza escénicamente en dos espacios: 1) un espacio dinámico (el trayecto desde el muelle hasta la iglesia) cuyos hitos serán tres arcos, ante los que para la comitiva, festoneados con emblemas y amenizados con coplillas que aluden a la misión pastoral: el primer arco está adornado con un salmo de David (*Dominus custodiat introitum tuum, et exitum tuum*) y de Lucas (*Nemo lucernam accendit, et in abscondit oponit*), además del escudo de armas del obispo Vela. La decoración (posiblemente elaborada por otro canónigo, Luis de Morales) se completa con unos versos escritos «*en un cartom*» que sirve de agradecimiento de la ciudad. En el segundo arco, la imagen cobra dramatismo pues el emblema de la escenografía representa a la Iglesia de las islas navegando en un mar tormentoso («entre las ondas de un mar tenpestuoso estava una nao y, en medio della, retratada al natural, la ygleçia de Canaria» [fol. 166r]) cuya vela era guiada, providencialmente, por el viento del Espíritu Santo y recibida como puerto seguro por los brazos de Dios («sobre la ygleçia una vela a la parte de la popa y el espíritu santo en figura de paloma que hinchía la vela con el ayre de sus ynspiraciones y, la parte de la proa, a dios padre con los braços abiertos para reçebirla» [166r]) todo este aparato coronado por una cita del Evangelio de Lucas (*Duc in altum*) y una octava en un cartón que identifica al piloto del barco con Vela. El último arco está situado en la puerta principal de la iglesia y el emblema representa «sobre un peñasco cercado de la mar estava edeficada una torre y en lo alto della una vela o sentinela questava velando y en lo más alto esta letra: «*Vigilate et orate*» [fol. 166r]. Como en los anteriores, una copla explica la divisa pintada encargando al obispo la labor de «velar» por los habitantes de ese castillo alegórico que es la comunidad cristiana de las islas. Toda esta maquinaria escénica visual y sonora forma parte de un despliegue metafórico que tiene su correlato narrativo y culmina en la iglesia: la esperanza de los habitantes de las islas, que naufragan en las cotidianas turbulencias del siglo, se verá recompensada por el gobierno del nuevo «caudillo» que restituirá la paz profana y religiosa. La iglesia, por tanto, se convierte en el punto de fuga escenográfico que queda clausurado con el sitial en el que visualmente converge el vértice de toda la acción teatral y el espacio escénico, no inocentemente ocupado por el obispo: «A la puerta de la ygleçia estava puesto el sitial do el reberendísimo, aviendo hecha oraçion, juró de guardar los estatutos desta santa ygleçia y estando en ella y aviendo hecho oraçion en el altar mayor,

se sentó en una silla [...]» [fol. 167v]. Frente a él comienza en ese momento la comedia «estando todo el pueblo presente» [fol. 166r]. En este espacio dinámico, el imaginario aborígen aparece de manera explícita en un comentario metateatral del pastorcillo que realiza el elogio inicial al obispo: «que para corresponder a la antigüedad de vuestro esclarecido linage pareçiera mejor salir a esto un rey de los que antiguamente uvo en esta ynsula que no un pastorcillo pobre como yo» [fol. 164v]. Es importante señalar que seis años después, en el recibimiento a Rueda, Cairasco recuperará esta posibilidad dramática y será un antiguo *rey* el protagonista de la comedia. También se repetirán otros elementos alegóricos, lo que parece indicar toda una voluntad de recrear y fijar el espacio insular bajo un conjunto de referentes poéticos estable. Pero es el imaginario natural el que adquiere mayor protagonismo en la acción al presentar el pastorcillo «un regalo que os enbían siete ninfas hermanas hijas del gran oçéano que son las siete islas de Canaria, las quales, a fama de las siete virtudes que en vos floresçen a vuestro claro nombre afiçionadas, con gran cuydado conpusieron este curioso ramo» [fol. 165v]. Este ramo estará compuesto de siete ejemplos vegetales con una clara carga simbólica: la caña dulce (principal monocultivo del momento, una de las fuentes económicas de la familia del canónigo y representando a la isla de Gran Canaria), la vid (por Tenerife y también importante factor en el desarrollo agrícola), la palma (por la isla del mismo nombre), el lauro (por La Gomera), el árbol «maravilloso» del Garoé (por El Hierro), el cereal (por Lanzarote) y la orchilla (por Fuerteventura). Cada uno de estos elementos con su correspondiente glosa a lo divino. No persigue el autor con la selección un catálogo natural de Canarias, sino que mezcla especies autóctonas con los nuevos cultivos que han cambiado el paisaje y la economía de las islas en la Primera Modernidad. Pero en el centro del ramo una vela nos recuerda que todo este patrimonio terrenal solo alcanza su plenitud y sentido bajo la luz de lo trascendente: «Y esta blanca vela que tiende su lumbre por todo el verde ramo sos vos pastor ylustrísimo porque con los rayos de vuestra clara lumbread de ser ylustradas estas ínsulas» [fol. 166v]. La entrega del ramo en la primera etapa del trayecto secunda la intención del canónigo de potenciar en esta fase dinámica del espectáculo la exaltación de la figura y el cometido de Vela en el microcosmos comunitario. La comedia posterior permite a Cairasco desarrollar uno de los principales propósitos del acto: la exposición de los problemas que aquejan a la

comunidad y la actuación salvífica de la Providencia Divina por mediación del obispo. En la comedia, el número siete desarrolla toda su capacidad emblemática desde lo terrenal a lo alegórico y moral para desembocar en una apoteosis anagógica. Los interlocutores son siete: Linaje, Menosprecio, Ciencia, Simplicidad, Humildad, Dignidad y Concordia. Tres de ellos aparecen caracterizados como potencias inicialmente negativas (Linaje, Ciencia y Dignidad) y dos son sus contrapuntos (Menosprecio y Simplicidad). Las dos restantes cumplen un papel complementario: Concordia obligará a los contrarios a equilibrar los valores positivos de cada uno emparejándolos ante el obispo. El papel de Humildad, sin embargo, merece más atención. Es el único personaje que habla en prosa –claro guiño estilístico que sirve para caracterizar la virtud que alegoriza el personaje– y, además, se presenta como «estrangera pobre y desfavorecida» [fol. 181r]. Esta autocaracterización se ve reforzada por la heterocaracterización que hacen las demás potencias habitantes de las islas: la Riqueza, la Dignidad, el Linaje, la Ciencia... la desprecian. Es posible aventurar no solo una clara censura ante Vela a la actitud poca caritativa de los habitantes de Canarias, sino que también puede existir una identificación entre sus orígenes familiares (Cairasco proviene de familia nizarda) y la *captatio* actoral. El núcleo fundamental de la acción, dividida en cuatro escenas, es mostrar alegóricamente las tensiones sociales que sufre Canarias y no existe un anclaje en las intervenciones que permita dilucidar de manera cabal si detrás de Linaje están las ínfulas de la coyuntural burocracia peninsular frente a la clase comercial autóctona, o detrás de Ciencia, los enemigos letrados del canónigo, ya que Cairasco pocas veces baja al campo de la concreción: quizás algunas alusiones podrían ser claras para el espectador local (no así para el obispo en este primer contacto), pero, salvo algún verso (como descripción de Gran Canaria como «aquí la pohecia, aquí la música», en posible referencia a sí mismo), el discurso se mantiene en el plano de las abstracciones morales. El imaginario insular aparece en boca de Linaje para reivindicar la raigambre mítica de las islas gracias a su situación geográfica y climatológica:

Los ayres frescos y las aguas frías.
 El cielo es entoldado y salutífero
 Esta tierra no es frígida ni es cálida
 Aunque es cerca la línea del sodiaco
 por junto a nosotros pasa el trópico

con los enbates deste mar Adlántico.
 Nunca falta un frescor delicadísimo
 de gran regalo al cuerpo y al espíritu [fol. 179r].

El final de la obra, con siete obsequios representativos de cada una de las potencias alegóricas que han sido enlazadas por parejas por el personaje de Concordia, funciona como eco (anamnesis) ante el obispo y el resto de los espectadores de aquel ramo material ofrecido por el pastorcillo al inicio del espectáculo y cierra el ensamblaje entre lo humano y lo divino que perseguía el autor. Y nada más adecuado para completar felizmente esta divinización que el regalo con el que culmina la intervención de Concordia: un ramo de olivo. Signo, en primera instancia, de la paz que instaurará el obispo, pero, a su vez, señal para el pastor que, como un segundo Noé, «ofresido a los peligros del ynconstante piélago ayáis dexado los abundantes prados de la felis España» [fol. 164v] para restaurar una nueva humanidad.

El recibimiento al obispo Fernando de Rueda supone un radical desequilibrio en la instrumentalización de los elementos del imaginario insular y aborigen [Gutiérrez 2003]. Compuesto seis años después (1582), solo conocemos la comedia que se escenificó ante la nueva autoridad eclesiástica (suponemos que con una disposición ceremonial y escénica similar al anterior). Cabe suponer que durante el recorrido se organizara un aparato emblemático, pero, por la información interna que proporciona el texto teatral conservado, no parece haber relación entre la escenografía del espacio teatral dinámico del recorrido y la trama de la representación estática. En el anterior ejemplo, el ramo de dones naturales y cultivos que ofrece el humilde pastorcillo como referente mundanal de las islas en la primera parada, van desplegándose alegóricamente en las siete potencias que protagonizan la obra ante el obispo y acaba con la apoteosis de la sumisión ante las siete virtudes que representa Vela. Este proceso se desenvuelve imbricando las tres significaciones espaciales antes señaladas (factual-mítica-religiosa) tanto en el trayecto como en el vértice final del conjunto que representa la iglesia mayor. Sin embargo, si la *theosis* era el mecanismo teológico que garantizaba la coherencia simbólica en el anterior recibimiento, en el de Rueda aparece muy simplificado (casi se podría decir que vulgarizado): tan simplificado, que la palabra « semejanza » aparece en repetidas ocasiones para aclarar a los espectadores los distintos momentos en los que se establecen las analogías entre el rey antiguo y el

obispo (poco probable es que un obispo necesitara tales explicaciones sobre la analogía proporcional de la metafísica tradicional).

A este cambio cualitativo del mecanismo de coherencia simbólica que tiene su reflejo en una fuerte cohesión dramática, hay que sumar una fuerte conciencia del autor sobre la novedad artística de este nuevo recibimiento. Conceptos como «curiosidad», «peregrinas invenciones», «extrañeza no pensada», «invención rarísima» jalonan el diálogo previo entre las tres ninfas que discuten sobre cuál será el mejor modo de exaltar la llegada de Rueda. Es posible oír de fondo, en este diálogo, la constante preocupación formal de Cairasco con respecto a sus creaciones poéticas (de la que el uso del esdrújulo es una reconocida muestra). Este interés por desequilibrar los aspectos doctrinales en la trama a favor de la pura invención profana y sorprendente es una de las divergencias entre el primer texto comentado y éste (en el que, por ejemplo, han desaparecido gran parte de las fuentes religiosas en latín). Como afirma la ninfa Invención que hace la propuesta (citamos por la edición de Cairasco por [Guerra 2005, 31]):

Aquí, pues, de la próspera
Fortuna está gozando un fuerte bárbaro,
que por sus propios méritos
alcanzó la corona y regia púrpura,
y en la terrestre máquina
es celebrado en ejercicios bélicos.
Doramas es el ínclito
nombre de aqueste capitán indómito.
Si os parece, llamémosle,
que dé la bienvenida al Ilustrísimo.

Aunque otra ninfa ve inconveniente que un bárbaro acometa semejante honor, la ninfa Sabiduría promete que hará, con la ayuda de su «ciencia insólita, que un canario sea Demóstenes» [31]. Antes de elegir a Doramas como bienvenida a Rueda, es interesante señalar las alusiones al recibimiento pasado con las siete virtudes, las siete ninfas y la Concordia que se señalaron arriba: la crítica velada al anterior obispo es posible detectarla en la afirmación de que si sale la Concordia como receptora y esta no se impone «andaremos en pleitos como antaño» [28]. Este juego autorreferencial a su propia obra puede entenderse como refuerzo de la necesidad de novedad exigida por la comunidad en este nuevo reto dramático, pero también a un objetivo menos altruista como trataremos de demostrar.

La obra se divide en tres escenas: en la primera, tres ninfas, Curiosidad, Invención y Sabiduría, tras discutir qué tipo de recibimiento van a componer ante el obispo (desarrollo de la metateatralidad en ciernes señalada para el anterior), deciden ir a buscar a Doramas. Este momento es crucial para la construcción de la heterotopía espacial que se presenta como territorio al foráneo: se escoge a uno de los líderes rebeldes contra los conquistadores, Doramas, que es posible leer como uno de los primeros atisbos de la agencia criolla en la literatura canaria; por otro lado, el líder indígena narra a su experiencia en el mundo prehispánico soslayando su importante resistencia a la maquinaria bélica peninsular; finalmente, su genealogía mítica se conecta con la genealogía familiar y vocacional del obispo a través de una enumeración extensa de las «semejanzas» entre ambos (esto en la tercera escena). La *theosis* ha sido sustituida por una comparación entre ambas autoridades que facilitará a Cairasco reivindicar la legitimidad de los naturales de las islas (entendidos en la figura transhistórica del guanche) y la sumisión a la autoridad trascendental del obispo. La clave para entender esta manipulación del pasado aborigen y del rebelde Doramas está en la escena segunda protagonizada por dos mujeres jóvenes que representan a dos pueblos de la isla: Gáldar y Guía. Ambas entran en escena peleando por su preeminencia ante el obispo, Gáldar reivindicando su antigüedad anterior a la conquista de la Gran Canaria y Guía reivindicando su pujanza económica frente a rancios abolengos («Tú te fundas en la honra | yo en ella y la riqueza» [39]). Esta exhibición ante el obispo de las tensiones de la competencia agraria local rompe abruptamente con las expectativas que se les supone a este tipo de espectáculo y, también, con el aparente candor sin fisuras de este espacio heterotópico. La introducción de este crudo efecto de realismo (aunque simulado en una encarnación alegórica de naturaleza somatópica por las jóvenes [Ramos Arteaga 2014] quedará minimizado en la tercera escena cuando todos (ninfas, Doramas, Gáldar y Guía) realicen el elogio al prelado Rueda.

Con respecto a la forma de presentar el imaginario insular y aborigen, Cairasco invierte completamente el peso de cada uno de ellos con respecto al recibimiento de Vela: la riqueza natural y agrícola que se ofrece como regalo en la parte final de aquella obra por cada isla (como el ramo del pastorcillo) es una desordenada mezcla de elementos vegetales y virtudes según la isla en esta (ya no hay clara gradación entre las materiales y las morales). Pierde, en la obra dedicada a Rueda, toda su articulación de lo

concreto y real a lo espiritual y trascendente con la que se estructuraba en la de Vela.

Pero la gran novedad será la figuración que se hace del guanche, convertido en centro conscientemente novedoso de la acción. Su indumentaria y su lengua son recreadas naturalistamente en la obra a modo de temprano ejemplo del uso del exotismo nostálgico [Guerra Sánchez, 2007]. Este exotismo no persigue un esteticismo arqueológico; por el contrario, como otras instrumentalizaciones de lo exótico, Doramas es reconstruido a mayor gloria del mitrado, en una primera instancia textual («veréis, señor, que las hazañas mías | han sido, de las vuestras, profecías» [45]); y desemboca finalmente en la subordinación ante la Iglesia («que ya, por vos, de rey me vuelvo paje» [52]). Mas cabe la posibilidad de añadir una segunda instancia interpretativa atendiendo a las razones de este cambio en la voluntad dramática de Cairasco. Las investigaciones sobre el entorno familiar del canónigo apuntan a que en estos seis años entre los dos recibimientos los desencuentros entre los Cairasco de Figueroa y los poderes públicos y económicos de las islas fueron importantes [Cioranescu 1957, 275-386]: la inestabilidad en las inversiones en los cultivos y comercialización azucarera o la pérdida de peso de esta familia en los asuntos públicos tras la defenestración de su hermano que acaba en América (por sospechas de orígenes oscuros que le impiden seguir en el ejercicio de cargos burocráticos), revelan una convulsa lucha de intereses en el espacio colonial a la que Cairasco no era ajeno y ante lo que plantea lo que podríamos calificar como una protoagencia criolla (en el sentido que plantea Mazzotti [2000, 1-35]).

¿La significativa secularización apreciable en el segundo recibimiento es fruto de una interesada y encubierta censura contra los enemigos de su familia? ¿Es Doramas la legitimación escénica de los nuevos naturales de las islas frente a una burocracia señorial vista como foránea? Independientemente de la respuesta, lo que sí podemos afirmar es que la cartografía dibujada heterotópicamente en el primer recibimiento transcurre en un feliz y sencillo desenvolvimiento teológico que culmina con la asunción mística del nuevo pastor de la comunidad en su conjunto. La heterotopía dibujada en el recibimiento a Rueda, además de incluir un episodio de pugna entre pueblos que rebaja realistamente los objetivos de esta, se organiza a partir de una discontinuidad en la secuencia temporal (el «exótico» Doramas del pasado y el obispo presente) que ayuda a Cairasco

a construir una comunidad de naturales nueva segregada de la compleja y variada realidad sociológica que observaba con asombro la reivindicación del rebelde Doramas y cómo se rendía, esta vez sí, al poder no terrenal del metropolitano.

BIBLIOGRAFÍA

- Brito Díaz, Carlos, *Bartolomé Cairasco de Figueroa*, en Academia Canaria de la Lengua (2017), [en línea], <<http://www.academiacanarialengua.org/archipiologo/bartolome-cairasco-de-figueroa/textos/413/#start>> [consulta: 19/02/2018]
- Cauter, Lieven de, & Michiel Dehaene, «The space of play. Towards a general theory of heterotopia», *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Nueva York & Londres: Routledge, 2008, págs. 87-102.
- Cioranescu, Alejandro, ed., *Cairasco de Figueroa, Obras inéditas I. Teatro*, Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones, 1957.
- Fernández Hernández, Rafael, «Los elementos espectaculares en los prolegómenos de *La comedia en honor a Don Cristóbal Vela (1576). Recibimiento de Cairasco de Figueroa*», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 25 (2007), págs. 175-183.
- Foucault, Michael, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Guerra Sánchez, Oswaldo, *La expresión canaria de Cairasco*, Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 2007.
- , ed., *Cairasco de Figueroa, Comedia del Recibimiento*, Las Palmas de Gran Canaria: Archipliego Ediciones, 2005, [en línea], <<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/179912>> [consulta: 16/04/2018].
- Gutiérrez Gutiérrez, José Ismael, «Bartolomé Cairasco de Figueroa y el auto sacramental: *La Comedia del alma*», *Revista de Literatura*, 131.66 (2004), págs. 87-98.
- , «*Comedia del Recibimiento* de Bartolomé Cairasco de Figueroa: texto y espectáculo», *ConNotas. Revista de crítica y teorías literarias*, 1.1 (2003), págs. 119-140.
- , «El teatro de Cairasco de Figueroa de tema hagiográfico: *La tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría*», en G. Santana Henríquez & E. Padorno, eds., *Bartolomé Cairasco de Figueroa y los albores de la literatura canaria literatura canaria*, Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003, págs. 53-82.
- , «*La Tragedia de Santa Susana* de Cairasco de Figueroa y la cuestión del género literario», *Philologica Canariensis*, 8-9 (2002-2003), págs. 341-355.

- Labrador Herraiz, José Julián, & Ralph A. Di Franco, eds., *Cancionero de poesías varias: Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1989, págs. 62-92.
- Massip, Francesc, *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*, Valls: Cossetània Edicions, 2010.
- Mazzotti, José Antonio, *Las agencias criollas: la ambigüedad «colonial» en las letras hispanoamericanas*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- Narbona Vizcaíno, Rafael, *La ciudad y la fiesta: cultura de la representación en la sociedad medieval*, Madrid: Síntesis, 2017.
- Perera Santana, José Miguel, ed., Cairasco de Figueroa, *Comedia del recibimiento*, Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2017.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier, *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1999.
- Ramos Arteaga, José Antonio, «Una lectura *queer* de la Primera Modernidad: aplicación del concepto de pornotopía al discurso de la conquista de Canarias», en D. Serrano Niza & E. Torrado Martín Palomino & M. A. Robles Santana, eds., *Actas del II Congreso Internacional del Instituto de Estudios de las Mujeres (IUEM) de la Universidad de La Laguna: «Género y conocimiento en un mundo global (tejiendo redes)»*, La Laguna: Instituto Universitario de Estudios de las Mujeres & Universidad de La Laguna, 2014, págs. 422-427.
- Ríos Cruz, Adelaida, «Recursos escénicos en la comedia hagiográfica de Cairasco de Figueroa», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 19 (2001), págs. 313-326.
- Sánchez Robayna, Andrés, «Cairasco de Figueroa y el mito de la Selva de Doramas», *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, La Laguna: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1992, págs. 67-151.
- Turner, Víctor, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid: Taurus, 1988.

RESUMEN: Los recibimientos teatrales a la autoridad en el contexto colonial permiten acceder a la imagen de sí mismos que los nativos de un lugar ofrecen al visitante. El autor canario Cairasco de Figueroa escribió cuatro recibimientos a los obispos que ocuparon la sede de Canarias entre 1576 y 1597. Solo se conservan los dos primeros dedicados a los obispos Cristóbal de Vela y Fernando de Rueda. Este trabajo tiene como objetivo estudiar los elementos naturales del espacio insular presentes en el recibimiento del manuscrito 9/746 de la Real Academia Española de la Historia a partir de la comparación de su puesta en escena con el otro recibimiento conservado.

PALABRAS CLAVES: Cairasco de Figueroa, Literatura canaria, Recibimientos teatrales, Heterotopía.

ABSTRACT: The theatrical receptions to authority in the colonial context allow us to access itself image that the natives of a place offer to visitor. The author Cairasco de Figueroa, from the Canary Islands, wrote four receptions to bishops who occupied the see in the Canary Islands between 1576 and 1597. Only the first two receptions dedicated to the bishops Cristóbal de Vela and Fernando de Rueda are preserved. This work has as its main objective the study of the natural elements in the insular space present in the manuscript 9/746 in Spanish Academy of History based on the comparison of its staging with the other reception.

KEYWORDS: Cairasco de Figueroa, Canarian literatura, Theatrical receptions, Heterotopia.

PREGUNTAN LOS BOTICARIOS,
RESPONDEN LOS DOCTORES:
LA CARACTERIZACIÓN LITERARIA
DEL BOTICARIO EN LOS
DIÁLOGOS DE MONARDES (1536),
LLAÑO (1546) Y TORQUEMADA (1553)*

LUCÍA SANZ GÓMEZ
(Instituto Universitario Menéndez Pidal)
(Universidad Complutense de Madrid)

EN LOS DIÁLOGOS DE TEMA MÉDICO DEL SIGLO XVI RESULTA CASI OBLIGADA la inclusión como interlocutor del profesional sanitario por excelencia: el médico o doctor, personaje cuya representación literaria ha sido ampliamente atendida en este y otros géneros del periodo. En realidad, los doctores pueblan las páginas de la literatura de todas las épocas. Particularmente en nuestra literatura áurea los encontramos en obras muy célebres y estudiadas siendo muy a menudo objeto de las sátiras más corrosivas, y por supuesto en otros muchos textos de carácter científico con una finalidad práctica marcada. Por lo que respecta al diálogo, es posible encontrarlos –bien en alusiones, bien como doctores

* Este trabajo se ha realizado durante el disfrute de un contrato predoctoral para la formación de doctores (BES-2016-078517) en el marco del proyecto *Dialogyca: Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico* (FFI2015-63703-P MINECO/FEDER) con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid.

dialogantes— ya desde Luciano, en Erasmo y desde luego en *El viaje de Turquía* y en las obras de médicos como Pedro Mejía, Villalobos, Enríquez o Miranda¹, por citar solo algunos de los más conocidos en el siglo XVI. Sin embargo, la figura del boticario ha recibido mucha menos atención. Aunque es cierto que estos profesionales aparecen con bastante menor frecuencia, su presencia también se dio, hecho que no debería extrañarnos en la medida en que se trataba de una de las profesiones fundamentales dentro del sistema sanitario de aquella época².

Diversos historiadores de la medicina y la farmacia, entre ellos Sánchez Granjel, Esteva de Sagrera, o más recientemente López Terrada, han expuesto ya la importancia del recurso a las fuentes literarias para el estudio de la historia de la ciencia. Esta productiva colaboración, lejos de ser unidireccional, resulta de ida y vuelta, pues desde la literatura necesitamos en la misma medida los cocimientos que los trabajos historiográficos nos aportan para poder comprender e interpretar un buen número de textos³.

Tomando estas premisas como punto de partida, en este trabajo me propongo estudiar la caracterización literaria de los boticarios de tres diálogos quinientistas: el *Diálogo llamado Pharmacodilosis* de Nicolás Monardes, el *Examen de la composición teriacal de Andrómaco* de Juan de Liaño y el segundo de los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada. En este análisis trataré de poner en claro de qué manera aparecen retratados, cómo se reflejan en ellos las prácticas profesionales y científicas de la época, así como la manera en que los autores utilizan literaria y argumentativamente su presencia en las obras señaladas, prestando especial atención a las especificidades o coincidencias que puedan darse por pertenecer todas ellas al género del diálogo literario.

1. Los diálogos con algún interlocutor doctor de los médicos quinientistas señalados a modo de ejemplo son: el *Diálogo de los médicos* (Sevilla, 1551), de Pedro Mexía; el *Retrato del perfecto médico* (Salamanca, 1595), de Enrique Jorge Enríquez; el *Diálogo de las fiebres interpoladas* y el *Diálogo del calor natural* (Zamora, 1543), el *Diálogo de Villalobos y su criado* (1508-1516), el *Diálogo de Villalobos y la camarera de la reina* (1533) y el *Trasunto de un diálogo que pasó entre un grande de este reino de Castilla estando con el frío de la quartana y el doctor Villalobos* (1508-1516), de Francisco López de Villalobos; y el *Diálogo del perfecto médico* (Salamanca, 1595), de Alfonso de Miranda.

2. Al respecto, véase Esteva de Sagrera 2003 y Sánchez Granjel 1968 & 1971.

3. Así lo manifiesta Bataillon 1967, peso pesado indiscutible de la historia de la literatura, entre otros.

LA REALIDAD DEL OFICIO: FORMACIÓN Y EJERCICIO PROFESIONAL

Dentro del complejo sistema de la asistencia sanitaria de la Monarquía Hispánica los médicos no eran más que una de las muchas profesiones existentes. Si bien estos constituían la única ocupación de carácter científico que se había convertido en profesión propiamente dicha, la medicina universitaria estaba aún muy lejos de ostentar el monopolio del saber y la práctica médicas. Estos profesionales formaban parte de una élite social y política que limitaba sus labores sobre todo a la vertiente teórica vinculada a las universidades, mientras que su práctica quedaba reducida a la atención médica de unos cuantos grupos elitistas. Sin embargo, existían otras ocupaciones sanitarias que compartían escenario con los médicos y cubrían las distintas necesidades que este ámbito demandaba mediante un trabajo que combinaba teoría y práctica. Así, podía contarse, además de con los llamados médicos de partido —aquellos que ejercían su profesión en las ciudades y hospitales, fuera del ámbito elitista universitario y de la Corte—, con cirujanos con distintos niveles de formación, boticarios, albéitares y, fuera del ámbito de las profesiones reguladas de manera oficial, el heterogéneo grupo de los curanderos o médicos «empíricos»⁴ y los hombres y mujeres vinculados al mundo de la hechicería y la superstición⁵. Los historiadores nos informan, pues, de esta coexistencia de formas de práctica médica a las que recurrían por igual todos los estamentos sociales⁶.

Por lo que respecta a los boticarios, que es el colectivo que aquí nos interesa, su diferenciación profesional de los médicos procede del mundo

4. Integrado por los algebristas o bizmadores, los hernistas, los urólogos, los sacadores de piedra, los batidores de cataratas u oculistas, los sacamuelas, las parteras y comadres, etc.

5. Que incluía, entre otros, a saludadores y ensalmadores, brujas y hechiceros, conjuradores, nigromantes y astrólogos.

6. Véase López Terrada 2002, 161. La bibliografía que se ocupa de describir el amplio abanico de profesiones relacionadas con el ejercicio de la medicina en la España del siglo XVI es realmente extensa. Entre las obras que he podido consultar para este trabajo se encuentran las siguientes: Sánchez Granjel 1980, 17-90 y 133-147; Sánchez Granjel y Riera Palmero 1973, IV, 181-189; López Piñero 1979, 47-52; Rojo Vega 1993, 9-49; López Terrada 2002, III, 161-185; Gutiérrez Rodilla 2005, 299-306.

árabe y no pasa al occidente medieval hasta el siglo XI [González de Fauve & Forteza 1996, 103]⁷. Dicha diferenciación tiene que ver sobre todo con el nuevo orden gremial impuesto desde la Baja Edad Media, que fue generando una serie de disposiciones legales separadoras de las profesiones con el objeto de defender los intereses tanto de los artesanos como de los consumidores⁸. Nótese que ya aquí se especifica el papel de subordinación reservado a los boticarios con respecto a sus colegas los médicos, mucho más acentuado en Castilla que en el Reino de Aragón⁹. Estos roles, distribuidos como vemos desde antiguo, y reforzados por otra serie de factores que incidirán en esa desigual consideración y valoración social, se mantendrán y marcarán las relaciones profesionales y personales entre ambos colectivos, lo cual ha dejado sus huellas también en los textos literarios, como podremos comprobar a continuación¹⁰.

Ya en el siglo XVI encontramos dos situaciones distintas dentro del ámbito hispánico: una es la de los boticarios de los territorios de la Corona de Aragón, y otra, la de Castilla, reino este último en el que me centraré

7. En España esta separación no se produce hasta el siglo IX en el califato andalusí de Oriente, y con carácter legal hasta el siglo XIII en el Reino de las dos Sicilias de Federico II. Según Puerto Sarmiento 1993, 76, «La separación legal se produjo en el reino de las dos Sicilias de Federico II, con la publicación, en 1240, de sus *Ordenanzas medicinales*, que prohíben la asociación entre médicos y farmacéuticos y someten a estos últimos a la tutela científica de los primeros».

8. Además de esto, y de nuevo siguiendo a Puerto Sarmiento 1993, 76-77, hay que tener en cuenta que esta diferenciación «no se produce como una especialización y desgajamiento de ciertas actividades científicas médicas, sino como la adopción por parte de artesanos, relacionados con el comercio y la manipulación de drogas medicinales, de pautas de comportamiento científico, bajo la tutela de los médicos».

9. «Estas diferencias administrativas y funcionales se aprecian muy bien en la consideración social de los farmacéuticos. Mientras en el Reino de Aragón poseían gremios fuertes, autorregulaban su actividad profesional, científica y comercial, e incluso influían en la gobernación de las ciudades, las Ordenanzas de 1552, promovidas por el Ayuntamiento de Madrid, sometían absolutamente el ejercicio farmacéutico a un control exhaustivo y casi despectivo de los médicos, que los situaba en el mismo nivel de preparación intelectual y técnica que los especieros o tenderos de diversa índole» (Puerto Sarmiento 1993, 84).

10. «En resumen, pareciera que estamos frente a una profesión poco prestigiada y que sólo tardíamente alcanza el reconocimiento de arte científico equiparable al que ya había logrado la medicina. La competencia de sanadores, ensalmadores y la preparación de medicinas caseras permitiría, en parte, explicar este retraso» (González de Fauve & Forteza 1996, 135).

pues es donde se publicaron los tres diálogos que me dispongo a analizar. Castilla poseía un sistema de gobierno y administrativo más centralizado, en el que el peso de la regulación y el control de la asistencia sanitaria recayó sobre una institución en específico: el Real Tribunal del Protomedicato, fundado por los Reyes Católicos en su Pragmática de 1477¹¹.

Los boticarios castellanos debían superar un período de aprendizaje de carácter artesanal junto a un maestro boticario que varió entre los cuatro y ocho años. Al final de dicha formación, si querían obtener la licencia necesaria para poder abrir una botica y dispensar medicamentos debían examinarse ante el Tribunal del Protomedicato. En su pragmática de 1588 Felipe II estableció que para poder examinarse estos habían de saber latín obligatoriamente, tener al menos 25 años y haber practicado por lo menos cuatro con un boticario examinado y aprobado. Se especificaba incluso el contenido concreto de la prueba, en la que se les preguntaba sobre los *Cánones* de Mesué y el *Modus faciendi* de Fray Bernardino de Laredo y se les hacía examinar la calidad de los simples y compuestos en la botica del Hospital General ante un boticario reputado¹². En cuanto al asunto de la lengua, según López Terrada es posible que los boticarios más exigentes se preocuparan por estudiar latín en las universidades, pues resultaba en realidad imprescindible para poder entender sin problemas las recetas que los médicos seguían redactando en dicha lengua a pesar de los intentos de los boticarios por obligarlos a que lo hicieran en romance. Sin embargo, los testimonios con que contamos permiten saber que un grupo seguramente amplio seguiría desconociendo esta lengua incluso después de la pragmática de 1588¹³.

11. Sobre el Real Tribunal de Protomedicato véase la siguiente bibliografía específica: Campos Díez 1996 y 1999; López Terrada 1996 y 2002, 107-125; y Davis y López Terrada 2010. Como indican Davis y López Terrada 2010, sobre las características del protomedicato en otros territorios de la Monarquía Hispánica véanse los estudios aparecidos en el número monográfico dedicado al tema de la revista *Dynamis* 16 (1996).

12. Cf. Puerto Sarmiento 1993, 82. Según González de Fauve & Forteza 1996, 105: «En el *Compendio de los boticarios* (de Saladino de Ascalo) se enumeran los libros que es necesario conocer: dos de simples —Avicena y Serapión—, el libro de las sinonimias de Simón Januense, «el libro del servidor», «el libro del messue a saber de Juan Damaceno» en sus dos primeras partes, el Antidotario de Nicolao de Salerno, el Dioscórides y el Macer Herbolario».

13. Santamaría Hernández 2006, 718, y López Terrada 2002, 174-175. Antonio de Aguilera, al referirse al ideal de boticario, dice: «Conviene que sea latino o que a lo menos

Una vez aprobados ya podían trabajar, como los médicos, en distintos ámbitos, a los que correspondía diversa consideración social y retribución: podían abrir una botica por cuenta propia en una ciudad o bien ser contratados por las autoridades urbanas, podían trabajar para un hospital o un convento –los de cierto renombre solían tener boticas propias– o podían incorporarse al servicio de la Casa Real, puesto cumbre en la carrera farmacéutica¹⁴.

Como sucedía con el resto de las ocupaciones sanitarias, el ejercicio de los boticarios estuvo regulado tanto por las autoridades urbanas como por el Tribunal del Protomedicato, que se afanó especialmente en evitar problemas de intrusismo, esto es, que los médicos prepararan y vendieran recetas en sus casas o que personas ajenas a la profesión indicaran medicación sin receta previa. No obstante, en muchos lugares pequeños, sin más personal asistencial, llegó a ocurrir lo contrario: los boticarios acababan actuando como médicos y cirujanos. Otro asunto contra el que se luchó fue el del abuso de poder: el frecuente problema de que los médicos recetaran siempre a un boticario determinado, normalmente emparentado con ellos¹⁵. Se les exigió, además, que permaneciesen en sus boticas durante unas horas determinadas y que preparasen ellos mismos los medicamentos.

entienda la lengua latina, procurándola o estudiándola en la universidad o fuera de ella con maestros competentes». Saladino de Ascalo, por su parte, señala: «Los boticarios son obligados a saber grammatica porque puedan bien entender las dispensaciones de las receptas y el antidotario de la sciencia de la medicina» (*apud* González de Fauve & Forteza 1996, 105).

14. López Terrada 2002, 175, y González de Fauve & Forteza 1996, 106-117. «Como actividad comercial presentaba todas las gradaciones posibles entre la venta local de fármacos en una pequeña población y los negocios de ámbito internacional [...] en relación con los productos procedentes de América» (López Terrada 2002, 175, que cita a López Piñero 1979, 83).

15. A pesar de la rivalidad médico-boticario ya señalada y la desigual consideración social y retribución obtenida en ambas profesiones, como señalan González de Fauve & Forteza 1996, 134, se advierte una estrecha relación entre las mismas: «Los vemos emparentados entre sí y dedicándose en ocasiones los hijos a la misma tarea que sus padres. Los vemos también integrando cofradías que los nuclean –más tempranas y más organizadas en la España oriental que en el reino de Castilla–. A la vez, hemos hecho notar la connivencia entre ambos grupos, por lo general, en la búsqueda de una mayor utilidad económica. Al igual que entre los profesionales médicos, los boticarios frecuentemente pertenecen a familias judías o judeo-conversas».

Por su parte, la Corona se encargó, por medio de pragmáticas, de prohibir que los boticarios fueran también drogueros, de obligar a los mismos a señalar en el envase de los compuestos el día, mes y año en que se hicieron y de incluir a un boticario en calidad de examinador en los exámenes del Protomedicato. Otros intentos de regulación –esta vez frustrados, aunque reseñables por sus implicaciones– fueron los de unificar los pesos y medidas farmacéuticos junto con otras disposiciones sobre la manera de preparar ciertos medicamentos simples y compuestos [López Terrada 2002, 177], y el de la creación de una comisión paritaria de médicos y boticarios para la redacción de una farmacopea general, proyecto que finalmente no se llevaría a cabo hasta el siglo XVIII con los Borbones¹⁶. Para supervisar que se cumplieran estas disposiciones existían inspecciones periódicas, las denominadas visitas a botica. Fueran estas ejecutadas por representantes del Protomedicato o por las autoridades locales, en ellas se debían comprobar, entre otras cosas, las condiciones de conservación y la calidad de las medicinas¹⁷.

LITERATURA DE Y PARA BOTICARIOS

La imagen que arrojan los estudios históricos sobre cómo era la realidad del oficio del boticario en siglo XVI la vemos corroborada a través de la literatura científica del periodo. Además de las traducciones, reediciones, recopilaciones y reelaboraciones de los clásicos de la terapéutica, que en

16. Puerto Sarmiento 1993, 83. En el Reino de Aragón, los distintos colegios de boticarios, respaldados por sus agrupaciones gremiales, sí llevaron a cabo sus propias farmacopeas. A este respecto resulta muy interesante el artículo de Davis & López Terrada (2010), en el que se presenta un catálogo de productos medicinales conservado en copia manuscrita entre los papeles del droguero madrileño Pedro de Brines. Este catálogo supuestamente fue emitido por el Tribunal de Protomedicato durante la última década del siglo XVI para el uso de los protomédicos y los examinadores que llevasen a cabo las visitas a botica realizadas bajo los auspicios del Tribunal, de acuerdo con las pragmáticas de 1588 y 1593, y se habría distribuido igualmente entre los propios boticarios y sus proveedores. Por tanto, habría constituido una primera tentativa dentro del mencionado proyecto para la elaboración de una farmacopea.

17. Sobre las visitas a botica véase López Terrada 2002, 107-125. Y, en lo que atañe al caso concreto de Burgos, Ibáñez Pérez 1990, 518, y Francés Causapé & Frances Pérez 1993.

muchos casos abrazaban los preceptos del nuevo humanismo médico vigente, en el Renacimiento se produce la aparición de toda una serie de libros técnicos específicamente destinados a los farmacéuticos –y muchas veces compuestos por miembros del propio gremio– con el objetivo de completar su formación y auxiliarlos en su ejercicio profesional [Puerto Sarmiento 1993, 86-95, & García Ballester 2001, 606-625].

Según explica Santamaría Hernández, entre las obras de materia médica en castellano que se publican en España durante el Renacimiento podemos encontrar aquellas que siguen el patrón de las obras latinas del mismo género, que intentan recoger y explicar los medicamentos simples y compuestos para orientar sobre su preparación, conservación y administración; y también otras más elementales, como los repertorios de recetas y los antidotarios [2006, 718].

Entre ellos me parece oportuno destacar el más temprano, el *Compendium aromatariorum* (Bolonia, 1488) del médico de Salerno Saladino de Ascalo o Ascoli, que cuenta con una traducción al castellano de 1575 de Alonso de Tudela titulada *Compendio de los boticarios* (Valladolid, Arnao Guillén de Brocar, 1575). Según Puerto Sarmiento, es «un tratado a medio camino entre los antecedentes de los preceptos legales y deontológicos, representativo tanto de las prevenciones sociales exigidas por la estructura gremial, cuanto de los valores de la emergente burguesía», cuya estructura va a marcar el futuro de los libros sobre esta materia [1993, 87].

El contenido estrictamente relativo a la materia médica y a la praxis profesional, por un lado, junto con la enumeración de las tachas más habituales dentro de los integrantes del gremio, la propuesta de medidas para enmendarlas y, en definitiva, la descripción del perfil del boticario ideal, por otro, constituyen constantes en este tipo de literatura hecha por y/o para boticarios. Volvemos a encontrarlos de hecho en las obras de autores como Pere Benet i Matheu, los religiosos fray Bernardino de Laredo y fray Antonio Castell, Fernando de Sepúlveda, Antonio de Aguilera, Lorenzo Pérez, Alonso de Jubera o Luis de Oviedo¹⁸.

18. En el *Liber in examen apothecariorum* (Barcelona, 1521) de Pere Benet i Matheu; en el *Modus faciendi cum ordine medicandi* (Sevilla, 1527) de fray Bernardino de Laredo; la *Theoría y práctica de boticarios* (Barcelona, 1592) de fray Antonio Castell; el *Manipulus Medicinarum* (Segovia, 1523) de Fernando de Sepúlveda; la *Exposición sobre las preparaciones de Mesué* (Alcalá de Henares, 1569) de Antonio de Aguilera; el *Tratado de Theriaca* (Toledo, 1575) y el *Medicamentorum simplicium et compositorum* (Toledo, 1590) del boticario toledano

Estos mismos aspectos aparecerán reflejados en las obras literarias que me dispongo a analizar. Los tres diálogos escogidos son los únicos del periodo y en lengua castellana en los que, tras una primera búsqueda general, he encontrado la presencia de un interlocutor boticario¹⁹. Para acotar el trabajo, me limito a ellos en esta ocasión, pero debo advertir de que posteriormente he podido localizar uno más: el *Dechado y reformatión de todas las medicinas* (Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1578), del ya citado Alonso de Jubera, en el que un padre instruye a su hijo acerca del ejercicio de la profesión. En cualquier caso, a tenor de lo que ya conocemos tanto en el ámbito hispánico como en el europeo —donde tenemos, por ejemplo, dos de los diálogos en latín del humanista italiano Antonio Musa Brassavola²⁰—, en absoluto descarto que pueda existir algún otro diálogo en castellano que incluya un interlocutor boticario.

LOS BOTICARIOS EN LA FICCIÓN DE LOS DIÁLOGOS

Todos los aspectos que se acaban de exponer en relación con el ejercicio de la profesión del boticario se reflejan en los diálogos estudiados a continuación. El de Nicolás Monardes, titulado *Diálogo llamado Pharmacodilosis* (Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1536), presenta la controversia sobre el uso de la polifarmacia de tradición árabe, rechazado por los médicos humanistas en favor del empleo de sustancias no alteradas ni mezcladas. El médico Nicolao, que actúa como portavoz del autor, trata de convencer al boticario Ambrosio de los peligros que entraña el uso de los medicamentos compuestos. A su parecer, el riesgo radica en que se basan en un saber botánico deficitario y en la escasa calidad de sus principios activos. De ahí que este mismo personaje se dedique a promover la lectura de los escritos botánicos de los griegos en su lengua original por considerar que

Lorenzo Pérez; el diálogo de Alonso de Jubera titulado *Dechado y reformatión de todas las medicinas* (Valladolid, 1578); y el *Methodo de la collection y reposición de las medicinas simples, y de su correction y preparación* (Madrid, 1581) de Luis de Oviedo.

19. Ni la base de datos y biblioteca digital especializada en diálogo literario *Dialogyca BDDH* ni las obras de referencia sobre el género (Gómez 1988 y Ferreras 2006) aportan por el momento más información al respecto.

20. Me refiero al *Examen omnium simplicium medicamentorum* y al *Examen omnium syrporum*, ambos de Antonio Musa Brassavola.

de esa forma se garantiza un mejor conocimiento de las plantas medicinales [Gernert 2019]. Un planteamiento científico similar, en este caso centrado en un único medicamento, lo encontramos en el *Examen de la composición teriacal de Andrómaco*, de Juan de Liaño (Burgos, en casa de Martín Muñoz y Tomé Rico, 1546). Este diálogo presenta el debate entre un médico y un boticario que departen sobre los usos y la manera de preparar el célebre medicamento conocido como triaca magna. A raíz de una visita a botica en la que detecta la mala praxis de los boticarios burgaleses, el médico Silvio decide aleccionar a su amigo Maturino, boticario, sobre cómo identificar adecuadamente los simples y cómo proceder en el complejo proceso de elaboración de este medicamento, apoyándose para ello en su experiencia y en la autoridad de varias fuentes clásicas. Ambos diálogos tienen pues en común un contenido teórico-práctico sobre materia médica y farmacología que se dirige a un público similar, probablemente a los boticarios y demás sanitarios encargados de preparar y dispensar estos medicamentos. Por ello, se redactan en castellano e incluyen toda esta serie de explicaciones, pautas y recomendaciones que les serán de utilidad en su práctica profesional.

Los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada (Mondoñedo, en casa de Agustín de Paz, 1553) tienen, sin embargo, un contenido –y por tanto una finalidad y público– algo diferentes. El conjunto de los siete coloquios transmite la visión crítica de su autor sobre muy variados aspectos de la vida comunitaria española de la época: sobre la honra, sobre el excesivo lujo en el vestir y sobre los daños que se derivan del juego y del comer y beber excesivo y desordenado. Los coloquios tercero y séptimo son, en cambio, elogios de la vida pastoril.

El segundo, que es el que nos interesa, lleva por título *Coloquio en que se trata lo que los médicos y boticarios están obligados a hacer para cumplir con sus oficios, y así mesmo se ponen las faltas que hay en ellos para daño de enfermos, con muchos avisos necesarios y provechosos*. La conversación tiene lugar a los pies de la cama de don Gaspar, por encontrarse este enfermo. Acuden a dialogar su amigo el caballero Pimentel y los dos profesionales que están a su cuidado: el médico licenciado Lerma y el boticario Dionisio. El coloquio se divide en dos partes. En la primera se trata lo que toca a los boticarios; esto es, el licenciado Lerma enumera las tachas más frecuentes del gremio, explicando en muchos casos sus causas, poniendo ejemplos y sugiriendo posibles medidas de reforma. En la segunda parte, el boticario Dionisio hace lo

propio pero esta vez en lo relativo a los médicos. Torquemada demuestra en todo caso un profundo conocimiento sobre el asunto tratado y nos da a conocer su opinión, la de un erudito humanista interesado también en temas médicos y preocupado por la formación y el ejercicio de unos profesionales en muchos casos aún apegados a la tradición medieval [Sánchez Granjel 1968, 104-105]. La finalidad de estos coloquios es la crítica de costumbres, la sátira social dirigida no ya en exclusiva al grupo profesional que se ve directamente interpelado, sino probablemente a un público algo más amplio, aunque culto en cualquier caso y capaz de hacerse cargo de las problemáticas que se plantean. Veamos a continuación cómo aparecen caracterizados en la ficción conversacional del diálogo estos personajes.

En relación con los boticarios, los tres textos tienen en común la inclusión de una fuerte crítica profesional que incide en los mismos aspectos; aspectos que, por otra parte, ya contemplaba toda la literatura de y para boticarios antes mencionada y que la legislación había asimismo intentado combatir a través de sucesivas pragmáticas. Vemos pues una correspondencia bastante ajustada entre las prácticas y problemáticas descritas por los historiadores y el reflejo que nos devuelve la literatura de la época sobre aquella realidad.

En los tres casos se advierte que los boticarios comparten una serie de rasgos característicos. Se les acusa de ser malos profesionales; los buenos boticarios, dice Lerma, «son tan pocos que apenas se hallará uno entre ciento» [Malpartida 2011, 130]. Esto es así, en primer lugar, por ignorantes; es decir, por no poseer los suficientes conocimientos para poder ejercer convenientemente su profesión. En cuanto a los conocimientos teóricos, se critica repetidas veces su impericia con el latín a pesar de tener la obligación de dominarlo. Así lo dice Lerma de nuevo: «no saben gramática para entender los libros que tratan de ellas [de las plantas]» [Malpartida 2011, 132]. Se critica igualmente su desconocimiento de los simples y compuestos por no seguir a los autores clásicos y renacentistas de referencia, lo cual, sumado a su deficiente conocimiento de las lenguas científicas, deriva en las frecuentísimas confusiones terminológicas de efectos en ocasiones desastrosos. El comienzo del diálogo de Monardes resulta ilustrativo a este respecto:

NICOLAO: Sálveos Dios, Ambrosio.

AMBROSIO: Venga en buen hora, mi Nicolao.

NICOLAO: ¿Qué es esto que hazes? ¿Qué muchedumbre de medicinas es esta? ¿Por aventura hazes memoria de las medicinas que tienes?

AMBROSIO: No es eso.

NICOLAO: Pues, ¿qué es?

AMBROSIO: Dispensó las píldoras agregativas.

NICOLAO: ¿Cuáles?

AMBROSIO: Las de Mesué.

NICOLAO: Noble medicina si fuese bien hecha.

AMBROSIO: ¿Cómo bien hecha? Luego, ¿hay alguna medicina que se haga mal hecha?

NICOLAO: Mas ninguna hay que se haga bien fecha.

AMBROSIO: ¿Cómo es eso?

NICOLAO: Yo te lo diré. De las medicinas simples hay tan poco conocimiento que las más dellas no se conocen y si algunas se conocen, no sean las verdaderas; y si sean las verdaderas, vienen tan sofisticadas y corrompidas que no solamente no tienen virtud medicinal, pero son algunas dellas veneno muy pernicioso [Monardes 1992, 4-5].

Se critica, en general, su falta de interés y dedicación a la hora de actualizar sus conocimientos y su excesivo apego a la tradición previa. Un ejemplo de esto lo encontramos en la epístola dedicatoria del diálogo de Liaño:

o porque algunos boticarios están muy casados con lo que han visto usar a sus predecesores, ha venido su arte a méritos que todo va al revés de lo que había de ir. Todo va corrupto y trastocado porque, como dicho tengo, ninguno dellos procura de ser perito en su arte, pensando que tanto les basta tener fama de serlo con extremos y entremetimientos que para ello tienen. Y desta manera, a muy grande perjuizio de los enfermos que los han menester, hazen sus medicinas inconsultamente [Liaño 1546, h. sign. a2v].

Por tanto, en todos estos textos hay presente una crítica de mayor alcance, metodológica o de escuela en lo puramente científico. Podría decirse que esta crítica es de algún modo generacional, pues se inscribe en el habitual choque entre tradición-renovación y refleja un rechazo –con matices– hacia el galenismo arabizado medieval en favor de las nuevas corrientes del humanismo médico renacentista.

En relación con los preceptos de este humanismo médico, que introdujo una creciente valoración de la experiencia como elemento constitutivo

del saber científico, se encuentran las acusaciones sobre su formación deficitaria en lo que respecta a una insuficiente experiencia para poder ejercer convenientemente, crítica que encuentra su correlato en las disposiciones del protomedicato que obligaban al boticario a trabajar bajo la supervisión de un maestro hasta los veinticinco años y por un periodo mínimo de cuatro años. Las alusiones a la experiencia son innumerables en estos textos. Sirva la siguiente como mero ejemplo ilustrativo:

MATURINO. Maravillado estoy de lo que me dizes.

SILVIO. No te maravilles de nada porque los inventores de las composiciones, mayormente desta, así como dize Galeno en el libro *De theriaca ad Pisonem*, fueron tan sagaces y proveídos en sus cosas que el mismo Galeno está maravillado dellos; de cómo, conferiendo la razón con la esperiencia, fueron tan solícitos en examinar la virtud y propiedad de cada uno simple por sí [Liaño 1546, h. sign. b2v].

Se alude insistentemente a la codicia y avaricia del boticario como causa y explicación de su mala praxis. Su deseo de hacer negocio y de acaparar fama lo lleva a engañar en la dispensación de medicamentos, a trocar unos por otros, y a preocuparse mucho más por las ganancias que por la curación del enfermo. Esta inversión de valores también se critica cuando atañe a los médicos, al igual que la habitual connivencia entre ambos gremios y su tendencia al abuso de poder debidas a su desmedido interés por lo pecuniario. Torquemada dice así a través de su personaje Lerma:

la avaricia y codicia les hace dejar de usar fielmente sus oficios... Verdaderamente, si no tienen conciencia y fidelidad, y si han ya perdido el temor de Dios por el de los dineros, no hay cosa más cruel que sus manos, más sin piedad que su intención ni más abominable que sus hechos, porque no dan medicina que sea buena ni que haga buena operación... Su atención y intención es de ganar, y sea como fuere, que la culpa ha de ser del médico y no del boticario [Malpartida 2011, 133-137].

Con un cariz más constructivo, estos textos incorporan habitualmente algunas propuestas o soluciones para reformar los aspectos criticados. Torquemada, a través del licenciado Lerma, propone:

no dar el oficio de los protomédicos a hombres que hubiesen de llevar derechos ni dineros algunos a los que examinasen, porque así cesaría la codicia y no los cegaría el interese que se les sigue. Y además de esto,

habíanlos de buscar personas muy santas, temerosas de Dios y de sus conciencias [Malpartida 2011, 131].

Junto a esas mejores condiciones morales del examinador, propone también mayor rigor en los exámenes: «de habían de examinar [al boticario] de la teórica como de la práctica, y de la experiencia como de la ciencia» [Malpartida 2011, 132]. Lerma añade además la necesidad de mejorar la vigilancia de las boticas y asegurar cierta transparencia en ese proceso: «había de haber visitadores generales que no entendiesen en otra cosa», y que desde luego no cobrasen de las multas que impusieran «para que más sin afición ni pasión pudiesen juzgar» [Malpartida 2011, 141].

En este sentido, se insiste además en la descripción del perfil del boticario ideal, que habría de revertir los vicios y carencias antes enumerados, así como hacer gala de una serie de cualidades éticas e intelectuales. En el segundo de los *Coloquios satíricos* Lerma señala primero las condiciones intelectuales: «el boticario ha de ser muy buen ingenio, hombre sin vicios, sabio y experimentado en su oficio» [Malpartida 2011, 129]; además, «lo principal que ha de tener es ser buen gramático, para entender los libros de su arte, muy estudioso y curioso de saber y aprender»; asimismo, «se requiere que hayan estudiado alguna medicina para que sepan mejor lo que hacen» [Malpartida 2011, 140]. Anteriormente alude a las virtudes morales: «no ha de ser avariento ni deseoso de adquirir hacienda», y «ha de ser muy fiel para que no haga cosa contra su conciencia ni por su aparecer, sino con consejo de médico docto; y que en el precio de las medicinas sea conveniente» [Malpartida 2011, 129-130].

En lo que respecta a la caracterización de estos tres boticarios en el contexto de la ficción conversacional en la que están inmersos, llama particularmente la atención que, en el caso de los diálogos de Monardes y Liaño –que como ya se dijo tienen una orientación científico-técnica muy marcada–, ambos cumplen el papel del discípulo dentro del intercambio docente. El médico, en cambio, asume el rol de maestro encargado de ilustrar sobre la materia, de señalar y corregir los errores de sus colegas. Ambos médicos comparten una actitud amistosa hacia sus respectivos compañeros boticarios, pero lo hacen sin dejar de adoptar cierto aire paternalista y condescendiente que queda en ocasiones atenuado por las puntuales quejas o reivindicaciones de los boticarios. Reina la confianza, pero también la desigualdad.

Este reparto de funciones no parece en ningún caso azaroso, sino del todo intencionado si tenemos en cuenta tanto el público y finalidad de ambas obras como la profesión de los autores que las llevan a cabo. Monardes y Liaño eran dos médicos licenciados que a todas luces participaban de ese nuevo humanismo médico. Como tales, y con un afán eminentemente pedagógico, escriben dos libros destinados a guiar el ejercicio de un conjunto de profesionales cuya valoración y prestigio sociales se encontraban claramente por debajo del propio. De ahí que sus personajes en el diálogo reproduzcan la misma jerarquía y las mismas relaciones de poder que existían en la práctica médica cotidiana; y de ahí también que sea relativamente fácil establecer una identificación entre la voz de los médicos de la ficción y la de los propios autores, así como entre la de los boticarios y la de los destinatarios preferentes a los que se dirigían estos textos.

Si esto no funciona así en Torquemada, se debe a que la finalidad y contenido de su coloquio segundo se aparta de lo que hemos observado en los dos diálogos anteriores. A este humanista le interesa plantear una crítica sobre la formación y el ejercicio de médicos y boticarios dentro de un conjunto variado de sátiras de costumbres dirigidas a un público más amplio; culto, pero no necesariamente integrante del sistema de profesiones sanitarias vigente. Es buen conocedor del tema, pero su visión crítica se plantea más desde la óptica del paciente o del erudito que observa desde fuera que desde la del especialista, necesariamente parcial. Tal vez por eso incluye los personajes del paciente y del amigo del paciente, con los cuales muchos de sus lectores podrían probablemente identificarse; y tal vez por eso reparte equitativamente el rol docente entre el médico Lerma y el boticario Dionisio, recreando de ese modo una relación de mayor igualdad y valoración mutua.

En definitiva, lo expuesto hasta ahora permite concluir que, si bien los aspectos señalados en relación con el ejercicio de los boticarios son los mismos y aparecen en todas las obras estudiadas, la caracterización de este profesional dentro del género del diálogo varía dependiendo del papel asignado al mismo dentro de la estructura argumentativa de cada texto concreto. Variará, a fin de cuentas, en función de la finalidad y destinatarios del texto, es decir, de a quién y sobre qué se quiera persuadir con él. Además, este recorrido esquemático por los boticarios de los diálogos de Monardes, Liaño y Torquemada permite poner de nuevo de manifiesto

lo que ya apuntara Martín Municio hace varias décadas pero que aún hoy conviene recordar: cómo dos mundos diferentes, el de la literatura y el de la ciencia, no por encontrarse aparentemente alejados dejan por ello de participar de una base común dentro de nuestra historia social y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Bataillon, Marcel, «La profession médicale et son langage devant la littérature: problèmes espagnols du xvi^e siècle», en *Le réel dans la littérature et dans la langue*, París: C. Klincksieck, 1967, págs. 23-39.
- Campos Díez, María Soledad, *El Real Tribunal del Protomedicato castellano (siglos XIV-XIX)*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- , «El Protomedicato en la administración central de la Monarquía hispánica», *Dynamis*, 16 (1996), págs. 43-58.
- Davis, Charles, & María Luz López Terrada, «Protomedicato y farmacia en Castilla a finales del siglo xvi: edición crítica del *Catálogo de las cosas que los boticarios han de tener en sus boticas*, de Andrés Zamudio de Alfaro, protomédico general (1592-1599)», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 62.2 (2010), págs. 579-626.
- Dialogyca BDDH: Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico*, [en línea] <http://www.dialogycabddh.es/>
- Esteva de Sagra, Juan, «La farmacia a través de la literatura», *Offarm*, 22.7 (2003) [en línea:] <http://www.elsevier.es/es-revista-offarm-4-pdf-13050013>
- Ferreras, Jacqueline, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia: Universidad de Murcia, 2008, págs. 21-54.
- Francés Causapé, María del Carmen, & Paula Frances Pérez, *Las visitas de inspección a las boticas en la ciudad de Burgos (siglos XVI al XVIII)*, Burgos: Colegio Oficial de Farmacéuticos, 1993.
- García Ballester, Luis, *La búsqueda de la salud: sanadores y enfermos en la España medieval*, Barcelona: Península, 2001.
- Gernert, Folke, «La controversia médica sobre simples y compuestos en el *Diálogo llamado Pharmacodilosis* de Nicolás Monardes», *Criticón*, 137 (2019), págs. 155-173.
- González de Fauve, María Estela, & Patricia de Forteza, «Boticarios y materia médica en España (siglos XIV-XVI)», en María Estela González de Fauve, ed., *Medicina y sociedad: curar y sanar en la España de los siglos XIII al XVI*, Buenos Aires: Instituto de Historia de España «Claudio Sánchez-Albornoz» &

- Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1996, págs. 103-136.
- Gómez, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid: Cátedra, 1988, págs. 217-236.
- Gutiérrez Rodilla, Bertha M., «La medicina, sus textos y sus lenguas en la España de Cervantes», *Panace@*, 21-22.6 (2005), págs. 299-306.
- Ibáñez Pérez, Alberto C., *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI*, Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1990.
- Jubera, Alonso o Alfonso de, *Dechado y reformatión de todas las medicinas*, Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1578.
- Liaño, Juan de, *Examen de la composición teriacal de Andrómaco*, Burgos: Martín Muñoz y Tomé Rico, 1546.
- López Piñero, José María, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona: Labor, 1979.
- López Terrada, María Luz, «Los estudios historicomédicos sobre el Tribunal del Protomedicato y las profesiones y ocupaciones sanitarias en la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI al XVIII», *Dynamis*, 16 (1996), págs. 21-42.
- , «Los tribunales del Protomedicato y del Protoalbeiterato», en José María López Piñero, dir., *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, Salamanca: Junta de Castilla y León - Consejería de Educación y Cultura, 2002, vol. III (siglos XVI y XVII), págs. 107-125.
- , María Luz, «Médicos, cirujanos, boticarios y albéitares», en *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, en José María López Piñero, dir., *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 2002, vol. III (siglos XVI y XVII), págs. 161-185.
- Malpartida Tirado, Rafael, ed., Antonio de Torquemada, *Coloquios satíricos*, Málaga: Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, anejo LXXXII), 2011.
- Martín Municio, Ángel, «La huella científica en la literatura», *Boletín de la Real Academia Española*, 71.252 (1971), págs. 35-70.
- Monardes, Nicolás, *Diálogo llamado Pharmacodiosis*, Sevilla: Juan Varela de Salamanca, 1536 (prólogo de Víctor Infantes, edición de Nieves Baranda y notas de Nieves Baranda & Blanca Colomer, Madrid: SmithKline Beecham, 1992).
- Puerto Sarmiento, Francisco Javier, «La farmacia renacentista española y la botica de El Escorial», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, coord., *La ciencia en el Monasterio del Escorial*, Madrid: Real Centro Universitario Escorial - María Cristina, 1993, vol. I, págs. 73-132.
- Rodríguez de Tudela, Alonso, *Compendio de los boticarios*, Valladolid: Arnao Guillén de Brocar, 1515.
- Rojo Vega, Anastasio, *Enfermos y sanadores en la Castilla del siglo XVI*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993.

- Sánchez Granjel, Luis, «Médicos y boticarios en un ‘coloquio’ de Antonio de Torquemada», en *Humanismo y Medicina*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1968, págs. 103-111.
- Sánchez Granjel, Luis, «Boticarios en el escenario de la literatura picaresca», en *Capítulos de la medicina española*, Salamanca: Instituto de Historia de la Medicina Española & Universidad de Salamanca, 1971, págs. 257-262.
- Sánchez Granjel, Luis, & Juan Riera Palmero, «Medicina y sociedad en la España renacentista», en Pedro Laín Entralgo, dir., *Historia Universal de la Medicina*, Barcelona: Salvat, 1973 (vol. IV, *Medicina Moderna*, págs. 181-189).
- Sánchez Granjel, Luis, *La medicina española renacentista*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.
- Santamaría Hernández, María Teresa, «La difusión del humanismo médico: el boticario Lorenzo Pérez contra los *depravata nomina* o las *demonum appellationes*», en Rhoda Schnur *et al.*, eds., *Acta Conventus Neo-Latini Bonnensis: Proceedings of the Twelfth International Congress of Neo-Latin Studies (Bonn 2003)*, Tempe, AZ: Arizona State University Press, 2006, págs. 717-725.
- Torquemada, Antonio de, *Coloquios satíricos*, Mondoñedo: Agustín de Paz, 1553.

RESUMEN: En los diálogos de tema médico del siglo XVI resulta casi obligada la inclusión como interlocutor del médico, personaje cuya representación literaria ha sido ampliamente atendida en este y otros géneros del periodo. La figura del boticario ha recibido, sin embargo, mucha menor atención. Aunque fue menos frecuente, la presencia de estos profesionales también se dio, hecho que no debería extrañarnos en la medida en que se trataba de una de las profesiones sanitarias por excelencia. En este trabajo se estudia la caracterización literaria de los boticarios de tres diálogos quinientistas: Ambrosio en el *Diálogo llamado Pharmacodilosis* de Nicolás Monardes (1536), Maturino en el *Examen de la composición teriacal de Andrómaco* de Juan de Liaño (1546) y Dionisio en el segundo de los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada (1553). Nuestro análisis trata de poner en claro de qué manera aparecen retratados, cómo se reflejan en ellos las prácticas profesionales y científicas de la época, así como la manera en que se utiliza literaria y argumentativamente su presencia en las obras dialógicas señaladas, prestando especial atención a las especificidades y coincidencias vinculadas con la pertenencia de todas ellas al género del diálogo literario.

PALABRAS CLAVE: Diálogo científico, Boticarios, Caracterización literaria, Juan de Liaño, Antonio de Torquemada, Nicolás Monardes.

ABSTRACT: 16th century medical themed dialogues were almost obliged to make one of the interlocutors a doctor, a character that has been widely featured in this and other genres of the period. However, the figure of the apothecary has received far less attention. Although less frequent, these professionals were also included in medical themed dialogues, fact that should not surprise us, as this is one of the quintessential professions in the medicine. This paper studies the literary characterization of the apothecaries in three dialogues from the 16th century: Ambrosio in Nicolás Monardes' *Diálogo llamado Pharmacodilosis* (1536), Maturino in Juan de Liaño's *Examen de la composición teriacal de Andrómaco* (1546) and Dionisio in Antonio Torquemada's *Coloquios satíricos* (1553). This analysis tries to clarify how apothecaries are portrayed, how the professional and scientific practices of the time are reflected upon them as well as the way in which their presence is used in literary and argumentative term in the dialogues mentioned, devoting special attention to the particularities and coincidences linked to the affiliation of all of them to the literary dialogue genre.

KEYWORDS: Scientific dialogue, Apothecaries, Literary characterization, Juan de Liaño, Antonio de Torquemada, Nicolás Monardes.

ALGUNOS APUNTES SOBRE LOS ORÍGENES
DE «AUDI, FILIA» (1556),
DEL MAESTRO JUAN DE ÁVILA

JULIO C. VARAS GARCÍA
(Universidad Autónoma de Madrid)

In memoriam dilecti patris

SALAMANCA ES UN LUGAR MUY RELACIONADO CON LA VIDA DE JUAN DE Ávila. Según sus biógrafos, sus padres lo enviaron aquí a estudiar Leyes, lo que parece que realizó durante cuatro cursos, entre 1513 y 1517, hasta que quizá una crisis vocacional lo llevó de vuelta a su Almodóvar natal, en Ciudad Real [Huerga 1997, 17; Fernández Cordero 2017, 67-72]. Estas aulas, pues, ofrecen una buena ocasión para reflexionar sobre una de las obras más importantes de este autor, quizá no demasiado frecuentada actualmente entre los estudiosos de la literatura espiritual áurea: *Audi, filia* (1556). La cual no solo en sí misma es merecedora de mayor atención, sino también por la influencia que ejerció en la escritura de fray Luis de Granada o la espiritualidad de Santa Teresa de Jesús, entre otros grandes escritores espirituales.

Ciertamente, los estudios dedicados a este tratado han revelado ya no poca información sobre su génesis desde que apareció la primera biografía del Maestro Ávila, en 1588: su destinataria, el proceso de composición o los varios momentos de su recomposición tras ser prohibido por el *Índice de libros prohibidos* de 1559. En este sentido, es justo reconocer «la hercúlea

labor» de Luis Sala Balust, que editó y estudió tanto esta obra como buena parte de los sermones, pláticas y cartas.

Mas, junto a algunas certezas, los estudios sucesivos han ido sedimentando también algunos lugares comunes que empañan su verdadera imagen y que conviene esclarecer. Este es el principal intento de este estudio. Después de revisar el estado de la cuestión en torno a los orígenes de *Audi, filia*, intentaré ofrecer la información que las fuentes primarias proporcionan sobre su redacción, deteniéndome brevemente en el análisis de dos cartas que, desde principios del siglo xx, vinieron a intrincar aún más este conocimiento.

LA OBRA DE JUAN DE ÁVILA

Como sucedió con otros escritores de esta época, la obra del Maestro Ávila circula sobre todo en copias manuscritas. En vida, su producción impresa es llamativamente exigua: una traducción del *Contemptus mundi* que circula anónima –posteriormente será atribuida a fray Luis de Granada–, una *Doctrina Christiana* –diseminada entre varios catecismos también anónimos– y el *Audi, filia* (1556). Ha de notarse que todas ellas son editadas en los primeros años de la década de 1550, cuando el Maestro Ávila se ha retirado a Montilla y vive bajo la protección de la poderosa Marquesa de Priego. Tras su muerte, sin embargo, se multiplican las ediciones impresas de sus obras: en primer lugar, la versión corregida del *Audi, filia*, en 1574; el *Epistolario para todos estados* en 1578; sus sermones y *Pláticas a sacerdotes* a partir de 1596, entre los que se encuentra el famoso «Tratado del amor de Dios». Desde 1588 circula, además, la edición de sus *Obras*, que se reeditan varias veces durante el siglo xvii hasta llegar a nuestros días. Otras han permanecido inéditas hasta su edición en el siglo xx, como sus conocidos «Memoriales de reforma», varias de sus «Lecciones de Sagrada Escritura», algunos tratados doctrinales como el «Tratado sobre el sacerdocio», pláticas, sermones y cartas, hasta llenar cuatro gruesos tomos de la BAC-Maior actualmente [Varas 2009].

AUDI, FILIA

Audi, filia es un tratado sobre la naturaleza de la fe y la vida espiritual, que fue editado en 1556 por el librero Luis Gutiérrez en la imprenta Complutense de Juan de Brocar. Aparece con el título de *Avisos y reglas christianas para los que desean servir a Dios aprovechando en el camino espiritual. Compuestas por el Maestro Ávila sobre aquel verso de David «Audi, filia et vide et inclina aurem tuam»*. Tres años después, el tratado es incluido en el *Índice de libros prohibidos*, del inquisidor Fernando de Valdés, en 1559. Compartía la misma suerte que muchas obras de literatura espiritual como las de Erasmo y algunas de fray Luis de Granada, Bartolomé Carranza de Miranda, el Doctor Constantino, el ya jesuita Francisco de Borja u otras, como el *Lazarillo de Tormes*. De hecho, no llegará nunca a abandonar la lista del Índice, ya que aún permanecerá incluida en el del inquisidor Gaspar de Quiroga, de 1583 [Fernández Cordero 2017, 188].

Durante los años que siguieron a la prohibición, Juan de Ávila debió de emplearse en recomponerlo, material y doctrinalmente, ya que existen noticias de una nueva versión manuscrita de 1565, cuatro años antes de la muerte del Maestro Ávila, tal vez el manuscrito en cuarto, hoy perdido, dividido en 107 capítulos «últimamente corregido por su mano», que se conservaba en el Convento del Santo Ángel de Sevilla [Sala Balust 1963, 56]. A pesar de estar avalada por una aprobación del Obispo de Córdoba, esta versión volverá a ser denunciada al Santo Oficio en 1568. Después de ser revisado por varios teólogos, se envían nuevas enmiendas que, sin embargo, no podrán ser incorporadas por el Maestro Ávila, que muere en 1569, pero que debieron de ejecutarse por parte de sus discípulos [Sala Balust 1963, 32-39]¹. El nuevo libro será impreso en Toledo y Madrid en 1574, aprovechando quizá –como el *Lazarillo castigado* de 1573– las circunstancias favorables del nuevo Índice expurgatorio que se está preparando. El tratado –editado por Juan Díaz, discípulo y familiar del Maestro Ávila– duplicaba la extensión del anterior, aparecía subdividido en 113 capítulos e iba prevenido de numerosas citas explicitadas de los

1. La información se encuentra en la correspondencia entre los inquisidores de Córdoba y la Suprema, en el AHN, *Inquisición*, Leg. 2392 y Lib. 576.

Santos Padres y la Sagrada Escritura. El título mismo indica que, más que una versión «castigada», se trata de un nuevo libro: *Libro espiritual que trata de los malos lenguajes del mundo, carne y demonio, y de los remedios contra ellos*.

Uno de los elementos más llamativos de esta nueva obra se encuentra en la «Prefación del autor al christiano lector» de los preliminares. En ella, el autor (fuera el Maestro Ávila o alguno de sus discípulos) no solo desautorizaba el libro impreso en 1556, sino que establecía una imprecisa cronología, que ha confundido a muchos avilistas: «Veinte y siete años ha, cristiano lector, que escrebí a una religiosa doncella, que muchos años ha que es defunta, un tratado sobre el verso del psalmo cuarenta y cuatro, que comienza: *Oye, hija, y ve*» [Sala Balust 2007, 536].

Este nuevo *Audi, filia*, que consigue el visto bueno de la Inquisición, será editado en cinco ocasiones diferentes en siete años (1574-1581), hasta su inclusión en las *Obras* de 1588, lugar que no abandonará. Este segundo *Audi, filia* arrumbó de tal forma al de 1556 que apenas hasta el siglo xx no se volvió a tener noticia de algún ejemplar de la edición vetada por la Inquisición. Su recuperación tendrá lugar, precisamente, en Salamanca. El dominico Justo Cuervo anunciaba su publicación en 1915 a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Portugal [Huerga 1949, 478-479, n. 181], aunque sería Luis Sala Balust quien estudiaría en su tesis doctoral de 1948, y editaría quince años después el *Audi, filia* primigenio². Podría parecer, sin embargo, que la sombra del Santo Oficio ha sido demasiado pertinaz para con Juan de Ávila, ya que la primera edición moderna del *Audi, filia* de Alcalá (1556) no ve la luz impresa sino en traducción francesa en 1954 [Cherprenet 1954]. La edición española, preparada por el benemérito Sala Balust para la colección de «Espirituales Españoles», no aparece hasta 1963. No obstante, los editores actuales, perpetuando el adverso sino del librito alcalaíno, continúan editando y prefiriendo el tratado de 1574, al *Audi, filia* de 1556, ciertamente más espontáneo y literario, casi una larga epístola que discurre con la libertad doctrinal pre-tridentina.

¿Cómo es *Audi, filia*? Tras la portada –sin data ni indicación del preceptivo privilegio–, aparecen dos textos preliminares: una dedicatoria

2. Antonio 1783, 641, y García López 1889, n. 285, dan noticia de la edición de 1556, aunque no la conocen todavía. El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Lisboa, conocido por el P. Justo Cuervo desde 1915, fue descrito por Sala Balust en 1946. Bataillon 1955, 18, lo encuentra ese mismo año.

del Maestro Ávila dirigida a don Luis Portocarrero, II Conde de Palma del Río, y una especie de proemio del librero-editor, Luis Gutiérrez, «al devoto lector». Es decir, los preliminares propios de un texto preparado para la imprenta. A continuación, aparecen los dos componentes que constituyen el tratado: una «Breve regla de vida cristiana» organizada en diez «documentos» o consejos, que ocupa junto con los preliminares el primer cuadernillo del volumen; y, en segundo lugar, la larga exhortación a una hija espiritual —a la manera de una carta o epístola— que el Maestro Ávila podría haber dirigido a alguna de las muchas beatas y religiosas a las que guio durante su ministerio. El colofón, en cinco líneas, identifica el año de impresión y el taller del ya por entonces difunto Juan de Brocar, de Alcalá de Henares³.

Como anuncia el título, este tratado no es un comentario ni una paráfrasis a la segunda parte del Salmo 45 (44), 11-12: «Escucha, hija, y mira; pon atento el oído, olvida tu pueblo y la casa de tu padre; y el rey se prenderá de tu belleza [Él es tu Señor, póstrate ante Él]». Juan de Ávila ha dividido en seis enunciados los dos versículos del Salmo (de hecho, el segundo está truncado) y, a partir de ellos, irá componiendo un discurso fluido, rico en incisos, alejado de una estructura rígida ni académica, frecuentemente marcado por la oralidad, a pesar de contener numerosas citas a pasajes de la Escritura y los Santos Padres, que se van enhebrando con generosa espontaneidad y que son glosados con la inocente libertad en la que fueron compuestos tantos tratados espirituales anteriores a 1559. Es posible identificar en su composición estructural varios elementos con relativa autonomía, como una reflexión «Sobre la castidad», un «Ejercicio sobre el conocimiento de sí mismo» o una «Meditación sobre la Pasión de Cristo», entre otros.

LOS ORÍGENES DE *AUDI, FILIA*

Se conocen bastantes datos sobre el origen de esta obra, lo que no deja de ser algo contradictorio para un libro que estuvo «secuestrado» en la práctica (si se me permite esta inocente exageración) desde la publicación

3. Martín Abad 1991, II, 496, describe tipográficamente la edición, de la que se conservan dos únicos ejemplares en la BNP y en la BP de Évora (Portugal).

del *Índice de libros prohibidos* de 1559, aún abierto el Concilio de Trento, hasta 1963, poco antes de la conclusión del Concilio Vaticano II. Lo fundamental de esta información se encuentra en el capítulo final de la tesis doctoral de Luis Sala Balust, defendida en la Universidad Pontificia de Salamanca en 1948, que se titulaba *Vicisitudes del «Audi, filia» del maestro Ávila y diferencias doctrinales de sus dos ediciones (1556-1574)*⁴. Posteriormente, Marcel Bataillon [1955] contribuyó también al debate que suscita la interpretación de los «prólogos» de ambos *Audi, filia* en un famoso artículo, que fue contestado en parte por Bruno Jereczek, uno de sus discípulos [1963]. Últimamente, se han ocupado también de este asunto el historiador José Martínez Millán [2013] y, especialmente, la excelente biografía que la profesora M^a. Jesús Fernández Cordero [2017] ha dedicado al Maestro Ávila.

Las fuentes principales en las que se fundamenta esta información son, en primer lugar, los textos preliminares que encabezan los dos *Audi, filia* de 1556 y 1574; en segundo lugar, la biografía que fray Luis de Granada dedicó al Maestro Ávila en 1588 (que encabezaba la edición de *Obras*) y las declaraciones del «Proceso de Beatificación», que se llevó a cabo entre 1623-1628 [Martínez Gil 2004]; finalmente, la correspondencia entre los inquisidores de Córdoba y la Suprema, que se encuentra en el Archivo Histórico Nacional aludida más arriba. Dos cartas de diferente procedencia, pero que mencionan a Juan de Ávila, se han relacionado, asimismo, con el proceso de redacción de *Audi, filia*.

He de adelantar que, a partir de los datos que ofrecían estos testimonios, se ha compuesto un relato sobre los orígenes de *Audi, filia* concluso y sin fisuras, que, sin embargo, ha elevado a la categoría de hechos probados lo que, en el estado actual de la investigación, aún no puede pasar de ser considerado como una hipótesis. A continuación, voy a enumerar sus partes más relevantes:

1. El relato «oficial» afirma que *Audi, filia* se gestó, material o conceptualmente, en las prisiones del Santo Oficio de Sevilla, en las que Juan de Ávila pasó un año: «Tal vez en la misma cárcel emborrónó unos pliegos;

4. Sala Balust 1948. Posteriormente, su autor irá perfeccionando este estudio en un artículo homónimo de 1950 hasta constituir, finalmente, la «Introducción» de su edición del *Audi, filia* (Sala Balust 1963). Las *Obras completas* de 1970 y 2000-2001 lo continúan publicando con algunos retoques de F. Martín Hernández.

pero debió de ser a su salida de la Inquisición cuando Juan de Ávila escribió su libro» [Sala Balust 1963, 7].

2. En un primer momento, Juan de Ávila lo redacta en forma de una epístola espiritual para aconsejar a doña Sancha Carrillo, noble ecijana cuya conversión se produce hacia 1527, y hermana de uno de sus discípulos más queridos. La joven beata fallece en 1537, fecha que se acepta como término de una primera redacción: «Esta fecha [1537] nos indica que, al poco tiempo de salir de la Inquisición, siquiera un año antes de la muerte de doña Sancha, el *Audi, filia* a ella dirigido debió de estar ya completo en la brevedad inicial» [Sala Balust 1963, 10].

3. La obra, todavía en un estado más breve, se difunde de forma manuscrita entre los devotos del Maestro Ávila. Pero dos testimonios parecen indicar que, hacia 1539, el libro está preparado para ser impreso: «Puede incluso –según García Hernán– que hubiese sido leído en un manuscrito por Ignacio de Loyola en Roma en 1538. Parece que hacia 1539 lo consideró casi terminado, pues Fr. Luis de Granada se refirió a él en su correspondencia como a punto para imprimir» [Fernández Cordero 2017, 156-157].

4. Primer aplazamiento de la edición. El libro, finalmente, no será impreso en estos años por causa de la intensa actividad pastoral y pedagógica del Maestro Ávila: «Pero la mucha actividad de estos años, los trabajos y los viajes con motivo de sus fundaciones docentes sobre todo, debieron distraer a Juan de Ávila de la proyectada edición» [Sala Balust 1963, 11].

5. La intervención de fray Luis de Granada en la impresión de *Audi, filia* es considerada definitiva. A él se atribuye la relación entre Juan de Ávila y el Conde de Palma, a quien va dirigida la carta-dedicatoria de la edición de 1556. De hecho, entre su llegada a Palma de Río en 1545 y su marcha hacia Extremadura hacia 1548 se cifra la «segunda redacción» de la obra: «Para nosotros no hay duda de que la redacción que va a publicarse en Alcalá en 1556 es anterior a Trento, escrita entre los años 1545 a 1548, cuando todavía [Juan de Ávila] estaba en frecuente trato con Fr. Luis, quien pasa pronto desde Badajoz a Portugal» [Sala Balust 1963, 14].

6. La carta-dedicatoria al Conde de Palma ha sido fechada, aproximativamente, en 1546 (considerando que se alude en ella al fraude de

la monja Magdalena de la Cruz, penitenciada en Córdoba en este año). De esta forma, se ha considerado que el original de imprenta de *Audi, filia*, tal y como apareció en Alcalá (1556), estaba terminado en tal fecha: «El conde de Palma patrocinará y sufragará la edición del libro [...] Los motivos del Maestro al decidirse a publicar su tratado se expresan en la dedicatoria a dicho conde de Palma, que debió de escribirse por ahora [1546] y leemos en la edición de 1556» [Sala Balust 1963, 12].

7. El libro impreso en Alcalá por iniciativa del librero Luis Gutiérrez en 1556 (texto y dedicatoria, al menos) está concluido, en cualquier caso, antes de 1547, año de la aprobación del Decreto sobre la Justificación en el Concilio de Trento:

Sin embargo, a pesar de estar el libro del *Audi, filia* dispuesto y dedicado, todavía habrá de diferirse unos años su publicación. Habiendo sido convocado el concilio de Trento en 1546 y siendo la justificación uno de los más importantes temas a tratar en aquella primera etapa conciliar, es normal suponer que el P. Ávila quisiera aguardar hasta conocer las decisiones tridentinas [Sala Balust 1963, 13-14].

8. Segundo aplazamiento de la edición. Entre los años 1546 y 1556, el libro, preparado para la imprenta, se difunde de forma manuscrita. Una de las copias, con algunas incorrecciones, llega hasta el librero de Alcalá que, sin permiso expreso del autor, decide imprimirlo: «Pero el Maestro Ávila no puede evitar que las copias manuscritas de su *Audi, filia* sigan multiplicándose y que una de ellas, con su dedicatoria al conde de Palma, llegue a manos de un librero de Alcalá, que lo publica sin licencia expresa del Maestro en 1556» [Sala Balust 2007, 107].

9. La edición del texto en 1556 se produce, precisamente, cuando Juan de Ávila había comenzado a corregir y aumentar su tratado, que durante los diez años anteriores había permitido que sufriera la corrupción debida a la transmisión textual manuscrita. Así pues, Luis Gutiérrez lleva a la imprenta una redacción imperfecta, que será incluida en el *Índice de libros prohibidos* de 1559, como manifiesta el prólogo del *Audi, filia* publicado en 1574:

[...] hasta que el año passado, vencido ya de ruegos de amigos, comenzava poco a poco a lo corregir y añadir para que se imprimiesse, aunque sabía lo mucho que me avía de costar de mi salud. Y, a cabo de pocos días,

supe que se avía impresso un tratado sobre este mesmo verso y con título de mi nombre en Alcalá de Henares, en casa de Juan de Brocar, año de mil y quinientos cinquenta y seis [Sala Balust 2007, 536].

10. Juan de Ávila retoma la corrección de su tratado tras la inclusión del libro en el Índice de 1559. Una «tercera redacción» circula manuscrita y con una aprobación del obispo de Córdoba, don Cristóbal de Rojas, en 1565. El texto manuscrito es denunciado y secuestrado por la Inquisición cordobesa, que encarga un informe al dominico fray Alberto de Aguayo en 1568. Sin embargo, tres meses antes del fallecimiento del Maestro Ávila (10 de mayo de 1569) los «apuntamientos» aún no han sido entregados al autor [Sala Balust 1963, 32-397].

11. La edición impresa en Toledo y Madrid en 1574 será considerada definitiva y –como «más próxima a la última voluntad del autor»– única redacción digna de ser conocida y reeditada, obedeciendo a los deseos que expresaba el autor en el citado prólogo (1574):

Maravilleme de que oviesse quien se atreva a imprimir libro la primera vez sin la corrección del autor y, mucho más, de que alguno diesse por autor de un libro a quien primero no preguntasse si lo es. Y procuré con más cuidado a entender en lo comenzado para que, imprimido este tratado, el otro se desacreditasse; mas las enfermedades que después acá aún an crecido y aver añadido algunas cosas han sido causa para que más presto no se acabasse [Sala Balust 2007, 536-537].

A continuación, voy a procurar refutar de forma razonada algunos de los puntos de este relato, sin otra pretensión que la de procurar ofrecer una imagen positiva de lo que puede afirmarse con alguna seguridad sobre los orígenes de *Audi, filia*.

AUDI, FILIA, COMO LIBRO ENGENDRADO EN CAUTIVIDAD

La primera idea que se sostiene, ya desde el «Proceso de Beatificación», es que *Audi, filia* ha sido engendrado o bien en las cárceles del Santo Oficio de Sevilla, o –interpretando generosamente unas palabras de fray Luis de Granada– de resultas de la experiencia que las acusaciones y el encarcelamiento inquisitorial produjeron en él: «Y así, tratando una vez

familiarmente conmigo de esta materia me dijo que en este tiempo le hizo nuestro Señor una merced que él estimaba en gran precio, que fue darle un muy particular conocimiento del misterio de Cristo» [Hurga 1997, 79].

Al responder a la «Pregunta 28ª», varios deponentes del «Proceso de Beatificación» coinciden en afirmar que el Maestro Ávila «estando preso en la Inquisición de Sevilla tuvo luz para escribir *Audi, filia*»⁵; de tal forma que Sala Balust llega a concluir: «Tal vez en la misma cárcel emborronó unos pliegos; pero debió ser a su salida de la Inquisición cuando Juan de Ávila escribió su libro de la manera que refería su discípulo y amanuense Juan de Villarás» [Sala Balust 1963, 7].

Sin embargo, la «Pregunta 28ª» del «Proceso Informativo», como es habitual en los procesos de beatificación de la época, contenía ya en su enunciado la afirmación a la que los deponentes, sencillamente, debían asentir: «Pregunta 28ª. De los favores divinos que tuvo y visiones [...] Y si saben del modo con que se le apareció un día del Corpus; y cómo estando preso en la Inquisición de Sevilla tuvo un favor y le dio nuestro Señor luz para escribir el tratado *Audi, filia*» [Martínez Gil 2004, 14-15].

No es verosímil que el Maestro Ávila tuviera acceso a las fuentes escritas que utiliza en su tratado en el Castillo de Triana (Sevilla), pero ni tan siquiera que se ofrecieran las condiciones necesarias para la composición material del mismo. Parece, más bien, que estamos ante un tópico («la escritura en prisión») al que otros escritores, como Cervantes, también aluden en sus obras.

LAS MÚLTIPLES REDACCIONES DE *AUDI, FILIA*

Todos los testimonios coinciden en afirmar que la composición de *Audi, filia* se produjo en varios momentos, a partir de una primera redacción dirigida a «una religiosa doncella» [Sala Balust 2007, 536]. Así lo confiesa el mismo autor en la carta-dedicatoria que encabeza el tratado de 1556: «Y lo que primero iba brevemente dicho y casi por señas —porque la

5. Pedro Luis de León, «Proceso en Montilla» (Martínez Gil 2004, 571-572). En el mismo proceso, afirman lo mismo Pedro García de Molina, el Viejo (*op. cit.*, 478) y Hernando Rodríguez del Campo (*op. cit.*, 607). De igual forma, Rodrigo del Moral en el «Proceso de Baeza» (*op. cit.*, 814).

persona a quien se escribió era muy enseñada y en pocas palabras entendía mucho—, ahora, pues para todos, va copiosa y llanamente declarado, para que cualquiera, por principiante que sea, lo pueda fácilmente entender» [Sala Balust 1963, 83].

Con mayor detalle lo afirma un testimonio indirecto, aunque muy cercano al Maestro Ávila. Se trata de la respuesta a la Pregunta 21^a («Del provecho de sus obras y escritos, y de lo que se estiman» [Martínez Gil 2004, 13]) que realizó el Licenciado Juan de Vargas en el «Proceso de Beatificación», quien había convivido en Montilla entre 1582 y 1586 con el Padre Juan de Villarás, discípulo y amanuense del Maestro Ávila durante sus últimos veinte años:

Ansimismo, dice este testigo que le dijo el dicho Padre Juan de Villarás, que cuando el Padre Maestro comenzó a componer este libro [*Audi, filia*], que fue a ruego de una doncella religiosa muy sierva de Dios y persona de calidad, que pidió al Padre Maestro algunas advertencias escritas como reglas de bien vivir para que leyéndolas se consolase y aprovechase; y él, piadoso Padre Maestro de sus hijos espirituales, comenzó sobre aquel Salmo cuarenta y cuatro «Audi, filia», y escribió cuatro o seis pliegos y enviólos a esta señora. La cual gustó tanto lo escrito, que volvió a suplicar al Padre Maestro escribiese más para el mismo intento; y escribió otros ocho o diez pliegos más; y creció tanto el gusto y fervor de esta señora con lo escrito, que le rogaron esta señora y otras amigas suyas al Padre Maestro escribiera más. Y desta suerte se compuso este libro del *Audi, filia* [«Proceso de Madrid», Martínez Gil 2004, 31-32].

A pesar de las reservas que puedan surgir hacia esta declaración ciertamente tardía (24 de diciembre de 1624) e indirecta (el Ldo. Juan de Vargas), aparece en ella el eco de un testigo privilegiado, el del P. Juan de Villarás, que no solo estaba con el Maestro Ávila en 1556, sino también durante todo el proceso de reforma, corrección y renovación del libro (1565-1574). El testimonio describe el origen del libro en una larga carta⁶ («cuatro o seis pliegos») que va incrementándose posteriormente («otros ocho o diez pliegos»), hasta alcanzar la extensión final del tratado impreso: «De esta suerte se compuso este libro del *Audi, filia*».

6. Bataillon 1955, 20, ha propuesto la Carta 20 (2^a redacción) del *Epistolario* como posible «borrador parcial». Sala Balust 1963, 8, por su parte, ha propuesto también la Carta 85, presentada también como posible «esbozo».

De estos testimonios, sin embargo, no es posible inferir fecha alguna para las diferentes redacciones por las que, como cualquier texto complejo, debió de pasar *Audi, filia*. El estado actual de la investigación no permite afirmar que el libro estaba terminado hacia 1537 (término que señala el fallecimiento de la primera destinataria), pues lo que los testimonios afirman, más bien, es que la redacción fue acrecentándose sucesivamente hasta llegar al estado del texto impreso en 1556.

Tampoco puede afirmarse que hacia 1546 el libro, con su dedicatoria al conde de Palma, se hallara terminado. Es cierto que el propio Sala Balust [1963, 11-14] no llega a afirmarlo con rotundidad, sino que realiza una hipótesis que algunos seguidores han convertido en certeza. No así Marcel Bataillon, que puso en duda la datación de la dedicatoria en 1546, año que Sala Balust había fijado a partir de una pretendida alusión a la monja farsante Magdalena de la Cruz (penitenciada en Córdoba, en 1546) y al hecho de que este primer *Audi, filia* no citaba el Concilio de Trento, que había tratado este mismo año del tema de la justificación [Bataillon 1955, 24].

Por el contrario, la datación de la dedicatoria y del supuesto «original de imprenta» en torno a 1546, lejos de iluminar la génesis del tratado, crea nuevas oscuridades. ¿Por qué se difiere la impresión de un tratado ya concluido? ¿Hay que atribuir toda la responsabilidad del retraso a «la mucha actividad de estos años, los trabajos y viajes con motivos de sus fundaciones docentes?» [Sala Balust 1963, 11]. A pesar de que se conocen algunos hechos en torno al proceso de creación de *Audi, filia*, no es posible documentar con tanta exactitud el trabajo del Maestro Ávila. Tampoco, por otra parte, en la fase de corrección y enmienda que da lugar al *Audi, filia* de 1574. En este sentido, las especulaciones podrían llegar tan lejos como la imaginación del investigador permita⁷.

LA DESTINATARIA ÚNICA DE *AUDI, FILIA*

Fray Luis de Granada identifica, por primera vez, a la destinataria de *Audi, filia* al hablar de doña Sancha Carrillo, hija de los señores de

7. Véase, por ejemplo, Jereczek 1963, 19

Guadalcázar y hermana de uno de los primeros discípulos del Maestro Ávila, D. Pedro Fernández de Córdoba.

A esta esposa de Cristo escribió el padre Ávila aquel excelente tratado de *Audi, filia, et vide, etc.*, que es muy acomodado al estado del propósito virginal; el cual estimaba ella en tanto, que lo llamaba «mi tesoro». Mas después de los días de ella, lo acrecentó el padre y enriqueció con tantas y tan graves y devotas sentencias, que con mucha razón se puede llamar un «gran tesoro». Esto baste desta virgen [Huerga 1997, 99].

La referencia a Sancha Carrillo como primera destinataria de *Audi, filia* proporciona a la composición del tratado, sin duda, una referencia cronológica más exacta, aunque siempre aproximativa. En efecto, la joven noble destinada a servir a la emperatriz debió de abandonar su proyecto como dama en la Corte en la primavera de 1527, después de confesarse con el Maestro Ávila, por entonces «clérigo itinerante» en Écija [Pérez-Aínsua 2006]. Entre esta fecha de 1527 y la fecha de su muerte (13 de agosto de 1537) habría que datar la composición de los primeros pliegos del tratado.

Sin embargo, el tratado compuesto inicialmente para la joven debió de ser compartido entre un auditorio más amplio ya antes de 1537, como señalaba la declaración de Juan de Vargas anteriormente aludida: «y creció tanto el gusto y fervor de esta señora con lo escrito, que le rogaron esta señora y otras amigas suyas al Padre Maestro escribiera más. Y desta suerte se compuso este libro del *Audi, filia*» [Martínez Gil 2004, 32]. Es llamativo, en cualquier caso, el hecho de que D. Pedro Fernández de Córdoba, hermano de doña Sancha Carrillo, no aluda a su hermana como destinataria del *Audi, filia* en la biografía que escribió sobre su hermana⁸. Tal vez, sea esto muestra de que el tratado desde fecha temprana pasó del destinatario individual a uno más universal, como aparece continuamente en el texto impreso en Alcalá⁹. Las palabras finales de fray Luis de Granada así lo testimonian: después de la muerte de Sancha Carrillo, en 1537, los

8. La «Vida de doña Sancha Carrillo» fue editada por Sala Balust 1963, 279-305, a partir del manuscrito encontrado por él en la *Hispanic Society of America* (Nueva York), ms. B2444.

9. «Y si el tropel de la humana mentira quisiere cegar o hacer desmayar al caballero cristiano, alce sus ojos a su Señor y pídale fuerzas, y oya sus palabras que dicen así: ‘Confiad, que yo vencí al mundo’» (Sala Balust 1963, 94).

pliegos dirigidos a la joven recogida se convirtieron en un tratado mayor que trascendía el molde de la epístola particular.

A fines de 1534 o principios de 1535 Juan de Ávila se trasladó a la diócesis de Córdoba, donde llegará a coincidir con fray Luis de Granada, por entonces reformador del convento dominico de Escalaceli. Una carta de Sancha Carrillo¹⁰ permite documentar al menos una de las ausencias del Maestro Ávila. Esta carta muestra que Sancha Carrillo mantiene relación con otras «beatas» del círculo del Maestro Ávila. Ausente de Écija, es posible conjeturar que el Maestro Ávila continúa dirigiendo y consolando a su grupo de mujeres discípulas, entre las que se encontraba también Dña. Leonor de Inestrosa [Huerga 1997, 99-100].

LA EDICIÓN FURTIVA DE *AUDI, FILIA*

Tampoco podrá esclarecerse de momento hasta qué punto la edición de Alcalá (1556) fue promovida por el Maestro Ávila o alguno de sus discípulos, o fue una iniciativa comercial del editor-librero Luis Gutiérrez, como parecen sugerir sus palabras en el proemio «Al devoto lector»:

Estoy tan confiado, devoto lector, que ha de agradar y aprovechar muy mucho esta obra a quien con buen deseo y ánimo afectuoso en las cosas de Dios la leyere, que me pareció, presupuesta la voluntad de su autor, que hacía yo algún servicio a nuestro Señor y ayuda a mis prójimos en hacer imprimir obra tan espiritual y tan excelente, y de muchos y muy grandes juicios muy estimada [Sala Balust 1963, 84-85].

Luis Gutiérrez, apodado «el Rico», estará también relacionado con la impresión de otras obras que tuvieron problemas con la Inquisición, como las de Francisco de Borja, fray Luis de Granada o Domingo de Valtanás [Fernández Cordero 2017, 159]. Es posible que detrás de este material reformista se encuentre la mano del arzobispo de Toledo [Tellechea 1963, 309-310]. ¿El librero-editor no estará apuntando al arzobispo cuando afirma: «Que, cierto, yo no me fiara en esta parte del mío [juicio], si no viera a muchos hombres muy sabios y muy espirituales tener en tanto las obras de un tan

10. BRME, ms. &.III.21, fols. 263v-264r. Sancha Carrillo se dirige «a una devota del Padre Maestro Ávila».

santo varón como es el padre Ávila, que no hay ninguno que no las haya hecho trasladar para tenerlas, siendo ellos tales que podían escribir otras muchas?» [Sala Balust 1963, 84-85]. La presencia del nombre, de los escritos y papeles del Maestro Ávila en el proceso que la Inquisición emprende contra Bartolomé Carranza de Miranda son bien conocidos [Sala Balust 1963, 26-30]. Entre sus papeles se hallaron, además del «Tratado de *amore Dei erga nos*», «unas notas a la exposición del salmo *Audi, filia* hecha por el Mtro. Ávila» [Sala Balust, *ibidem*]. Y será en Alcalá y no en Sevilla o Baeza, donde verá la luz *Audi, filia*.

EL ORIGINAL DE *AUDI, FILIA* PREPARADO PARA LA IMPRENTA

Dos testimonios indirectos han proporcionado, desde finales del siglo XIX, nuevos materiales para especular sobre el estado del tratado durante los casi 20 años que median entre 1537 —fecha límite para la denominada «primera redacción» dedicada a Sancha Carrillo— y 1555-1556 —años en los que la obra estaba ya concluida, según la referencia de la carta-dedicatoria del *Audi, filia* de 1556—. Se trata de dos cartas, que han permitido afirmar a los estudiosos de *Audi, filia* que el tratado estaba preparado para la imprenta hacia 1539. Así lo afirmaba Sala Balust: «Hacia final de 1539 parece que Juan de Ávila tenía ya su tratado presto para la imprenta» [Sala Balust 1963, 11]. A continuación, voy a analizar ambos testimonios.

LA CARTA DE IGNACIO A NICOLÁS DE FURNO, EN PARÍS

La primera de las cartas¹¹ fue divulgada por José Fernández Montaña [1901]. Un cierto «Ignatius» se dirige en un empobrecido latín a un enigmático «Nicolao de Furno en París», del que también existe otra carta en el *Epistolario* ignaciano. A partir de la firma, todo parece indicar que es autógrafa y, aunque no está fechada, los editores de los *Monumenta Historica S. I.* (MHSI) la dataron hacia 1538, al poco tiempo de llegar Ignacio de

11. British Library, *Egerton*, Ms. 1609, fol. 24r-24v.

Loyola a Roma. En un momento dado la carta aludía a Juan de Ávila con estas palabras, que traduzco literalmente¹²:

Debéis encomendarme a Juan de Ávila; su libro me ha sido traído hace poco y lo he leído por completo, y he señalado las cosas notables y períodos en el margen, y tengo en mucho tal libro y mucho me deleita cuando lo leo, porque es notablemente bueno. Y quisiera hacer lo mismo con el vuestro, en enviarme el cual no debéis tardar por más tiempo.

Se trataría, pues, de una alusión muy temprana a un posible manuscrito de *Audi, filia* que habría llegado a las manos de Ignacio de Loyola al poco de llegar a Roma, hacia 1538. Pero solamente en el caso de que se tratara de una carta auténtica. No hace mucho tiempo, el profesor García Hernán [2011] ha vuelto a resucitar este testimonio, si bien asegurando que su investigación no estaba completa. Causa no pequeña sorpresa comprobar que Sala Balust ni siquiera mencione esta referencia tan temprana de *Audi, filia*. En este sentido, la investigación de la bibliografía sobre esta carta me hizo localizar varios artículos de jesuitas franceses que demostraban, ya en la primera década del siglo xx, que el texto de la carta es apócrifo tanto en su contenido (ya que está construido como un mosaico de fragmentos de las *Epistolae obscurorum virorum*), como en su forma material, puesto que el papel contenía una filigrana datada en el siglo xvii. Se trata, pues, de una hábil falsificación que, por otra parte, la edición de *MHSI* [1903] no databa con certeza. Las conclusiones han sido suficientemente explicadas por Heitz [1908] y por Macía [1913], por lo que puede darse por cerrado definitivamente el enigma, como discretamente hizo Sala Balust.

12. «Johanni Auile debetis me commendare; liber suus nuper est mihi portatus et legi eum per totum et signavi notabilia et continuationes in margine, et multum teneo de tali libro, et multum deletat me quando lego, quia est notabiliter bonus. Et similiter facere vellem de vestro, in quo mihi mittendo non amplius tardere debetis» (BL, *Egerton*, Ms. 1609, fol. 24r).

LAS EPÍSTOLAS CRISTIANAS DE FRAY LUIS DE GRANADA

La segunda de las cartas está relacionada con el proceso que la Inquisición sigue contra fray Bartolomé Carranza desde antes de 1559¹³. Se trata de una carta que fray Luis de Granada dirige a un joven novicio y, en principio, no existe ninguna duda respecto a su autenticidad, aunque sí respecto a su fecha y destinatario. Su editor, Álvaro Huerga, la databa a finales de 1539 en atención a varias referencias e identificaba al destinatario (resolviendo una abreviatura) con fray Luis de la Cruz, uno de los discípulos de Carranza. En esta carta aparece otra referencia importante a Juan de Ávila:

Quod in oratione praecipit potest, el padre Ávila lo escribió muy bien en un librito que ahora se imprimirá, donde trata muy copiosamente de este santo ejercicio [Huerga 1980, 30].

Tanto Álvaro Huerga como Sala Balust interpretaron no solo que el «librito que ahora se imprimirá» se refería a *Audi, filia*, sino que además había que considerar que su publicación era inminente a comienzos de 1540.

Habría que considerar, sin embargo, que la datación de esta carta en torno a 1539 por parte de Huerga [1950 y 1987] y Jereczek [1971] no deja de ser una hipótesis *ad hoc*, realizada a partir de la identificación conjetural del destinatario (fray Luis de la Cruz). Nada impide pensar que «el librito» acerca de la oración se refiera, por ejemplo, a la «Breve regla de vida cristiana» que fray Luis de Granada imprimió en su *Guía de pecadores* en 1556; o que se trate de otro proyecto diferente a *Audi, filia*; o de que se trate, en efecto, del mismo *Audi, filia*, pero no de uno preparado para la imprenta en 1539, sino del mismo que fue editado en 1556.

13. Es la última de una colección de tres cartas –conocidas como «Epístolas cristianas»– relacionadas con fray Luis de Granada y fray Bartolomé Carranza, que fueron encontradas en el Convento de Santa Catalina (Valladolid), durante el proceso contra Carranza. Lleva como título «De modo orandi», tras las abreviaciones «f.l.g. f.l.d. c», que Álvaro Huerga resolvió como «Fray Luis de Granada a Fray Luis de la Cruz» (fols. 5r-6r). La descripción del manuscrito y la edición de las dos cartas en Huerga 1950, 327-335.

Conviene insistir en que el nombre de Juan de Ávila aparece varias veces en el proceso de Carranza: sus cartas eran leídas en el ambiente luteranizante de Valladolid y, entre los papeles secuestrados al mismo Carranza, se encontraron las citadas «Notas a la exposición del salmo *Audi, filia*, hecha por el Maestro Ávila», que tal vez haya que identificar con una censura descubierta por el profesor Tellechea [1963] basada en el impreso de 1556. Por el contrario, las circunstancias que rodean el hallazgo de esta carta establecen una relación aún más estrecha entre *Audi, filia* o la «Breve regla de vida cristiana» y el enmarañado proceso de Carranza, cuyos antecedentes se encuentran en el mismo año de 1556.

CONCLUSIONES

Me gustaría ofrecer algunas ideas a modo de conclusión.

1. No es posible mantener la idea de que *Audi, filia* (como otro *Quijote*) fue compuesto en las cárceles inquisitoriales que padeció Juan de Ávila de resultas de su predicación radical en las tierras del Conde de Palma, cualquiera que sea la posible influencia que esta experiencia tuvo sobre su espiritualidad.

2. Existen varios testimonios que indican que la redacción de la obra se produjo en diversos tiempos y fue dirigida a varias destinatarias, comenzando por doña Sancha Carrillo. Mas no es posible identificar los tiempos y la naturaleza de las distintas redacciones a partir de los datos conocidos actualmente.

3. No puede sostenerse que *Audi, filia* estaba listo para la imprenta hacia 1539 a partir de las dos cartas que mencionan a Juan de Ávila, una de las cuales se ha revelado apócrifa.

4. Tampoco es posible mantener que el tratado fue entregado hacia 1546 por fray Luis de Granada o por el propio Ávila al conde de Palma y que se mantuvo sin publicar hasta 1556.

5. Sea cual fuere la participación del librero-editor Luis Gutiérrez en la impresión de *Audi, filia*, no puede dudarse de que Juan de Ávila preparó el texto para la imprenta. Las circunstancias en que fue compuesto el

prólogo de la edición de 1574 no proporcionan la suficiente autoridad a la negación que el autor del texto (sea el Maestro Ávila o sus discípulos) manifiesta contra la edición alcalaína incluida en el Índice de 1559.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV florere notitia*, Madrid: Joaquín de Ibarra, 1783.
- Bataillon, Marcel, «Jean d'Ávila retrouvé (À propos des publications récentes de D. Luis Sala Balust)», *Bulletin Hispanique*, 57.1-2 (1955), págs. 5-44.
- Böcking, Eduardus, ed., Ulrich von Hutten, *Operum supplementum. Epistolae obscurorum virorum cum illustrantibus adversariisque scriptis*, Lipsiae: in aedibus Teubnerianis, 1864.
- Cherprenet, Jacques, ed., Bienheureux Juan de Ávila, *Audi, filia*, París: Aubier, 1954.
- García López, Juan Catalina, *Ensayo de una tipografía complutense*, Madrid: Impr. y Fundación de Manuel Tello, 1889 (ed. facs. Pamplona: Analecta, 2000).
- Fernández Cordero, M.^a Jesús, *Juan de Ávila (1499?-1569). Tiempo, vida y espiritualidad*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2017.
- Fernández Montaña, Juan, «Una carta de San Ignacio hablando del Beato Ávila», en Beato Juan de Ávila, *Nueva edición de las obras del Beato Juan de Ávila, apóstol de Andalucía*, ed. José Fernández Montaña, Madrid: Imprenta de San Francisco de Sales, 1901, vol. IV, págs. xxxi-xxxix.
- García Hernán, Enrique, «Ignacio de Loyola y Juan de Ávila en 1538», en M.^a Encarnación González Rodríguez, ed., *Entre todos, Juan de Ávila. Elogio al Santo Maestro en el entorno de su proclamación como Doctor de la Iglesia universal*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2011, págs. 127-132.
- Heitz, Thiébaud, «Les sources de deux lettres attribuées à Saint Ignace de Loyola», *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 9 (1908), págs. 47-51.
- , «Note à propos de deux lettres attribuées à Saint Ignace de Loyola», *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 9 (1908), pág. 506.
- Huerga, Álvaro, «Fray Luis de Granada en Escalaceli. Nuevos datos para el conocimiento histórico y espiritual de su vida», *Hispania*, 9 (1949), págs. 434-479.
- , «Fray Luis de Granada en Escalaceli. Nuevos datos para el conocimiento histórico y espiritual de su vida (II)», *Hispania*, 10 (1950), págs. 293-335.
- , *Fray Luis de Granada. Una vida al servicio de la Iglesia*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1987.

- , ed., Luis de Granada, *Epistolario*, Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1989.
- , ed., Luis de Granada, «Vida del Padre Maestro Juan de Ávila, y las partes que ha de tener un predicador del Evangelio», en *Obras del Padre Maestro Ivan de Ávila, predicador en el Andalucía*, Madrid: Pedro Madrigal, 1588, fols. 1-75v [Luis de Granada, *Obras Completas*, ed. Álvaro Huerga, Madrid: Fundación Universitaria Española & Dominicos de Andalucía, vol. XVI, 1997, págs. 9-119].
- Jereczek, Bruno, «Sur deux prologues discutés (*Audi, filia* 1556 et 1574)», *Bulletin Hispanique*, 65.1-2 (1963), págs. 5-19.
- , *Louis de Grenade disciple de Jean d'Avila*, Fontenay-le-Comte: Éditions Lussaud, 1971.
- Macía, Agustín, «Las cartas de San Ignacio de Loyola a Nicolás de Furno», *Razón y Fe*, 13.37 (1913), págs. 199-214.
- Martín Abad, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid: Arco Libros, 1991, 3 vols.
- Martínez Gil, José L., ed., *Procesos de beatificación del Maestro Juan de Ávila*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- Martínez Millán, José, «Las dos ediciones de *Audi, filia* y su contexto político religioso», en Juan Aranda Doncel & Antonio Llamas Vela, eds., *San Juan de Ávila, Doctor de la Iglesia. Actas del Congreso Internacional*, Córdoba: Publicaciones de la Fundación San Eulogio, 2013, págs. 29-48.
- Monumenta Historica Societatis Iesu. Monumenta Ignatiana ex autographis vel ex antiquioribus exemplis collecta. Series Prima. Sancti Ignatii de Loyola, Societatis Iesu fundatoris, Epistolae et Instructiones*, Madrid: Gabrielis López del Horno, 1903, vol. I.
- Pérez-Aínsua Méndez, Natalia, «Vida de doña Sancha Carrillo, tercera franciscana (1513-1537)», en M. Peláez del Rosal, ed., *El franciscanismo en Andalucía. La Orden Tercera Seglar: historia y arte. Conferencias del XI Curso de Verano (Priego de Córdoba, 26 a 29 de julio de 2005)*, Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2006, págs. 415-432.
- Sala Balust, Luis, «Ediciones castellanas de las obras del beato Maestro Juan de Ávila», *Maestro Ávila*, 1 (1946), págs. 49-80.
- , *El Beato Juan de Ávila y sus dos redacciones del «Audi, filia»*, Tesis doctoral inédita, Salamanca: Pontificia Universidad Eclesiástica de Salamanca, 1948.
- , «Introducción», en Maestro Juan de Ávila, *Avisos y reglas cristianas sobre aquel verso de David: Audi, filia*, ed. Luis Sala Balust, Barcelona: Juan Flors, 1963, págs. 1-80 [última versión, corregida por el autor, de las «Vicisitudes del *Audi, filia* del maestro Ávila y diferencias doctrinales de sus dos ediciones (1556-1574)», *Hispania Sacra*, 3 (1950), págs. 65-127].

- , ed., Maestro Juan de Ávila, *Avisos y reglas cristianas sobre aquel verso de David: Audi, filia*, Barcelona: Juan Flors, 1963.
- Sala Balust, Luis, & Francisco Martín Hernández, «Estudio biográfico», en Juan de Ávila, *Obras Completas. Nueva edición crítica*, ed. Luis Sala Balust & Francisco Martín Hernández, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007, vol. I, págs. 1-319.
- Sala Balust, Luis, & Francisco Martín Hernández, eds., Juan de Ávila, *Libro espiritual que trata de los malos lenguajes del mundo, carne y demonio, y de los remedios contra ellos*, en Juan de Ávila, *Obras Completas. Nueva edición crítica*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007, vol. I, págs. 533-780.
- Tellechea Idígoras, José Ignacio, «Censura inédita del *Audi, filia* de 1556, por Fr. Juan de la Peña, O.P. (?) Su influjo en el texto corregido por el Beato Ávila», en Maestro Juan de Ávila, *Avisos y reglas cristianas sobre aquel verso de David: Audi filia*, ed. Luis Sala Balust, Barcelona: Juan Flors, 1963, págs. 307-320.
- Varas García, Julio César, «San Juan de Ávila», en Pablo Jauralde Pou, dir., *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVI*, Madrid: Castalia, 2009, págs. 86-107.

RESUMEN: Este artículo pretende revisar de forma crítica algunas ideas acerca de los orígenes y génesis de *Audi, filia* (1556), de Juan de Ávila (1499-1569). El estudio del relato más extendido sobre los orígenes de esta obra revela algunas inexactitudes. Conviene discernir los hechos probados y las hipótesis para ofrecer una imagen fiable de esta obra y de su autor. Para ello, examino algunos testimonios y someto a discusión algunas ideas tradicionalmente aceptadas. Finalmente, intento ofrecer una explicación coherente con el contexto histórico y literario en el que aparece esta obra, sin omitir los aspectos que aún no es posible explicar.

PALABRAS CLAVE: *Audi, filia* (1556), Juan de Ávila, Literatura espiritual del Siglo de Oro, Índice de libros prohibidos (1559), Inquisición.

ABSTRACT: This article tries to review some ideas about the origins and genesis of *Audi, filia* (1556), by Juan de Ávila (1499-1569). The study of the story about the origins of this work reveals some inaccuracies. It is important to discern the proven facts and hypotheses in order to offer a reliable image of this work and its author. To do this, I examine some testimonies and discuss some traditionally accepted ideas. Finally, I try to offer a coherent explanation with the historical and literary context in which this work appears, without omitting the aspects that it is not yet possible to explain.

KEYWORDS: *Audi, filia* (1556), Juan de Ávila, Golden Age Spiritual Literature, Index forbidden books (1559), Inquisition.

ELOGIO DEL DISCÍPULO Y PARRESÍA
EN «DEMOCRATES» DE JUAN GINÉS
DE SEPÚLVEDA (1535/1541):
UNA CONTRIBUCIÓN DEL HUMANISMO A LAS
GRANDES DISCUSIONES DE LA ÉTICA CIVIL*

ANA VIAN HERRERO
(Instituto Universitario Menéndez Pidal)
(Universidad Complutense de Madrid)

DEL ANÁLISIS DE LOS DISCÍPULOS QUE OFRECEN LOS DIÁLOGOS DEL Renacimiento nunca se puede prescindir, porque son los responsables de que el diálogo exista. Pero no todos tienen el mismo interés argumentativo y literario. Entre los que se resisten a ser en alguna esfera convencidos, o entre los que aprovechan el debate para poner en cuestión ideas recibidas, se encuentran algunos gentiles, moriscos, judíos, indios o herejes. El disidente no suele ser un personaje banal en los diálogos del periodo, e incluso en los muy posteriores¹, y acabe o no convencido (normalmente sí lo hace, total o parcialmente), este discípulo no se confunde con el catecúmeno.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación MINECO/FEDER FFI2015-63703-P, con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal.

1. El discípulo gentil y sabio llega al menos al siglo XVIII. Por ejemplo, el diálogo portugués ms. de Jácome Gonçalves, *Medicina para cegueira dos Gentios em que por modo de dialogo argumentando um sacerdote con um gentio sabio o laumea contra dez ignorancias*.

Dos interlocutores del *Democrates* o *Democrates primus* –en su título vulgata– de Juan Ginés de Sepúlveda (Roma, 1535)² presentan argumentaciones de mucho interés con respecto a un tercero. Este trabajo se dedica a examinar la forma adoptada por la cadena de sus razonamientos y el pacto argumentativo sobre el que se fundamenta el *Democrates* en la espléndida traducción castellana de época de Antonio Barba (Sevilla, 1541), que Sepúlveda revisó³.

El autor sitúa la disputa en el Vaticano en 1532, simultánea al cerco que los turcos pusieron a Viena. Platónico y ciceroniano en la forma y predominantemente aristotélico en el pensamiento, el interesantísimo diálogo –y hasta fechas recientes tan mal entendido y valorado–, pone a disputar a tres viejos amigos: Leopoldo, un hereje alemán «un poco luterano» [Castilla 2012, 11] con puntas erasmizantes, formado en Padua y buen bibliista, proclive a la vida contemplativa; Alonso de Guevara, «español, soldado viejo» [Castilla 2012, 11], *plático* de las guerras de Italia desde los tiempos del Gran Capitán⁴, emblema de vida activa, en proporción

2. Antonio Blado editó el texto originariamente en 1535 en Roma, y se reeditó en la compilación parisina de sus obras (Parisii: ex officina Simonis Colinaei, 1541); tuvo mejor suerte que el *Democrates secundus* o *alter*, prohibido e inédito hasta fines del siglo XIX. Hay otra edición actual y crítica del texto original de *Democrates* por Solana Pujalte y García Pinilla (en *Obras completas* XV 2010). Sepúlveda fue especialmente riguroso e incansable para revisar una y otra vez su escritura: véase la introducción filológica a esta misma edición (*ibidem*, CXXIX-CL) y Solana Pujalte & García Pinilla 2012, 281-297, en especial 285.

3. Sepúlveda conoció, revisó y aprobó la traducción castellana de Antonio Barba (1541), la única editada en el periodo: «yo trabajé cuanto pude en que las [cosas] tuyas fuesen muy fielmente trasladadas, comunicando algunos lugares difíciles con el mismo autor, con el cual he tratado muy familiarmente en casa de vuestra Señoría Reverendísima» (cito la versión castellana de Castilla 2012, 7, aunque si lo considero oportuno modifico la puntuación; las modernizaciones morfosintácticas del editor, no solo gráficas (Castilla 2012, LXXV-LXXVII y *passim*), son en su mayoría inconvenientes desde el punto de vista filológico); con todo, esta edición es fiel al texto de Barba en proporción a la de Losada (1951 y reed. 1963), que cuatro siglos después se presenta como nueva y, aunque con valiosa introducción, no lo es por completo (Solana Pujalte & García Pinilla 2010, CLIV). La traducción de Barba tuvo una tabla de materias añadida a posteriori por Pedro Mexía que Sepúlveda también corrigió y aprobó (Castilla 2012, xxviii, n. 53). Otras precisiones sobre la traducción en Solana Pujalte & García Pinilla 2012, 285.

4. Participó en las guerras napolitanas del Gran Capitán, «en cuyo tiempo comencé a seguir la guerra» (Castilla 2012, 15).

poco formado y nada latino⁵, a quien inquietan ciertas dudas sobre la compatibilidad entre milicia y cristianismo, riquezas lícitas, guerra justa, etc.; el tercero y principal es el sabio griego Demócrates, que un saber teórico y práctico, «desata» –como maestro– los postulados, vacilaciones, recelos y preguntas de uno y otro y, en general, proyecta la ideología del propio autor. Así lo explica Sepúlveda, por voz del traductor Antonio Barba, en su prólogo:

Mas porque la habla altercando tuviese más aparejo de declararse, pareciome tratarla en forma de diálogo imitando a los socráticos, e introducir tres personas fingidas, porque verdaderas no se me ofrecieron tanto al propósito, entre las cuales esta disputa en Roma pasase: Leopoldo, alemán, un poco luterano; Alonso de Guevara, español, soldado viejo, y Demócrates, griego, al cual como leyendo podréis ver, atribuí las principales partes en la disputa. Comienza el razonamiento Leopoldo, hablando con Alonso de Guevara, que se paseaba solo en el corredor alto del palacio del Papa [Castilla 2012, 11].

Es importante destacar ese hincapié en las *hablas altercadas* como idóneas para que todas las opiniones se manifiesten («porque la habla altercando tuviese más aparejo de declararse»), pues otras muchas veces, en cambio, el recurso al diálogo que exhiben los paratextos es más monolíticamente didáctico que antitético, en especial con el avance del siglo [Vian Herrero 2009]; esa defensa de la libertad de palabra y de pensamiento conecta con la noción de parresía clásica⁶, no concebida solo como derecho sino como deber ético comunitario del que pertenece a la *polis*, que Sepúlveda conocía, sobre la que volveremos. También es relevante la insistencia en la condición *fingida* de los personajes que, por serlo, pueden quintaesenciar mejor estados de opinión («porque [personas] verdaderas no se me ofrecieron tanto al propósito»). Y por supuesto es crucial reconocer como exacta esa

5. Se autopresenta como ignorante (Castilla 2012, 65) y corto de latín: «soy hombre indocto que apenas entiendo latín» (Castilla 2012, 22).

6. La bibliografía sobre la *parresía* es inabarcable en este contexto. Destaco algunos trabajos que me han sido más clarificadores: Alföldi 1955-1957; Bertí 1978; Camerotto 2012, Camerotto 2012-2013, y 2014, vol. 2, 1-360; Casevitz 1992; Fitzgerald 1996; Foucault 2017; Konstan 2012; Lampe 1968, *s.n.*; Marrow 1982; Momigliano 1971; Przybylska 2011; Rahner 1958; Scarpit 1964; Sluiter y Rosen, eds. 2004; Spina 2005; Visa-Ondarçuhu 2006.

afluencia platónica («a los socráticos»), y más adelante, «sigamos la manera de disputar de Platón» [Castilla 2012, 23], demostrada con creces con los episodios de mayéutica ascendente que se introducen en cada uno de los tres libros antes de que Demócrates pronuncie, en términos magistrales ya tan platónicos como ciceronianos, su *lectio* («como leyendo») ⁷, de la que sus contertulios, nada desvalidos ni simples, saldrán –pero solo al final– convencidos ⁸. El comportamiento de estos dialogantes, preocupados por la coherencia entre palabras y obras, entre paradigmas asumidos y acción cotidiana, inquietos por posibles acciones injustas sobre las que concentran sus preguntas, es un ejemplo adecuado de la importancia que tiene la recomendación analítica de J. Snyder ⁹. Castilla Urbano, a partir de las investigaciones de referencia de S. Seidel-Menchi y E. Rummel ¹⁰, aclara y matiza muy bien cómo se refleja en el debate, sobre todo en los turnos de palabra de Leopoldo, la posición de la teología italiana del periodo de 1520-1535, proclive a no diferenciar luteranismo de erasmismo. Por esa razón, importa mucho graduar el sentido de cada intervención del alemán durante los distintos debates [Castilla 2012, xli-lxxiv]. Esa indefinición entre los dos reformadores, además de producto del contexto italiano (donde el cordobés ha residido las casi dos décadas anteriores a esta escritura), es intencionada, pues Sepúlveda, contradictor público de Erasmo en su *Antiapología en defensa de Alberto Pío frente a Erasmo* (1532), siempre reprochó al holandés sus cautelas y equívocos propios de un escéptico; pero a la vez

7. Por ejemplo: «DEM.: Por cierto, tú tienes mucha razón y yo de muy buena voluntad acepto el partido, y por que la cosa se lleve más de raíz usaré un poco, si te parece, de habla continuada. Tú, entretanto, si alguna cosa te despluguere encomiéndala a la memoria, y después a tu placer y voluntad la podrás contradecir.- LEO.: Antes me parece muy bien y yo no romperé el hilo de tu razonamiento hasta cuando tú quisieres» (Castilla 2012, 33).

8. Castilla Urbano, pese a estas declaraciones prologales, no considera la parte de afiliación platónica de Sepúlveda, que creo evidente en términos de estructura argumentativa, aunque no ajena tampoco a algunos diálogos de Cicerón, en cambio única autoridad formal para el editor (Castilla 2012, xxv). Estas afirmaciones están generalizadas en la crítica dialógica y son solo producto de una comprensión simplificadora de los rasgos formales y las estrategias argumentativas de Platón y de Cicerón, que la mayoría de renacentistas no creyeron incompatibles.

9. Dice Snyder 1989, 160: «the key of the art of dialogue consists in questioning, not in answering».

10. Castilla 2012, xxxvii-xi.; Seidel-Menchi 1987, 41-67; Rummel 1989, II, 50-151.

él era muy consciente de que, por aquellos años precisos, su adversario contaba aún con el apoyo imperial y del propio papado para combatir a Lutero¹¹. Lo importante es que la argumentación de los personajes plantea cuestiones éticas que trascienden con mucho las posiciones defendidas por cada uno. Subyace, en fin, una pregunta vital para el común: la oposición entre ellos invita a interrogarse cómo distinguir una acción legítima de otra ilegítima, y cómo discriminar los valores que guían las opciones de comportamiento:

DEM.: Por cierto, necesidad teníamos de más ociosidad y que el ánimo estuviera más libre de otros cuidados, pero difícil cosa es no condescender en la voluntad de amigos viejos, mayormente codiciosos de saber la verdad de cosa en que hay contradicción y a muchos toca. A la cual inquisición de la verdad, los príncipes de los filósofos ninguna otra cosa juzgaron que se debía anteponer [Castilla 2012, 22].

El mismo prólogo de Sepúlveda introduce el mensaje optimista de un cierto cambio en la habilidad para las letras de los nobles españoles:

holgué sobremanera después de mi larga peregrinación de dieciocho años en Italia, ver de la nobleza de España muchos mancebos de que grande esperanza se tiene, y gozar en parte de su habla y conversación. Pero de lo que más placer hube fue ver algunos de ellos ser inclinados no solamente a las armas, pero también a las letras, contra la costumbre de nuestra nación, porque en los tiempos pasados era cosa muy rara ver hombre español de casa ilustre que hubiese aprendido siquiera la lengua latina, cuya causa yo creo haber sido las guerras que mucho tiempo los nuestros trajeron casi continuamente con los moros enemigos de la religión cristiana. Porque los estudios de las letras suelen ir tras los ocios de la paz [Castilla 2012, 9- 10]¹².

Esta es la forma de armonizar prólogo y argumentación —ocupada en buena medida en disipar las dudas y remordimientos que se plantean al soldado cristiano— y servir así de estímulo a la educación de la nobleza

11. Sobre el esfuerzo de Erasmo en la construcción de su propia imagen, véase ahora Clavería 2018.

12. Pone esa paz en relación con las hazañas estabilizadoras de los Reyes Católicos que despierta el interés creciente de los jóvenes nobles por las «artes de la paz», como decía Nebrija en su célebre prólogo a la *Gramática castellana*.

laica: «Pero una cosa me dio gran pena –dice Guevara–: que vi muchos de ellos congojados con ciertos escrúpulos tocantes a la religión» [Castilla 2012, 10]. Ese prólogo, en efecto, ha establecido su auditorio argumentativo. También se marca el objetivo principal del diálogo desde el título expandido, tanto del original latino (*De conuenientia militaris disciplinae cum christiana religione dialogus*) como del prólogo de la traducción sevillana: *De la conueniencia de la disciplina militar con la religión cristiana* [Castilla 2012, 5, pról. de A. Barba] o «Diálogo llamado Demócrates, de cómo el estado de la caballería no es ajeno de la religión cristiana, compuesto por el doctor Juan de Sepúlveda, cronista de su Majestad, y enviado al excelente y muy claro varón el señor don Fernando de Toledo, duque de Alba» [Castilla 2012, 9, pról.]. Representa, en discrepancia con el *Enquiridión* de Erasmo ya desde el subtítulo, una contribución muy interesante a las principales discusiones que se producen tanto en el humanismo civil como en el cristiano; gracias al enlace buscado de filosofía moral y religión, de autores grecorromanos y autoridades cristianas (que, como en Petrarca, persiguen demostrar la vigencia contemporánea de los antiguos), es una aportación de primera magnitud a la recia ética civil de una humanidad ampliada, no de un núcleo reducido de perfectos que renuncian al mundo.

Sepúlveda, para aumentar la actualidad y verosimilitud de su argumentación, y con el fin de redoblar sus resultados persuasivos, sitúa su encuentro en el palacio del Vaticano (primera jornada, significativamente peripatética) y, en los jardines del Belvedere («Belveder»), en posición de reposo, las otras dos discusiones del día siguiente¹³; menciona a un número apreciable de personajes históricos tanto grecorromanos como de su propia hora, algunos de los cuales pertenecen a esa población flotante del Vaticano. La amistad entre los tres interlocutores es antigua: el alemán Leopoldo y el griego Demócrates «desde mancebos que estudiábamos Filosofía en Padua, él y yo tenemos amistad» –dice Leopoldo– [Castilla 2012, 16]; él mismo introduce a «Demócrates griego, aunque desde muchacho criado en Italia, pariente, según he entendido, de Demetrio, que era señor de la Morea» [Castilla 2012, 15]; el soldado Alonso de Guevara, ahora

13. Las disputas de los libros I y II se desarrollan por la mañana y el III algo más tarde de «la hora de nona» (Castilla 2012, 212), una vez que el mismísimo Papa deja el jardín libre para retirarse con dos cardenales españoles a su «apostento de Belveder» (Castilla 2012, 121).

convaleciente [Castilla 2012, 14-15], también reconoce amistad y admiración por Demócrates: «Y aún he tenido con él amistad y conversación mucho tiempo en la guerra. Porque no solamente docto en filosofía y en letras griegas y latinas, mas también muy experimentado en las cosas de la guerra que mucho tiempo he seguido» [Castilla 2012, 15]. Esa unión solidaria de vida contemplativa y activa lo convierte en maestro perfecto: anticipa el premio ultraterreno que recibirá y a la vez lo hace imprescindible o necesario para vivir y mantener la sociedad en armonía.

Los matices entre cada personaje se dejan ver pronto. La formación de Leopoldo, que trae noticias de la huida de Solimán ante Viena [Castilla 2012, 15], es fuerte en Evangelios y filosofía, pero se inclina a ideas de Lutero y Erasmo en materias como guerra justa, armonía o no de vida militar y cristianismo, licitud o no de las riquezas, fe, voluntad y obras, libre albedrío, etc. [Castilla 2012, 11, 21, 147, etc.]. Alonso define a Leopoldo como «hombre docto en filosofía y ejercitado en letras sagradas, y que según me parece está aparejado a contradecirte» [a Demócrito, Castilla 2012, 22]; él es el que más interviene de los dos discípulos y vuelve varias veces al hilo con funciones estructurales¹⁴; lleva un peso argumentativo considerable en la primera disputa, pues en todo el libro I, sobre la guerra justa y la licitud de la guerra se examinan dudas y posiciones mantenidas por Leopoldo, no por Guevara –que es el profesional de la milicia–, aunque el español también las comparte: «LEO.: ¿Este cuidado te fatigaba tan grande rato ha paseándote con la cabeza baja, solo, a manera de corneja, por este corredor?» [Castilla 2012, 14]¹⁵.

Alonso de Guevara, que en efecto «se paseaba solo en el corredor alto del palacio del Papa» [Castilla 2012, 11], se autopresenta, tópicamente¹⁶,

14. Un solo ejemplo en que subyace desacuerdo: «LEO.: Las leyes de natura, Demócrates, harto has demostrado sin yo contradecirlo, que no pueden ser derogadas por ningunas otras divinas ni humanas. Pero paréceme que ha gran rato que andamos fuera del propósito. Disputábamos si es permitido a los cristianos hacer guerra (lo cual a mí no me parece) y tú, no sé cómo te apartaste a hablar de las leyes de natura.- DEM.: Ahora pues, Leopoldo, respóndeme si siguiendo la ley de natura se puede hacer guerra o no y luego verás que no hemos salido del propósito» (Castilla 2012, 28). Otro caso análogo en el libro III, pág. 122, sobre las virtudes del caballero.

15. «Esa [la conformación de la profesión militar con los mandamientos de la religión cristiana] es una vieja querrela, aunque no es como ha comenzado a crecer de poco acá y aumentarse entre los caballeros de España», dice Guevara (Castilla 2012, 20).

16. Digo ‘tópicamente’ porque es un claro rasgo ficcional que el autor aplica al

como ignorante [Castilla 2012, 22 y 65] para adecuar a ese proceder su caracterización argumentativa, pero los escrúpulos que le aquejan sobre la compatibilidad entre milicia y religión cristiana son la espina dorsal de la argumentación del diálogo: acepta fácilmente los argumentos de autoridad y, como veremos, delega en Leopoldo la altercación en el libro II y parte del III, donde limita su protagonismo a la exposición de dudas, preguntas y argumentaciones acumulativas más simples. Valga el ejemplo del libro II:

GUE.- A mí, a lo menos, así me parece, pero más querría que disputases estas cosas con Leopoldo, porque yo respondiendo mal no retarde tu habla o teniendo buen pleito, por ignorancia lo pierda. Pues, ¡sus!, Leopoldo, responde tú por entrambos, ¿a ti no te parece así? [Castilla 2012, 65].

Esto lo hace temporalmente menos hablador que Leopoldo, pero es una pura estrategia; en los dos últimos libros, sobre todo el III, va cobrando protagonismo para matizar todas sus dudas iniciales y obligar a Demócrates a dar respuestas finales concretas.

El maestro griego no se comporta igual con uno y otro, ya que ellos no son iguales. Leopoldo se aviene a tratar de forma más general y abstracta el problema dominante de la conciliación de milicia y cristianismo, o la concordia entre fe y razón, en tanto que Guevara prefiere acometerlo desde la duda moral concreta, la acción precisa y el ejemplo. Puede considerarse una tendencia mayoritaria, pues Leopoldo recurre a las citas de forma habitual (sobre todo neotestamentarias¹⁷ y clásicas), pero no absoluta, ya que Alonso de Guevara puede introducir excepcionalmente ejemplos históricos o citas grecolatinas. En correspondencia, Demócrates se adapta a ellos: cuando discuten de la posibilidad de concordar o no filosofía y religión, virtudes y salvación cristiana, los argumentos del griego, tomados ahora significativamente del Nuevo Testamento y de Agustín, permiten

militar convencional para que cumpla sus funciones argumentativas, aunque Guevara se exprese como interlocutor en el latín purísimo de Sepúlveda, cite con soltura a los clásicos griegos o latinos, etc. Ya reparaba en ello Castilla (2012, xxxix), aunque lo veía como «contrasentido».

17. «LEO.: ¿Qué Josué, qué David, qué macabeos me estás diciendo? Hombres judíos y de tiempo muy viejo. De los cristianos hablamos y de los que tienen la ley evangélica, no de judíos» (Castilla 2012, 23).

acercarse a los planteamientos de Leopoldo, salvar sus razonamientos y a la vez triunfar sobre ellos [Castilla 2012, 135-139].

Es útil ver un ejemplo de concesión de los disputantes:

DEM.: Pues, Leopoldo, ¿hete sacado de las dificultades en que estabas y satisfecho a tus dudas o quédate todavía algún embarazo en el juicio que te haya de quitar para que claramente conozcas cómo la guerra se puede hacer justamente?

LEO.: Por cierto, Demócrates, yo confieso haber holgado mucho con tu razonamiento porque lleva nervios y fuerza, y con gentileza y elegancia parece que da tormento para hacer confesar la verdad. Así que de todo punto apruebo lo que dices, que algunas guerras se pueden hacer justamente y que no son contrarias a las leyes evangélicas, si otra cosa no parece a Guevara.

GUE.: Antes yo nunca dudé que muchas guerras se hagan justísimamente y conforme a la religión cristiana [Castilla 2012, 57].

Si reparamos en este turno de palabra paradigmático, la formulación de Leopoldo pone énfasis en los aspectos retóricos y emocionales de la demostración; además es solo un *concedo* parcial («algunas guerras»), que aumenta en cantidad en la respuesta de Guevara («muchas guerras») y en la contundencia del acuerdo («nunca dudé»), extendido a las guerras defensivas y a las de religión. Guevara cobra algún protagonismo al final del libro I, y tras una serie de ejemplos romanos y medievales, sentencia y exige de nuevo su satisfacción tantas veces diferida:

GUE.: Pero tú Demóstenes probaste con muchas razones lo que yo jamás dudé, queriendo satisfacer a Leopoldo que, adrede según me parecía, vedaba toda guerra a los cristianos, o a lo menos disputaba de esto muy escrupulosamente. Lo que yo deseaba saber de las cosas que particularmente acontecen y parece que hacen ajeno el ejercicio de la guerra de la disciplina cristiana, ninguna cosa hasta ahora nos has declarado, estando ya cansados de pasear.

DEM.: Esta disputa, Guevara, del valeroso caballero y cristiano que determiné por tu ruego de disputar, tiene tantas partes y tan diversas que no se puede acabar en pocas palabras ni en razonamientos de un día. Así que hoy hemos disputado de la guerra, la cual parte primeramente

se había de determinar; mañana, aquí o en Belveder, si os pareciere y hubiere lugar, proseguiremos lo demás [Castilla 2012, 58].

El libro II, ya no en pasos peripatéticos sino sentados en el Belveder¹⁸, atiende más a los escrúpulos de Guevara, pero no lo hará tampoco directamente, pues para erradicar su «vana opinión» el maestro griego considera necesario comenzar por definir las virtudes de caballeros y soldados. Aunque Alonso aporta ejemplos de soldados ilustres [Castilla 2012, 65], no se siente seguro para disputar y prefiere delegar en Leopoldo, como veíamos arriba. Se vuelve a repetir la misma estructura: una fase mayéutica –donde Leopoldo aprovecha para discutir de la compatibilidad de filosofía y religión, sacando «del camino» [75] a Demócrates–, se corona con un *concedo* o varios [71-74], pero exige un «atajo» a Demócrates [75-81], un nuevo *concedo* solo parcial [81] de Leopoldo, que no se rinde con facilidad y reclama más esfuerzo en la *lectio* del griego [82-84]. Por fin solo un *concedo* explícito («LEO.: Sea así en buena hora y pasemos adelante» [84]), seguido de un resumen y reformulación de Guevara [84] abre la segunda parte del libro II, donde Guevara reaparece, cumple su rito mayéutico [85-91] y cede espacio por fin a la exposición sobre las virtudes en nueva *lectio* de Demócrates [91-112]. El libro II deja ver a un Guevara especialmente sensible a los argumentos de autoridad y al ejemplario acumulativo de los argumentos de experiencia, *su* experiencia [90 y 97]¹⁹. El avance posterior viene de la mano de Leopoldo, con otro *concedo* parcial [112] que alaba al maestro sobre lo escuchado para impulsar de nuevo la argumentación sobre lo que falta [112-119]. En materia de virtudes de la milicia –sentencia el griego– manda lo escrito por filósofos antiguos y por cristianos «sin que

18. «Guevara dijo: ‘Dejemos estas cosas aparte y tornemos a la disputa de ayer, mas sentados, si os parece, en estos asientos que tan a propósito están para ello. Porque así podremos más fácilmente hablar y más a placer oír, especialmente yo, que por no haber cobrado del todo la sanidad me hizo mal el pasear de ayer cuando hablábamos. Y tú, Demócrates, pues quitaste ayer a Leopoldo de un error muy dañoso, no te sea grave hoy, con tu prudencia y sabiduría, librarne a mí de un escrúpulo que muchos días ha me fatiga» (Castilla 2012, 60).

19. «GUE.: ¡Oh, válgame Dios, Demócrates, cuán difícil es, según esto hallar un hombre valiente [...]. Pero yo no dudo que estas cosas sean así como Aristóteles las dice no solamente por la autoridad de tan gran filósofo, mas porque mientras tú de esto hablabas, me vinieron a la memoria muchos ejemplos de hombres que yo conocí, que a mi parecer concuerdan mucho con esta doctrina» (Castilla 2012, 97).

entre ellos haya disensión» [119]; el libro II acaba anunciando la próxima *determinatio*: «determinar la cuestión que traemos entre manos y consultar los argumentos si algunos hay en contrario» [119], algo que queda para «la tarde [...] después de haber comido [...] en este mismo lugar que es muy aparejado para ello» [120], acabada la siesta del Papa.

Al principio del libro III [121], quizás no por casualidad reunidos a la hora de nona —dado el altísimo simbolismo del momento en la liturgia cristiana²⁰—, los tres interlocutores se dirigen al mismo lugar de la mañana, una vez abandonado por el pontífice, para desarrollar su debate entre nona y vísperas. Muy significativamente deciden llamar a «Genesio», el propio autor ficcionalizado, lo que supone el refuerzo explícito del punto de vista de Demócrates:

Entonces, ellos tornaron a aquel lugar, y como se hubiese sentado, vuelve la cara Leopoldo hacia Alonso de Guevara y dícele: ‘Por qué, Guevara, no llamamos aquí a Genesio, si por ventura es venido con los que acompañan al cardenal de Quiñones, que esté presente a nuestra disputa y veamos lo que en estas cosas siente, que como sabes no es ajeno de estos estudios y suele ocuparse en tales cosas de buena gana?’

GUE.: Sí suele, por cierto, y de muy buena, y por eso ayer en apartándome de vosotros fui a su posada, que no es lejos de la mía en Campo Marcio, por hacerle saber de nuestro razonamiento y disputa, y recibí mucha pena que lo hallé algo agravado de enfermedad, aunque él, oída de mí la suma de la cuestión que traíamos entre manos, después de decir que le pesaba mucho de no poderse hallar a esta disputa por su mala disposición, habló pocas palabras, pero tales que por ellas claramente demostró que si estuviera presente fuera en todo del parecer de Demócrates.

DEM.: Holgaré, por cierto, si mi parecer fuere aprobado por juicio de hombres doctos y prudentes [Castilla 2012, 121-122].

20. *Nona* es entre las 12h y las 15h. A las 15h conmemora mayoritariamente la liturgia cristiana desde tiempos primeros la hora de la muerte de Jesús de Nazaret crucificado. Dice el narrador: «Así que tornados todos tres, como estaba concertado, a la hora de nona del día, no pudieron luego juntarse en el mismo lugar, porque el Papa, por hacer ejercicio y recrear el ánimo se andaba por allí paseando hasta que venidos don Francisco de Quiñones y don Íñigo de Mendoza, cardenales españoles de casas ilustres, se retrajo con estos cardenales al aposento de Belveder» (Castilla 2012, 121).

Con esta autorrepresentación, Sepúlveda proporciona verosimilitud, pero añade otros factores igualmente reveladores: se autocita desde el tú dialógico de los dos interlocutores discípulos; se presenta como enfermo –la *captatio propter infirmitatem* es un recurso atenuante presente también en otros casos de autocita²¹–, no menciona obra propia sino un hecho supuestamente protagonizado por él –es una forma de *chria*–, y todo ello se hace para reforzar de modo explícito que su opinión coincide con la del maestro Demócrates. Dado que esa delegación y proyección de punto de vista parecía argumentativamente clara casi desde el principio del libro I, hay que tomar nota de este énfasis de «Genesisio»: cumple así función afirmadora y a la vez precautoria, pues el broche magistral de Demócrates celebrando ser aprobado «por juicio de hombres doctos y prudentes» es ya una autorreivindicación identificatoria clamorosa de saber y prudencia. *Ego me absolvo.*

Los debates se organizan del mismo modo, y el griego se adapta a la forma de razonar de cada uno de sus disputantes. Cuando debaten el maestro y Leopoldo (por sí o en representación de Guevara) sobre las virtudes del caballero y su conformidad con la salvación cristiana, se vuelve a observar un comportamiento análogo: el alemán ha hecho una

21. Es forma de evitar la autoadulación o amor de sí (*philautia*), que aleja del conocimiento verdadero de uno mismo y lleva a la autoilusión y el autoengaño; también es forma voluntaria y estratégicamente modesta de construir la propia imagen del escritor para autorizar su opinión en contextos institucionales o sociales complejos. He utilizado este ejemplo al analizar las formas de autocita del dialoguista moderno en Vian Herrero 2019. Según Herman 2009: «L'ethos du producteur fictif se construit à travers une *captatio benevolentiae* ou à travers une *captatio propter infirmitatem*, qui s'accompagne d'une progressive et subtile valorisation du manuscrit comme objet culturel. L'image de l'auteur qui est obligé par le contexte culturel de se créer un ethos dans la fiction s'applique à tout individu écrivant qui n'a pas l'autorité de prendre la parole en public sans y avoir été invité. A "l'écrivain" qui n'est pas "autorisé" par l'Etat ou par l'Eglise, la *doxa* (qui est une véritable "institution" de l'Ancien Régime) impose du savoir vivre et en particulier la modestie de s'abriter derrière son œuvre, aussi longtemps que le public ne l'autorise pas à paraître. Et cette autorisation dépendra d'un protocole, transparent mais indispensable, à travers lequel est mis en évidence un *ethos* fictionnel. Cette pragmatique semble tout particulièrement s'appliquer à celui qui, en parlant en public, souhaite parler de lui-même»; «...au prix d'une inversion de prémisses: la prise en considération de contraintes institutionnelles et/ou sociales oblige le narratologue à supposer que le sujet parlant, tout en imprégnant le discours d'une image de soi, est aussi une instance qui manipule ce discours en fonction de la création d'un ethos efficace».

concesión parcial, pero aprovecha el momento para introducir como tema la incompatibilidad de riquezas y leyes evangélicas, con sus derivados –bienes comunes, matrimonio, vidas mendicantes, etc.– [Castilla 2012, 139-148]. El sistema de concesiones parciales en hablas libres y altercadas se convierte en técnica de progreso argumentativo y retrata bien la franqueza disputatoria de los interlocutores:

LEO.: Por cierto, Demócrates, a mi parecer tú has muy bien e ingeniosamente abogado por las riquezas, mas por ventura dirá alguno que, ni para la liberalidad y magnificencia ni para usar de las otras virtudes, hay necesidad de riquezas, primeramente porque... [Castilla 2012, 148].

La nueva discusión acaba desembocando nada menos que en el papel de la voluntad y el libre albedrío [Castilla 2012, 155 y ss.], discusión sembrada de pegas nada banales que pone Leopoldo²², hasta crear una red argumentativa que obliga a Demócrates a precisar bien sus razonamientos. Es Guevara quien interrumpe el tema para reclamar una vez más la respuesta a sus dudas de conciencia:

GUE.: Harto y aun demasiado me parece, Demócrates y Leopoldo, que habéis disputado de la grandeza de ánimo y sus partes, y de los vicios a ella contrarios, y por cierto muy sabiamente a mi juicio. Pero aunque he holgado mucho con vuestra disputa, todavía estoy esperando, Demócrates, a ver qué respondes a aquellas dudas que me daban congoja y ponían escrúpulo, y al principio y aun después, si te acuerdas, muchas veces he dicho que querría mucho me declarases.

DEM.: Ya sé los escrúpulos que dices, y me acuerdo muy bien de tus dudas. Antes te digo que todo mi propósito hablando y disputando con alguna diligencia de la fortaleza y magnanimidad ha sido para satisfacer con mayores fundamentos a esas querellas de los caballeros y soldados [Castilla 2012, 162].

Desde aquí al final de la obra, el protagonismo discursivo de Guevara crece, y debaten sobre honra y fama, gloria mundana, etc. Si interviene

22. Del tipo: «LEO.: Luego, ¿tú dices que la voluntad es buena porque es buena la obra que se hace?» (Castilla 2012, 157). O «LEO.: La obra exterior, faltando la voluntad, que es el apetito, con razón ni se tiene por honesta ni por torpe. Porque el mismo Aristóteles dice que...» (Castilla 2012, 158).

Leopoldo es para añadir al unísono dudas a las dudas [166]. El juego de citas es también expresivo: el soldado torpe y poco latino cita a Cicerón [164] y el sabio griego suma San Pablo, Salomón o Agustín a Aristóteles, Platón o Cicerón [165, 168, 170, etc.]. El manejo adiafórico de citas se hace dominante, en una más de las muestras de escepticismo argumentativo que ofrecen los diálogos renacentistas. De nuevo se intercala un episodio mayeúutico que protagoniza Guevara [172], y durante la *lectio* del maestro él mismo realiza concesiones parciales («Es verdad, pero...» [177]; «una cuenta es la de los gladiadores [...] otra la de los hidalgos y valientes hombres...» [184]). Según su costumbre, Guevara usa ejemplos de personajes históricos modernos [178ss.] que conducen a Demócrates a considerar algunas prácticas paramilitares (carteles de desafío, pasos de armas, desafíos y combates singulares...) como búsqueda de honra desmedida, como ejercicios contrarios a la religión cristiana y a la propia disciplina militar [185]. Un resumen y reformulación del maestro asegura la aprobación del soldado, pero para plantear otra duda:

GUE.: Por cierto esta sentencia me parece muy justa y que ninguno habrá que no la apruebe. Mas suplicote, Demócrates, pues que esto ha venido en habla, tengas por bien de soltarnos aquella duda que a esta es muy cercana [Castilla 2012, 187].

Lo planteado como opósito (si el buen soldado en situación de necesidad debe rendirse o preferir morir, y si rendido defendiendo injusta causa tiene esperanza de salvación) conduce en boca de ambos a las nuevas oposiciones rendición | muerte-sin-provecho y muerte | deshonor [190-196], licitud de la venganza | leyes del derecho [197-198], cuestiones todas sobre las que, siempre en debate con Guevara, determina Demócrates [198-200], dando por concluido su saber en la materia: «Si otras cosas allende de estas quisieréis saber, podrélas preguntar a otros que saben más que yo y tienen más ocio» [199-200]. El diálogo se cierra con las aceptaciones explícitas de Leopoldo y Guevara:

LEO.: Antes me parece que tú has colegido con sutil ingenio y exquisita doctrina muy largamente todas las cosas que hacían a este propósito. Y no te podría decir cuánto he holgado de haber oído tu razonamiento.

GUE.: Pues yo por cierto os digo de verdad que ha mucho tiempo que no he gastado horas más a mi provecho y contentamiento que estos dos

días, oyéndoos a vosotros. Y a ti, Demócrates, te doy muchas gracias que me has quitado de una duda difícil y que mucho tiempo había tenido.

DEM.: Si os he satisfecho a vosotros yo de esta nuestra habla he alcanzado el fruto que más deseaba y pues que así es, pongamos fin a la disputa porque ya se hace tarde y el Papa vuelve a palacio [Castilla 2012, 200].

Una explicación de este juego de tres está probablemente en comprender la relación entre los interlocutores como un pacto parresíaco, lo que no desentona en un autor tan admirativo de los clásicos y deseoso de fundirlos de forma cabal con el pensamiento cristiano, en un humanista que formula como elemento preferente la conquista de la verdad y el cultivo de la veredicción²³. Busca en el hablar franco la construcción literaria de sus personajes y así se coloca de forma expresa, en el texto, en situaciones discursivas peligrosas o de riesgo, que exigen coraje (como es característico de la parresía)²⁴. Desde los postulados de esta noción –que no es solo ni fundamentalmente paródica–, quizás se comprende mejor porqué estos discípulos dan signos suficientes de estímulo al otro para hablar, no son aduladores, sino amigos veraces –de los que apreciaría Plutarco [Vian Herrero 2018, §§ 14-19]– que no regalan los oídos de Demócrates, hablan abiertamente, dicen todo sin esconder nada, y saben valorar con inteligencia el momento, la ocasión –*kairós*–, por definición cambiante²⁵.

He considerado adecuado poner de relieve la importancia de estos discípulos de Demócrates para ver cómo también puede defenderse a este maestro dialógico griego como *parresiasta*, pues intenta generar en ellos una relación autónoma y plena consigo mismos, de construcción ética propia y soberana que va mucho más allá de lo que pudiera llamarse introspección y adquiere alcance político y moral. Los discípulos buscan un *parresiasta* que cuide de su alma porque es un juego entre dos partes

23. De la inmensa producción sobre parresía destaco solo cómo para Foucault éste es un concepto cardinal del pensamiento político y moral grecorromano que permite entender el contacto entre paganismo y cristianismo. Foucault 2017, 164, discrimina un tipo de parresía diferente del platónico o socrático de preguntas y respuestas entre maestro y discípulo y también del que consagra la espiritualidad cristiana y el monacato.

24. Sepúlveda conocía a Luciano, maestro de la autoficción y puesta en escena de sí mismo en *Somnium* o *Vita Luciani* y en *Bis accusatus*, que practica la falsa autobiografía y la real autoficción. Véase Dubel (1994).

25. Foucault 2017, 139, *passim*; Camerotto 2012, 4.

dispuestas a dar y recibir la verdad [Foucault 2017, 152], una estrategia discursiva culturalmente asentada, que no se confunde con otras formas discursivas como el discurso magistral o instructivo, aunque tenga relación con él. Los tres construyen el pacto parresiaco, que exige unas dosis de libertad (*eleuthería*) y un ambiente de libertad entre iguales (los herederos de la *polis* ateniense)²⁶. Aquí el tema dominante es más ético que político, pues Sepúlveda no se ocupa en *Democrates* del despotismo ni de la tiranía [Alföldi 1995-1997] y, en esa medida, se aparta de uno de los usos importantes de la parresía griega, aunque no de otro: el moral²⁷. La modalidad del hablar verdadero incluye la franqueza, pide coherencia entre palabras y obras, entre paradigmas asumidos y acción cotidiana; a veces los interlocutores no usan la razón ni la lógica y manipulan las emociones, preocupados por posibles acciones injustas sobre las que concentran sus preguntas, sus dudas o sus afirmaciones. Hacer la parresía de la dialéctica heredada incompatible con la retórica tal y como la concibe este periodo es simple pecado de anacronismo, al menos antes de Descartes.

La relación maestro-discípulo se modifica en parte porque el polo principal pasa a ser el discípulo, el que necesita el auxilio del maestro: en el pacto parresiaco son los discípulos los que abren «un espacio de libertad, un espacio de derecho a la palabra» [Foucault 2017, 129], en este caso ante quien la domina, el maestro; es una parresía que sana el alma (*therapeuein*) porque le permite la *cura sui*, cuidarse de sí misma [Foucault 2017, 133 y 162]; van hasta el final en esa relación entre almas propia de contexto griego, ahora mimetizada por el polifacético Sepúlveda para ponerla al servicio del cristianismo europeo en su variante católica e imperial. Sin dejar de decir la verdad al poder.

26. Camerotto 2012, 4: «La verità è sicuramente una tensione e una ricerca. L'attenzione alle cose, la comprensione della realtà diviene critica che tutti possono mettere nel mezzo».

27. La *parrésia* fue muy importante en, entre otras, la ética política de toda la antigüedad y tuvo uso político para la existencia de la democracia ateniense (Foucault 2017, 144 y *passim*). Se oponía a la adulación porque intentaba generar en el otro una relación autónoma o independiente, donde el interlocutor construía su propia ética; por eso puede generar una *philia* en los discípulos (Gabilondo y Fuentes 2004, 26).

BIBLIOGRAFÍA

- Alföldi, Andreas, «Der Philosoph als Zeuge der Wahrheit und sein Gegenspieler der Tyrann», *Scientiis Artibusque*, 1 (1955-1957), págs. 7-19.
- Berti, Enrico, «Ancient Greek Dialectic as Expression of Freedom of Thought and Speech», *Journal of the History of Ideas*, 39 (1978), págs. 347-370.
- Camerotto, Alberto, «Parrhesia. Una parola per i 'Classici contro'», *Atene et Roma*, 6 (2012), págs. 51-63.
- , «Le virtù e le imprese di Menippo e dei suoi colleghi nella satira di Luciano», *Nuntius Antiquus*, 8-9 (2012-2013), págs. 7-46.
- , *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milán & Údine: Mimesis Edizioni, 2014, vol. II, págs. 1-360.
- Casevitz, Michel, «Parrhesia, histoire du mot et de la notion», résumé d'une communication faite à la séance du 16 mars 1992 de l'Association des études grecques, *Révue d'Études Grecques*, 105.2 (1992), págs. XIX-XX.
- Castilla Urbano, Francisco, ed., Juan Ginés de Sepúlveda, *Diálogo llamado Democrates*, Madrid: Tecnos, 2012 (Col. «Clásicos del Pensamiento», Tercer Milenio).
- Clavería, Carlos, *Erasmus hombre de mundo: evasivo, suspicaz e impertinente*, Madrid: Cátedra, 2018.
- Dubel, Sandrine, «Dialogue et autoportrait: les masques de Lucien», en Alain Billaut, ed., *Lucien de Samosate: Actes du Colloque de Lyon (septembre 1993)*, Lyon: De Boccard, 1994, págs. 19-26.
- Fitzgerald, John T., *Friendship, flattery and frankness of speech. Studies on friendship on the New Testament World*, Leiden: Brill, 1996.
- Foucault, Michel, *La parrésia*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.
- Gabilondo, Ángel, & Fernando Fuentes Mejías, introducción; Fernando Fuentes Mejías, trad. y notas, Michel Foucault, *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, Buenos Aires & Barcelona & México: Paidós, 2004.
- Herman, Jan, «Image de l'auteur et création d'un *ethos* fictif à l'Âge classique», en *Ethos discursif et image d'auteur*, número monográfico de *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 (2009), [en línea] <http://aad.revues.org/672>. (consulta: 13 septiembre 2016).
- Konstan, David, «The two faces of Parrhesia», *Antichthon*, 46 (2012), págs. 1-13.
- Lampe, Geoffrey William H., «Parrhesia», en *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford: Clarendon Press, 1968, s.v.
- Losada, Ángel, ed., «*Demócrates primus o Diálogo sobre la compatibilidad entre la milicia y la religión cristiana* (1535)», en Juan Ginés de Sepúlveda, *Tratados políticos*, Madrid: CSIC, 1951 (reed. Madrid: IEP, 1963).

- Marrow, Stanley B., «*Parrhesia* and the New Testament», *The Catholic Biblical Quarterly*, 44.1 (1982), págs. 431-446.
- Momigliano, Arnaldo, «La libertà di parola nel mondo antico», *Rivista storica italiana* (Napoli), 83 (1971), págs. 499-524.
- Przybylska, Natalia, «*Parrêsia*. La parole de la liberté. L'accréditation de la parole», *Annales Neophilologiarum*, 5 (2011), págs. 5-22.
- Rahner, Karl, «*Parrêsia* von der Apostolatstugend des Christen», *Geist und Leben*, 31 (1958), págs. 1-16.
- Rummel, Erika, *Erasmus and his catholic critics. I. 1515-1522. II. 1523-1536*, Nieuwkoop: De Graaf Publishers, 1989.
- Scarpat, Giuseppe, '*Parrhesia*'. *Storia del termine e delle sue traduzioni in latino*, Brescia: Paideia, 1964.
- Seidel-Menchi, Silvana, *Erasmus in Italia, 1520-1580*, Turín: Bollati Boringhieri, 1987, págs. 41-67.
- Sepúlveda, Juan Ginés, *Io. Genesii Sepuluedae Cordubensis... De conuenientia militaris disciplinae cu[m] christiana religione dialog[us], qui inscribitur Democrates*, Roma: Antonium Bladu, 1535, reed. París: Simonis Colinaei, 1541.
- , *Democrates*, traducción castellana de Antonio Barba, *Dialogo llamado Democrates co[m]puesto por el doctor Juan de Sepulueda capella[n] y coronista de su S.C.C.M. del emp[er]ador; agora nueuamente inpresso*, Sevilla: Juan Cromberger, 1541, a 28 días del mes de mayo.
- Snyder, Jon R., *Writing the Scene of Speaking: Theories of the Dialogue in the Late Renaissance*, Stanford CA: Stanford University Press, 1989.
- Solana Pujalte, Julián, & Ignacio García Pinilla, intr. y ed., Juan Ginés de Sepúlveda, «Demócrates», en *Obras completas*, vol. XV, Pozoblanco: Ayuntamiento de Pozoblanco, 2010.
- Solana Pujalte, Julián, & Ignacio García Pinilla, «*Postrema lima*: anotaciones manuscritas inéditas de Sebastián de León, secretario de Juan Ginés de Sepúlveda al diálogo *Democrates sive de honestate disciplinae militaris* (Roma, 1535)», *Neulateinisches Jahrbuch - Journal of Neo - Latin Language and Literature*, 14 (2012), págs. 281-297, en especial pág. 285 y *passim* (Hildesheim-Zürich-New York: Olms-Weidmann, 2012).
- Sluiter, Ineke, & Ralph M. Rosen, eds., '*Free Speech*' in classical Antiquity, Leiden & Boston: Brill, 2004.
- Spina, Luigi, «*Parrhesia* e retorica: un rapporto difficile», *Paideia*, 60 (2005), págs. 317-346.
- Vian Herrero, Ana, «Los paratextos dialógicos y su contribución a la poética del diálogo (siglos xv a xvii)», en M^a Soledad Arredondo & Pierre Civil & Michel Moner, eds., introducción Michel Moner, *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, Madrid: Casa de Velázquez, 2009, págs. 395-446.

- «Fabulaciones del yo-autor en diálogo: autocita y estrategias de identidad. I. Fundamentos teóricos y autores clásicos», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* (París, CLEA), 29 (2018) (febrero).
- , «Fabulaciones del yo-autor en diálogo (II): Variedades en la práctica de la autocita moderna. Una perspectiva comparada sobre la representación del dialoguista», *Bulletin Hispanique*, 121.2 (2019), págs. 475-504.
- Visa-Ondarçuhu, Valérie, «La notion de *parrhesia* chez Lucien», *Pallas*, 72 (2006), págs. 261-268.

RESUMEN: El análisis del comportamiento de los discípulos de los diálogos es siempre conveniente, porque ellos son los responsables de que el diálogo exista. Pero no todos tienen el mismo interés argumentativo y literario. Dos interlocutores del *Democrates* de Juan Ginés de Sepúlveda (Roma, 1535) desarrollan argumentaciones sugestivas si se consideran en el marco del 'hablar franco', de la *parresía* como expresión de libertad de pensamiento y habla propia de la dialéctica griega antigua: Leopoldo, «un poco luterano», y Alonso de Guevara, un experto soldado de las guerras de Italia desde los tiempos del Gran Capitán. Además, un sabio griego llamado Demócrates actúa como maestro parresiaco (*parresiasta*) y conduce el proceso hasta el fin. Este trabajo se dedica a examinar la cadena de los razonamientos y el pacto argumentativo sobre el que se fundamenta el texto en la espléndida traducción castellana de época, de Antonio Barba (Sevilla, 1541).

PALABRAS CLAVE: Diálogo, Juan Ginés de Sepúlveda, *Democrates Primus*, Parresía, Humanismo hispano-latino.

ABSTRACT: The analysis of the disciples' performance is always convenient in the dialogues, because they are necessary for the existence of the literary genre. But not everyone has the same argumentative and literary interest. Two interlocutors of Juan Ginés de Sepúlveda's *Democrates* (Rome, 1535) offer suggestive argumentations considered within the framework of 'Free Speech', or *parrhesia* as an expression of freedom of thought and speech inherited from ancient Greek dialectic: Leopold, «a little Lutheran» and Alonso de Guevara, a skilled soldier from the wars in Italy since the days of the Great Captain. Also a Greek sage called Democrates acts as master or *parresiastès* and leads the discussion until the end. This paper is devoted to examining the chain of their reasonings and the argumentative contract on which the text is based in the superb Castilian vintage translation of Antonio Barba (Seville, 1541).

KEYWORDS: Dialogue, Juan Ginés de Sepúlveda, *Democrates Primus*, Parrhesia, Hispanic-Latin humanism.

