



NO IMPORTA

HOMENAJE A FRANCISCO RICO

AL CUIDADO DE GUILLERMO SERÉS,
BIENVENIDO MORROS Y LAURA FERNÁNDEZ,
CON LA COLABORACIÓN DE
PAULA PÉREZ

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Bellaterra · MMXXV

NO IMPORTA
HOMENAJE A FRANCISCO RICO

NO IMPORTA

HOMENAJE A FRANCISCO RICO

AL CUIDADO DE GUILLERMO SERÉS,
BIENVENIDO MORROS Y LAURA FERNÁNDEZ,
CON LA COLABORACIÓN DE
PAULA PÉREZ

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Bellaterra · MMXXV

FRANCISCO RICO Y LOS CAMINOS DE LA FILOLOGÍA

El profesor Rico, que es como gustaba que le llamaran, fue siempre un adelantado de su tiempo. Sus lecturas e interpretaciones de la novela picaresca cambiaron la filología en los años en que se dieron a conocer, marcados todavía por la influencia del positivismo. En ecdótica empezó a editar a los clásicos con unos criterios que solo fuera de España se había utilizado para la obra de Shakespeare. Sobre Petrarca fue capaz de proponer una nueva cronología para los hitos fundamentales de su vida, de la que el cantor de Laura había dado fechas falsas, confundiendo realidad y ficción, la persona que fue con la que habría querido ser. El profesor Rico anduvo muchos caminos en filología que él mismo había hecho transitables para las generaciones que le sucedieron.

El profesor Rico empezó su carrera filológica precisamente editando el Canzonieri y i triunfi de Petrarca por pura casualidad. Hacia finales de los años cincuenta o principios de los sesenta, Martín de Riquer, José Manuel Blecua y José María Valverde habían proyectado para la editorial Planeta una nueva y renovada biblioteca Pléiade en la que pensaron incluir un volumen dedicado a Petrarca, ausente en la colección francesa. El trabajo se lo ofrecieron al profesor Rico, el discípulo más capacitado para esa tarea o para cualquier otra. Desde ese momento ya no abandonaría el estudio de Petrarca hasta el final de su vida. Lo hizo siempre de manera intermitente, pero el poeta de Arezzo siempre formó parte de su otium intelectual, cuando quería huir del ruido de congresos, editoriales o trabajos de cierto compromiso. Eran los momentos en que “petrarquizaba” (el verbo era suyo), y no se le podía molestar. Pero el Petrarca que le acabó interesando fue el latino, y, a pesar de manifestar que en lo personal era un autor al que detestaba, encontró en su obra y pensamiento el humanismo que tanto reivindicó y aplicó en otros muchos trabajos. En lo personal resulta curiosa la coincidencia de la muerte de los dos el día antes de su aniversario (el dato lo recordaba Daniel Rico y Jordi Gracia en su obituario de El País). Marco Santagata, otro ilustre petrarquista que se llevó la pandemia del covid, nació el mismo día que el profesor Rico, pero cinco años después. El petrarquismo, al margen de la voluntad divina, parece imponer fechas tan cruciales en la vida humana del autor y sus estudiosos.

Sobre una de las obras latinas del aretino, sin duda la más importante, el profesor Rico escribió Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del “Secretum” (Padua: Antenore, 1974), libro de una erudición que asombró al mundo filológico. La fecha de la publicación del libro llama la atención porque es la del sexto centenario de la muerte de Petrarca. El libro del profesor Rico es una glosa y comentario del Secretum que sigue el orden del propio texto, de principio a fin. En esa glosa, al revelar las concordancias irrefutables del texto con otros de Petrarca, acaba constatando una evidencia: el Secre-

tum, al igual que esos otros textos en clara coincidencia con él, debe situarse entre 1346 y 1353, y no entre 1343 y 1344, fechas que el propio autor había barajado como reales. El hallazgo es fundamental porque demuestra que falsifica los datos de su vida para crear una imagen de sí mismo que es no es la real, la de un hombre deprimido y obsesivo, sino la que le habría gustado tener.

El profesor Rico había previsto una segunda parte para su libro, como ya da a entender el I de la primera, dedicada a las Familiares y al Canzoniere. Nunca la llegó a escribir, al menos en el formato de esa primera parte, pero dedicó muchos trabajos a las dos obras, piezas clave para la cronología y también para esa autobiografía totalmente falsa, incluida la amorosa con Laura. De todos esos trabajos cabe destacar otro libro, más aligerado de erudición, titulado *I venerdì del Petrarca* (Milán, Adelphi, 2016), en que se analiza en el conjunto de su obra y también en las notas sobre su vida más cotidiana la recurrencia que tiene el viernes en todos ellas, incluido también, como ya sabíamos, el Canzoniere. Para los seiscientos cincuenta años de la muerte de Petrarca, tal como había hecho en 1974, el profesor Rico publicó su último libro sobre nuestro poeta: *Francesco Petrarca: poeta, pensador, personaje* (Barcelona, Arpa, 2024), una selección de trabajos anteriores preparados, sin la erudición de antaño, para dar cuenta de esa triple faceta del cantor de Laura.

Ese humanismo que había encontrado en Petrarca lo acabó también reconociendo en España en una figura fundamental para la historia de nuestra lengua y cultura. Esa figura fue Elio Antonio Nebrija, sobre cuya labor docente y gramatical (en el sentido antiguo de la palabra) compuso una monografía, Nebrija frente a los bárbaros, también cargada de una llamativa erudición. Consideraba al Nebrijense el defensor de una gramática descriptiva, basada en el uso de los mejores autores que habían escrito en la lengua latina, frente a los partidarios de la gramática meramente especulativa que se había enseñado en las escuelas y universales medievales. Ese humanismo que definió cabalmente a propósito de Nebrija muchos años después, recreado con la metáfora de un sueño imposible, cristalizó en un libro magnífico, *El sueño de humanismo: de Petrarca a Erasmo* (Madrid, Alianza editorial, 1997; con muchas reediciones). Antes de escribirlo, y tras anunciarlo con el título de *La invención del Renacimiento*, me solía confesar que le costaba costando hacerlo realidad porque sabía ya demasiado sobre el tema. Finalmente, encontró la fórmula más adecuada para llevar a cabo esta obra: una narración fluida y espontánea sobre las diferentes fases de ese sueño.

El profesor Rico manifestó siempre una profunda admiración hacia María Rosa Lida de Malkiel que se materializó especialmente en un libro, para muchos el mejor de los que llegó a publicar, *El pequeño mundo del hombre*, resultado de las muchas notas que su autor fue recopilando a lo largo de muchos años sobre esa idea, del ser humano como un microcosmos, en la cultura española. Ese es un método de trabajo, el de la recopilación de notas, que practicó hasta la consolidación en su vida de la informática. Cada vez que hallaba en un texto una referencia a un motivo que le intere-

saba la anotaba en una hoja minúscula, cuadrada, que él recortaba para tal propósito y que depositaba en una caja donde las reunía todas en posición vertical. No tomaba esas notas para sí mismo sino pensando en futuras tesis para sus alumnos o colaboradores. Formaba parte de esa generosidad tan suya, incluso en el terreno intelectual, no demasiado habitual entre los grandes maestros, reacios a veces a compartir su saber.

El profesor Rico había editado, en su primera juventud, dos clásicos de nuestra literatura: el Lazarillo de Tormes y el Guzmán de Alfarache, de Mateo Alemán. Las dos obras las dio a conocer inicialmente en un solo volumen de casi mil páginas, con el título de *La novela picaresca española* (Barcelona, Planeta, 1967 [en realidad, 1966]). Más adelante, ya las publicó por separado, el Lazarillo, en 1970, y el Guzmán, en 1980, en los volúmenes de tapa blanca de los Clásicos Universales también de Planeta. El Lazarillo volvió a editarlo en 1987 (Madrid, Cátedra) y 2011 (Madrid, RAE), con criterios ecdóticos muy diferentes. Esa labor filológica con las dos primeras novelas picarescas le permitió ofrecer a la vez una nueva interpretación de la primera y de las dos siguientes en el género, el mencionado Guzmán y El Buscón de Quevedo, que vieron la luz en un magnífico libro *La novela picaresca y el punto de vista* (Barcelona, Seix Barral, 1970; con numerosas reediciones). El libro del profesor Rico, consecuencia de un directo conocimiento del estructuralismo durante su estancia en Johns Hopkins University entre 1965 y 1966, cambió radicalmente la concepción y la interpretación de las obras que había editado. En sus trabajos posteriores sobre el Lazarillo, como puede comprobarse en un libro ya muy distinto como *Problemas del "Lazarillo"* (Madrid, Cátedra, 1987), le interesó la nueva ecdótica que también acabaría aplicando al Quijote.

Para la familiarización con esa nueva ecdótica, el profesor Rico hubo de leer muchos estudios sobre las ediciones de Shakespeare, el autor en que más se había practicado y con mejores resultados. En su primera edición del Quijote (Barcelona, Crítica, 1998, 2 vol.), se valió de ella para ofrecer el texto más limpio de errores y más cercano a la voluntad de Cervantes; y así siguió en sus ediciones posteriores de la obra (Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2005, 2 vol. y Madrid, Espasa-RAE, 2015). Esta práctica, casi invisible en las ediciones, la hizo visible en su libro *El texto del "Quijote"* (Barcelona, Destino, 2006). Recuerdo aún el día que me mostró una pared de su biblioteca con estantes ocupados exclusivamente por libros sobre ecdótica. Es una metodología, en cualquier caso, que sustituyó a la bederiana, la que le enseñaron sus maestros Martín de Riquer y José Manuel Blecua padre, y la lachmanniana, con la que también llegó a flirtear en su Lazarillo de 1987 y de la que ha acabado renegando por considerarla ineficaz para la literatura española y especialmente para la de transmisión impresa. Es esa peculiaridad que presentan las obras modernas que se editaron en imprentas manuales.

En diversas entrevistas, el profesor Rico confesó que él no creó escuela porque ninguno de sus discípulos se ocupó de Petrarca ni materializó en sus ediciones la nueva

ecdótica que había usado para sus ediciones del Quijote y la última del Lazarillo. Es verdad que no creó escuela en el sentido estricto de la expresión, pero sí influyó decisivamente en esa voluntad de estilo tan suya que contagió a sus alumnos, entre los que me incluyo. Se llegó a hablar de un estilo característico de la Autónoma de Barcelona, de la que fue Catedrático desde los veintipocos años. Nos inculcó la idea de que la erudición debía estar revestida por un estilo que la hiciera atractiva y legible. Concedía mucha importancia a la primera frase de un artículo, prólogo o libro porque a partir de ella había que captar el interés del lector. Son memorables algunas de las primeras frases de sus trabajos. En uno relativo a las *Introducciones latinae* de Antonio Nebrija lo empezaba con una frase que no dejaba indiferentes a los muchos que la leyeron: «La reina doña Isabel no tenía un pelo de tonta». La frase venía a cuento de la petición que la reina hizo al gramático de traducir las *Introducciones* para que las monjas pudieran aprender latín sin necesidad de la intervención de varones. El profesor Rico empezaba el prólogo a su edición de las *Novelas* a Marcia Leonarda con otra frase que también llamaba la atención: «Marta de Nevares tenía los ojos verdes». Después de esa frase su autor seguía con la descripción que hizo el propio Lope de su último gran amor en la égloga Amarillis para acabar recordando el soneto in morte que compuso el madrileño con motivo de su muerte.

Como hemos podido comprobar, el profesor Rico fue un innovador, pero también un provocador. En sus conferencias llegó a serlo más de una vez. Como muestra un botón. En un congreso de la ALME, de noviembre de 1985, el profesor Rico intervino con la conferencia de clausura, titulada «El primer amor del Arcipreste de Hita». Ante reconocidos estudiosos de la literatura medieval, adujo cantigas gallegoportuguesas, tanto de amor como de amigo, con reiteradas alusiones a las canciones que el grupo Mecano había estrenado ese año. En su discurso de ingreso en la RAE, en julio de 1987, sobre el autor apócrifo del Lazarillo de Tormes, dejaba atónitos a los académicos presentes en la ceremonia cuando empezaba a pronunciar con voz solemne: «Necio y bien necio sería».

Yo necio y muy necio sería si, ahora que nos ha dejado y que todavía no hemos asimilado su ausencia (no hay momento en que no espere una llamada suya preguntándome por el Garcilaso), no acabara reconociendo que ya no volverá a nacer otro genio de la filología y de la historia de la literatura como el profesor Rico. Esa convicción, ya hoy firme, se irá agrandando con el paso del tiempo, cuando mi generación y otras también muy presentes, sea consciente de su verdadera envergadura.

BIENVENIDO MORROS MESTRES
Universidad Autónoma de Barcelona

LAS PATRIAS DE ANTONIO AGUSTÍN Y SU «PRIVILEGIUM» PARA OBTENER CIUDADANÍA ROMANA

Juan Francisco Alcina

Cierto concepto de patria y las palabras *patria* y *patrius* existen en latín desde Pacuvio y Plauto (cf. *TbLL* s.v. *patrius* II 762-771 ... «pertinet ad terram patris vel patrum, q.e. patria»). También existe patria (y patriota) en el romance y el latín del siglo XVI, pero con significados más volátiles y difusos entre el apego dinástico (entre los nobles e imitativa entre clases inferiores) ligados a un lugar y la defensa de ciertas ventajas legislativas para los ciudadanos de dicha tierra. Nación se utiliza poco en el s. XVI y si aparece significa nacido en, natural de, stirpe de (como en latín *natio*, cf. *Oxford Lat. Dict.* s.v.). Patria no tiene el significado actual que realmente aparece tras la Revolución Francesa y la sociedad industrial según Torres [2008:79-89] y Hobsbawm [2021:274, n.1].

Este lábil sentimiento de patria o más bien la idea de pertenecer a un grupo étnico hispánico aparece en los escritos de Agustín tras su estancia en Bolonia (1534-1541) ligado al Colegio de San Clemente aunque alternando con escapadas a otros centros universitarios italianos. Fue el inicio de su larga etapa italiana que llega hasta 1564. Y al final de esa treintena de años pasados en Italia formando parte de la intelectualidad de Roma, Agustín se permite bromear sobre si se le puede considerar todavía un español. Ya lo dice en 1557 al principio de una carta dirigida al agustino Onofrio Panvinio. En ella, por una parte evita utilizar el término *frate* en la dedicatoria, con la excusa de que Panvinio no parece un monje (no vive en un monasterio y es demasiado culto) y por otra parte Agustín insiste en que Panvinio no lo considera un español «Voi direte di me che non ho niente del Spagnuolo»¹ cosa que implica que Agustín no tiene los rasgos típicos de los hispanos vistos por los italianos: no es un bárbaro militar, escribe en un buen latín y sabe demasiado de antigüedades romanas para ser español. Aunque al final Agustín afirma que la realidad se impone y que cada uno de ellos es lo que es.

¹ Carbonell i Manils 1992 122, carta del 3.4.1557: «Reverendo padre mio galantissimo. Se pur e licito dirvi quello che sete, come per altre parolle potria dir per lodarvi che non havete niente del frate, voi direte di me che non ho niente del Spagnolo. Ma con tutto questo et voi sarete della religione che sete, et io della patria mia».

En una carta anterior de 1539, Flores Sellés [1980: epist. 72] dirigida al humanista Giovanni Faseoli (que le dio clases de griego) bromea sobre el mismo tema, diciendo que Faseoli no necesita un día de vacaciones para escribirle una carta en latín, porque el receptor es él, Agustín, un *Hispanus*, o sea un bárbaro: «otium expe ctas ut accurate Hispano homini, idest plane barbaro, scribas?». Agustín en Roma no deja de aprovechar ventajas de ser español en Italia, pero en gran medida se ha transformado en un anticuario italiano. Y curiosamente, en las portadas de los libros que edita (excepto en su primera publicación, los *Emendationum et opinionum libri* de 1543 que reza «*Antonii Augustini iurisconsulti Hispani*») se evita siempre el *tertium nomen*, el tercero de los *tria nomina* que habitualmente forman el nombre completo. Y en las portadas de sus publicaciones, únicamente aparece *Antonius Augustinus* (Y en la etapa de Lérida y Tarragona añade su título eclesiástico o dignidad de *Episcopus Ilerdensis/Arch. Tarraconensis*).

LA MISTERIOSA PETICIÓN DE SER «CIVIS ROMANUS» QUE SOLICITA AGUSTÍN EN 1573

Quizá el título y privilegio de ser ciudadano de Roma que gestionó el bibliotecario del cardenal Farnese, el docto anticuario Fulvio Orsini en 1573, podría en parte relacionarse con su apego a Italia y la nostalgia de sus doctos amigos italianos que eran los intelectuales que conocía de su etapa anterior. Por otra parte, Agustín había recibido de la curia romana diversos privilegios en forma de canonjías y otros ingresos como los que ha estudiado Joan Carbonell [2009].

El *Privilegium* era un documento jurídico especial e independiente del *Corpus iuris*, sobre cuestiones muy variadas que se aplicaban a una persona concreta, y que se utilizaba ya en la Roma antigua. Como documento jurídico personal, que ya aparece en las *XII tabulae*, tiene una forma definida en la jurisprudencia y se utiliza ampliamente en todas las épocas. En concreto el derecho romano de ciudadanía tenía diversos beneficios que el *Privilegium* de Agustín va enumerando en parte (cf. la cita abajo, p. 4): permiso para hablar en el Senado, exención de castigos corporales, el derecho a apelar al emperador (en época imperial) y ser juzgado según al derecho romano, liberación (*immunitates*) de pagar impuestos directos, ocupar cargos en el senado entre otros, cf *RE Supplement* I, s.v. *Civitas* 306-307. Sin embargo, la doble nacionalidad es imposible en el derecho romano antiguo e implica pérdida de la *civitas Romana*, pero podía tener múltiples excepciones e interpretaciones, cf. Carlà-Uhinta [2017: 259-282], quien cita el ejemplo de la doble nacionalidad de Cicerón, *De legibus*, II, 2, 3, que consideraba que tenía una patria por naturaleza, Arpinum, y otra por ciudadanía, Roma.

Como señala Mayans [1734:50] otros intelectuales obtuvieron ese privilegio de ciudadanía, como el flamenco Hubert Goltzius 1526-1583 grabador y famoso numismático como Agustín. Entre otras obras, era autor de los *Fasti magistratuum et triumphorum Romanorum*, Brugis Flandorum, Goltzius, 1566, que dedicó al Senado romano y por ello recibió el título honorífico de ciudadano romano o *Civis romanus* como muestra de gratitud.² Naturalmente Agustín conocía esta concesión del privilegio de Goltzius y sería una de las razones para solicitarlo, pero no sería el motivo fundamental.

La elaboración del documento que atañe a Agustín la conocemos a través de su epistolario. Comienza con la carta desde Lérida de 10 de abril de 1573 dirigida a Fulvio Orsini [Mayans 1765-1779 7:253] en la que después de quejarse de no haber recibido los libros que le había prometido Orsini, Agustín le acusa de haberse transformado en un salvaje similar a los terribles Partos de Oriente o los Númidas africanos o los mismos españoles. Y a continuación expone su petición de ciudadanía romana presentándola a medias entre una ficción burlesca y teatral y una necesidad para cierto proyecto «per certo disegno mio»:

Hora vi voglio dire una bella fantasia mia, che ho bisogno per certo disegno mio farmi Cittadino Romano, ma vorrei che fosse con clausule alla antiqua, narrando la verità che sono di familia equestre de Cesara Augusta Colonia antiqua deducta di Augusta, et che il cognome mio pare, ò potria essere che fossi di esso, ò vero altri Augusto; come di Marcello Marcelino...Dunque vorrei ricuperare la Città, et essere ascritto con i miei trà li Patricii nobili Romani... Vorrei che servisse questo Privilegio à me, et à Joanni Augustino mio fratello, et à Vincenzo Augustino mio parente, et a' suoi figli e descendenti in saecula saeculorum. Credo che la pigliarete per trastullo, pur adoprare li amici et fatela passar per Campidoglio; narrate l'esser estato in Roma XVI anni Auditore di Rota, haver scritto in lode delle famiglie Romane, et essere dedito ad ilustrar le vostre memorie etc. Vorrei aggiunger che fossi secreto, ma credo, che non è possibile, che creparesti à non leggere questa alli Amici et poi: S.P.Q.R, et Equestri Ordini; tant' è fate voi, io vi dico la mia bisogna, non altro. Valet et plaudite...

² Margaret Daly Davis, «Los 'Tres libros sobre monedas antiguas' de Hubertus Goltzius: algunas observaciones sobre su formación como anticuario, numismático e historiador y un breve análisis de los tres libros», en: Margaret Daly Davis (ed.), Hubertus Goltzius, *Vivae omnium fere imperatorum imagines, a C. Iulio Caes. usque ad Carolum .V. et Ferdinandum eius fratrem, ex antiquis veterum numismatis solertissime ...*, Amberes 1557, «Epistola dedicatoria», FONTES 90, pp. 3-37. Id, *Fastos magistratuum et triumphorum...restitutos. SPQR Hubertus Goltzius Herbiopolita Venlonianus dedicavit*, Brugge, Henricus Goltzius, 1566, con un prefacio con dedicatoria al *Senatum Populumque Romanum* que motivó la concesión de la ciudadanía romana a Goltzius. También lo obtuvo, ya en el s. XVII, Jacques Goutière o Gutherius, el historiador francés del derecho romano, autor del *De veteri jure pontificio urbis Romae*, 1612, por el que se le concedió la ciudadanía romana.

Tenemos otra carta de Agustín a Fulvio Orsini, fragmentaria, que se puede fechar hacia unos meses después del 23 de junio de 1573, Mayans [1765-1774, 7:256-257], en la que dice que sabe que ya han redactado su privilegio de ciudadanía romana: «arriba una vostra delli 14 di agosto...col Privilegio della cittadinanza molto ben in ordine» y en ella añade algunas fantasías carnalescas:

fate le gratie à nome mio omnibus et singulis, et mandate quanto prima la formula di privilegii. Aspetto certi privilegii da far ridere le brigate di quei che possano miei nepoti giuocar nella festa del Testaccio vestiti all' antiqua, et haver parte delle Bufale et Porchette, et di qualche moggio di Sale, ò libra di Pepe, quando si dividerà nel congiario del Campidoglio, che possano essere Caporini et maestri di strade et delle cloache et delle vigne, liberi de tutti Dacii imposti³ alli sudditi del S.P.Q.R., ma non di quelli Pontificii etc.. La mia intentione splicai nell' altra mia, et sto in dictis.

En realidad, las fiestas del Testaccio a las que hace referencia Agustín eran unas fiestas medievales del carnaval en el Testaccio. En todas estas cartas relativas a su petición de ciudadanía romana, Agustín juega con la posible urgente necesidad que dice tener ante algún peligro que desconocemos mezclándolo con la broma de que se trata de teatro acabando con el final cómico «*valete et plaudite*», con la que acaba la primera carta de 1573. Él mismo nos dice que el propio Orsini lo considerará una diversión, un «*trastullo*», pero él insiste en que se trata de una necesidad auténtica que tiene de «*ricuperare la Città, et essere ascritto con i miei trà li Patrici nobili Romani*».

El privilegio no lo recibirá hasta el 16 de setiembre del 1574, aunque el documento lleva la fecha 23 de junio de 1573, «*XI. Kal. Iulias anno MDLXXII*». Diego José Dormer [*Progressos* 1680: 604] publicó el Privilegio y Mayans en la *Vida de D. A. Agustín* [1734:50 y 182-183] lo volvió a publicar a partir del texto de Dormer. El documento incluye todo lo que pedía Agustín en las cartas a Orsini. Sin embargo parece que no lo vuelve a mencionar ni utilizar después de haberlo recibido. Como si ser ciudadano de Roma fuera una traición ante las autoridades del reino. Y no aparece en los dos epitafios que le hicieron Andrea Schottus y Pedro Juan Núñez. Tampoco se menciona en el impreso de la *Laudatio funebris* (1586) que escribió Schottus y que se documentó directamente del Agustín ya enfermo, poco antes de que muriese, lo que le permitió escribir la primera biografía que tenemos del humanista. A mi parecer, cabe

³ El emperador Domiciano fue vencido por los Dacios y tuvo que pactar y le obligaron a pagarles tributo: le obligaron a pagar primero una cantidad de dinero que prometió que seguiría pagando como tributo, cf. Cassius Dio LVII 7. 4; a ello alude la expresión *Dacii imposti* que utiliza Agustín.

la sospecha de que Agustín procuró ser opaco y no hablar de este privilegio y mantuvo el mismo secretismo que solicitó de la curia romana y que menciona en la primera carta a Fulvio Orsini de 1573 antes citada.

El documento con la petición de conceder ciudadanía romana, «*Romana Civitate donandis*» a Antonio Agustín (y a su hermano Juan junto con su pariente Vicencio) fue recibido por el senado de Roma y el privilegio empieza con los nombres de las personas que tramitaron y presentaron al senado de Roma la petición: «Antonius Vellius Iuris Consultus et advocatus consistorialis: Dominicus Capoferreus, Vincentius Quintius, almae Urbis Conservatores». Y la decisión del senado fue unánime, «De ea re universo ita censuerunt»: «Trad. En este asunto todos estuvieron de acuerdo: Según la costumbre de nuestros mayores [*mos maiorum*] para acrecentar y conservar a la República se decretó acoger como ciudadanos romanos a los hombres ilustres y tributarles honores y beneficios». Sigue una breve enumeración de los méritos del aragonés a través de un resumen de sus cargos en el Palacio Apostólico, las legaciones en Britania y Germania y sus publicaciones, «*praeclara litterarum monumenta*», sobre derecho antiguo romano y derecho Pontificio. Reproduzco a continuación el final del privilegio desglosando entre paréntesis las abreviaturas.

...Quas ob res Senatum existimare amplissimum virum Civitate Romana esse donandum, inq(uam) Senatorium Ordinem, Patriciosque viros cum duobus fortissimis viris ex eadem familia IOAN(NI) AVGVSTINO ANT(ONII) F(ILIO) & VINCEN(TIO) AVGVSTINO FRAN(CISCI) F(ILIO) cooptandum. Itaque Senatui placere, ut eisdem ANT. AVGVSTINO ANT(ONII) F(ILIVS), IO(ANNI) AVGVST(INO) ANT(ONII) F(ILIO), VINCEN(TIO) AVGVST(INO) FRAN(CISCI) F(ILIO), eorumque filiis, nepotibus, & pronepotibus, et posteris, tam natis, quam nascituris, utriusque sexus personis, in perpetuum Nobiles Patricios Cives Romanos esse, eosque in Senatum venire, & in eo sententiam dicere, Magistratus gerere, Sacerdotia obtinere, bona libera, atque immunia habere, hisque immunitatibus, honoribus, privilegiis uti, frui, fungi, potiri licere, proinde ac si in ipsa Vrbe ex utrisque Civibus Romanis Nobilibus Patriciis nati forent, inq(uam) Omnibus Reipublicae n(obilibus) honoribus cooptati, lectique fuissent, eodemque iure esse, quo optimo iure Cives Romani Nobiles Patricii sunt, aut unquam fuerunt: eandem gentem familiam habeant, quam ipsi maluerint ex omnibus gentibus familiis Romanorum maiorum, minorumve gentium, censuerunt. Quae cum omnibus placuissent, eadem actis publicis conscribi, & et conservari voluerunt, ac de ea re Scribae publici hoc privilegium conscripserunt IX. Kal. Iulias, anno M.DLXXIII. (Trad. Por estos motivos el Senado consideró que el nobilísimo varón merecía recibir la Ciudadanía Romana, esto es formar parte de la Orden Senatorial y pertenecer a los varones Patricios junto con dos hombres de la misma familia JUAN AGUSTÍN HIJO DE ANTONIO Y VICENCIO AGUSTÍN HIJO DE FRANCISCO. Así también le pareció bien al Senado, que los dichos ANTONIO AGUSTÍN HIJO DE ANTONIO, JUAN AGUSTÍN HIJOS DE ANTONIO, VICENCIO AGUSTÍN HIJO

DE FRANCISCO⁴, con sus hijos, nietos y biznietos y descendientes, tanto los nacidos como los que después naciesen, personas de uno y otro sexo, fuesen Nobles Patricios Ciudadanos Romanos, y que ellos pudiesen asistir al Senado y exponer en él su opinión, ser magistrado, obtener las dignidades sacerdotales, bienes exentos de cargas, gozar de inmunidad, y tener licencia de usar, gozar y poseer, de estas inmunidades, honores y privilegios, de la misma forma que si hubiesen nacido en la misma Roma como hijos de sendos ciudadanos romanos nobles y patricios, esto es que puedan ser elegidos y escogidos para todos los nobles honores de la República, y tener el mismo derecho cual sea el mejor derecho del que gocen o hayan gozado los Ciudadanos Romanos Nobles y Patricios; y que tengan el mismo linaje como familia que ellos mismos prefieran de entre todos los linajes, familias de los linajes de los romanos mayores o menores que se censaron. Y como todos dieron su aprobación de esto, quisieron que se inscribiese y conservase en las actas públicas. Y por ese motivo los escribas públicos escribieron este privilegio el día 23 de junio del año 1573).

Tener ciudadanía romana podía tener sus ventajas hacia 1573. Entre otras la de poder evitar enfrentarse a tribunales de la Inquisición Española en caso de ser encausado en un juicio inquisitorial, amparándose en las *immunitatibus* que menciona el *Privilegium*, y poder trasladarse a Roma.

Agustín siempre tuvo amigos cercanos a la heterodoxia como Mateo Pascual su maestro y amigo en la Universidad de Alcalá y corresponsal, sobre el cual incluso aconsejó al epigrafista y anticuario Pons d'Icard que no lo mencionara en el *Libro de las Grandezas de Tarragona* de 1572 como señala Duran [1993:16]. Y una serie de humanistas de pensamiento libre en alguna etapa vital con los que tuvo amistad, como su sabio secretario Jean Matal, quien al separarse de Agustín en 1556 empieza a relacionarse con grupos heterodoxos en Colonia. Y también el heterodoxo Pere Galès de Ulldecona, calvinista en alguna de sus etapas, al que tuvo algunos años trabajando para él sobre varios textos en Lérida (quizá entre 1573 y 1577 según Espluga, 2014: sección 13-14), especialmente traduciendo al latín el griego de Gregorio de Nisa. Años después Galès murió en la cárcel de Zaragoza apresado por la Inquisición. Ignoro si Agustín conocía las inclinaciones religiosas de Galès que vivía

⁴ En realidad, Vicencio Agustín, el prior de la Seo de Zaragoza que tocó a rebato sus campanas para alzar a los zaragozanos contra el ejército de Felipe II que perseguía a Antonio Pérez, era un sobrino nieto segundo, porque era hijo de Vicencio Agustín lugarteniente bayle general de Aragón que era sobrino segundo de A. Agustín. Francisco Agustín, también lugarteniente bayle general de Aragón, es el abuelo no el padre de Vicencio (el prior) como pone equivocadamente el Privilegio. Un parentesco bastante lejano y enredado como puede verse en el árbol genealógico de Duran [1993:19]. Por eso Antonio Agustín le llama «*mio Parente*» sin precisar más en la carta de 10 de abril de 1573 antes citada. Dormer [1680: 604] fue el primero en crear la genealogía «hijo de Francisco su primo-segundo» siguiendo al privilegio.

en su palacio. Naturalmente los inquisidores de Zaragoza intentaron incriminar a Agustín y preguntaron explícitamente a Galès sobre si el arzobispo participaba o conocía su heterodoxia religiosa. Galès como buen amigo lo negó. Pero la simple pregunta por parte de la Inquisición implica tener sospechas sobre la ortodoxia de Agustín.

Con este ambiente Agustín no debía sentirse muy seguro. Y como ejemplo de sus miedos podemos citar la carta de Agustín a su amigo Arias Montano de 21.10.1576, porque aunque sea como a un amigo expresa sus más íntimos temores. En ella Agustín le avisa de los peligros de la Inquisición para los que se dedican a la Biblia hebrea y le aconseja no publicar y dejar para mejores tiempos su libro en apología de la Biblia hebrea en un tono de auténtico temor: «La apología en defensión de la lengua s[ant]a creo será bien menester en estos t[iem]pos, según que entiendo han sido algunos perseguidos por defendella y por un libro de León de Castro sobre Esaías veo muchos fundamentos y ocasiones que toman para perseguir [a] los que declaran la Sagrada Scritura conforme a la letra haebrea y a los rabines y otros intérpretes que la siguen; llamando a los chr[ist]ianos judaizantes por esta causa, ... Y oigo dezir que sobre este artículo están pressos Martínez [Cantalapiedra] y fray [Luis de] León y otros. Y pues este peligro se muestra, V[uestra] M[erced] mire muy bien lo que escribe, y comuníque primero con muchos hombres dotos y sabios p[ar]a no herrar, o dexe la empresa p[ar]a otros tiempos» (ed. Dávila, 2017:241).

El año 1573 es un momento candente con muchos intelectuales encausados por la Inquisición. Agustín hacia 1573 acaba de incluir entre sus servidores en palacio con diversos trabajos al sabio heterodoxo Pere Galès según la cronología de Espluga, 2014 antes citado, que aunque no era un calvinista conocido era un pensador de pasado peligroso que podría manchar al que lo contrató. Por eso la ciudadanía romana podría ser un instrumento de protección para Agustín. Naturalmente necesitaríamos más documentación para sustentar esta tesis del miedo a la Inquisición y es posible que el privilegio se escriba por otros motivos y se trate simplemente de la nostalgia de su vida en Roma. Agustín siempre añoró esa etapa de Roma. Baste citar el poema «Lucebant olim soles mihi candidiores» a Latinio Latini que publicó Mayans (1765, II: 193). Y quizá tendríamos que pensar que se conjugaban ambos motivos.

BIBLIOGRAFÍA

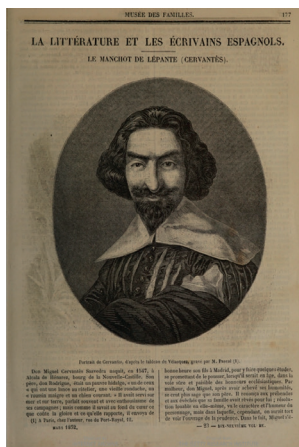
- CARBONELL I MANILS, Joan, *Epigrafia i numismàtica a l'epistolari d'Antonio Agustín (1551-1563)*. tesis doctoral (1991), accesible en la web de la Universidad Autònoma de Barcelona.

- CARBONELL I MANILS, Joan, «Una bula inédita de concesión de privilegios a Antonio Agustín (ASV. Reg. Vat. 1677)», *Faventia* 31/1-2 (2009), pp. 189-199.
- CARLÀ-UHINTA, Filippo, «*Alteram loci patriam, alteram iuris*: Double Fatherlands and the Role of Italy in Cicero's Political Discourse» en L. Cecchet-A. Brusetto (eds.), *Citizens in the Graeco-Roman world : aspects of citizenship from the archaic period to AD 212*, Mnemosyne Supplements 407, 2017, E-book: 259-282.
- DÁVILA PÉREZ, Antonio, «Nuevos argumentos para la identificación del destinatario de la carta de Antonio Agustín del 21 de octubre de 1576 (BNE Ms. 1854)», *Minerva. Revista de filología clásica*, 30 (2017), pp. 239-263.
- DORMER, Diego José, *Progresos de la Historia en el Reyno de Aragón*, herederos de Dormer, Zaragoza, 1680.
- DURAN, Eulalia, «Agustín y su entorno familiar», en Crawford, M.H., 1993, *Antonio Agustín, between Renaissance and Counter-Reform*, London, The Warburg Institute, University of London, 1993, pp. 5-19.
- ESPLUGA, Xavier, «Pere Gallès: un protestante de Ulldecona profesor en Ginebra», en Michel Boeglin, Ignasi Fernández Terricabras, David Kahn (eds.), *Reforma y disidencia religiosa. La recepción de las doctrinas reformadas en la península Ibérica en el siglo XVI*, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, 168, 2014, pp. 291-304 y *openedition* [Reforma y disidencia religiosa - Pere Galès: un protestante de Ulldecona profesor en Ginebra - Casa de Velázquez (openedition.org)
- HOBBSAWM, E.J., *La invención de la tradición*, Crítica-Planeta, Barcelona, 2021.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio, 1734, *Vida de D. Antonio Agustín, Arzobispo de Tarragona*, Madrid, Juan de Zúñiga, 1734.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio, et al., Antonio Agustín, *Opera Omnia*, Luca, Typis Josephi Rocchii, 1765-1774, VIII vols.
- RE, *Paulys Realenciclopädie der classischen Alterstumswissenschaft*, J.B. Metzlerschen Buchhandlung und Buchdruckerei, 1890-1980, 83 vols.
- TbLL, *Thesaurus Linguae Latinae*, München, W. de Gruyter, y Open Access de la Bayerische Akademie der Wissenschaften. BAAdW · Thesaurus linguae latinae, 1894-
- TORRES, Xavier, *Naciones sin nacionalismo*, Valencia, PUV, 2008.

EL MANCO DE LEPANTO EN EL «MUSÉE DES FAMILLES»: BIOGRAFÍA, FICCIÓN Y MITO

Montserrat Amores
UAB

En marzo de 1852, los lectores de *Musée des Familles* encontraron en las páginas centrales de ese número una sección de ocho páginas titulada «La littérature et les écrivains espagnols», dedicada a «Le manchot de Lépante (Cervantès)». Se abría con una reproducción del «Portrait de Cervantes, d'après le tableau de Velásquez [sic] gravé par M. Pascal» que Louis Viardot había presentado un año antes en *L'Illustration*. A continuación, se incluían una biografía del escritor firmada por Auguste Callet, el cuento «Les deux Don Quichotte», con Cervantes como personaje principal, una anécdota disparatada protagonizada por un supuesto sobrino nieto del escritor y una breve noticia sobre la familia de Catalina Salazar. Finalmente, el conjunto se cerraba con un comentario sobre el retrato inicial que sintetizaba el artículo de Viardot de 1851. La rúbrica final correspondía a Pitre-Chevalier, artífice de la sección, que había insertado breves comentarios para dotarla de unidad.



Musée des Familles, XIX (mars, 1862); repositorio HathiTrust (gri.ark:/1396o/s2w3fhdwz19), dominio público.

Pierre-Michel-François Chevalier, conocido como Pitre-Chevalier, se había convertido en 1844 en redactor jefe de *Musée des Familles. Lectures du Soir* (1833-1890), una de las primeras revistas ilustradas francesas con carácter enciclopédico y popular (Mongin 2013:11-18). En julio de 1849 fundó, junto a Ferdinand Wallut y Louis Édouard Bourgy, una sociedad que le otorgó el control editorial de la publicación, haciéndole responsable de su edición, contenidos y diseño. Como ha señalado la crítica (Mongin 2013:45-60), junto a su esposa, Camille Decan de Chateauville, Pitre-Chevalier desplegó en la década de 1850 una intensa actividad, con contribuciones que representaban más de la mitad del contenido de la revista. Su pluma ha sido descrita como «facile, abondante et infatigable» (Mongin 2022:225).

Lejos de avivar el debate sobre la autenticidad del retrato de Cervantes o de trasladar a los lectores franceses los últimos descubrimientos sobre la vida del autor del *Quijote*, el redactor del *Musée* construye a través de una hábil combinación de textos e imágenes una mistificación de la figura del escritor. Los rasgos del Quijote se proyectan sobre Cervantes y se identifican con el espíritu nacional, un tópico ya consolidado en la cultura europea que había ideado el Romanticismo alemán, como recuerda Francisco Rico [2012:23] en «Tiempos del “Quijote”»: «La Alemania romántica operó un cambio más profundo, una auténtica transubculturación. Herder, Schelling, los Schlegel y sus pares alinearon el *Quijote* con el *Cantar del Cid*, el romancero o el teatro del Siglo de Oro como manifestaciones supremas del espíritu nacional que a su vez ellos habían inventado».

Convertido en lo que Dović y Helgason [2017] han definido como un «santo cultural», la prensa del siglo XIX iba a encargarse de popularizar el mito (Comellas 2024: ¶15). En esta ocasión, el redactor de *Musée des Familles* priorizaba el entretenimiento del lector por encima del rigor histórico, atendiendo al perfil divulgativo y al propósito recreativo de la revista ilustrada, orientada a un público amplio y heterogéneo (Mongin 2013:19-61).

La elección del título, «Le manchot de Lépante (Cervantès)», remite a una de las señas de identidad más reconocibles del escritor, con el objetivo de atraer la atención de los lectores. Además, el retrato recuperado por Viardot ofrecía al público francés la posibilidad de asociar al autor del *Quijote* con un rostro aun escasamente difundido, dado que hasta entonces la imagen más ampliamente conocida era la derivada del retrato ideado por Kent en el siglo XVIII. Por ello, la inclusión de un nuevo grabado de Cervantes representaba una novedad. Esta ilustración, que ocupa gran parte de la página, es un grabado calcográfico de Auguste Trichon que replica el de Pascal atribuido a Velázquez. Como es sabido, Viardot defendía que, aunque la pintura pudiera haber sido obra de Velázquez, esta se habría basado en un dibujo previo de Francisco

Pacheco.¹ Por su parte, *Musée des Familles* reivindicaba el protagonismo francés a través del grabado de Pascal y su recuperación por parte de Viardot.

Pitre-Chevalier reproduce la biografía de Cervantes publicada por Auguste Callet en la *Encyclopédie du dix-neuvième siècle* [1845:20-23], probablemente sin autorización, dado que el autor había partido al exilio tras la instauración del Segundo Imperio (Callet 1909:35-38).² Se trata de un artículo atropellado y sesgado, un ejercicio periodístico elaborado por un joven publicista sin una competencia especializada sobre Cervantes. Aunque es probable que exista un texto intermedio en francés, el autor no parece haberse apoyado en las fuentes francesas más conocidas (Cuevas Cervera 2015:54-55): la «Vie de Cervantes» incluida en la adaptación de Florian a *La Galatea*; los antetextos de Auger [1825] y Mérimée [1826] que acompañan a las diferentes ediciones del *Quijote* traducido por Filleau de Saint-Martin –considerada «la traducción fundamental del *Quijote* hasta la aparición de la de Viardot (1836)» (Bardon 2010:464)–; o «La vie et les œuvres de Cervantes» de Grandmaison-y-Bruno [1829]. Los contenidos de «Le manchot de Lépante (Cervantès)» se encuentran en la «Vida de Miguel de Cervantes Saavedra y análisis del Quijote»³ de Vicente de los Ríos –Gutiérrez de los Ríos, como recuerda Rico [2012:102]– y, sobre todo, en la «Notice sur la vie et les ouvrages de Cervantès» de Viardot [1836] adornados con comentarios en los que se contribuye a la identificación del autor con su creación.

La lectura que propone Auguste Callet de la vida de Cervantes y la interpretación del *Quijote* es marcadamente romántica. A lo largo del texto interrumpe la narración de los hechos para establecer paralelismos entre episodios de la biografía del autor y ciertos elementos o aventuras de su novela, como ocurre ya en las primeras líneas: «Son père était un pauvre hidalgo, “un de ceux qui ont en lance au râtelier, une vieille rondache, un roussin maigre et un chien courant”» (Callet 1852:177). Además, salpica la exposición con comen-

¹ La imagen, sin embargo, generó cierta controversia, aunque Valentín Carderera refutó muy pronto esa hipótesis y dejó clara la falsedad del retrato (Cuevas Cervera 2015:1170-1174; Lucía Megías 2016:27-28).

² Era habitual que el redactor del *Musée* alterara títulos o pasajes sin consultar a los autores, como documenta Mongin [2022:99-101], y también lo era reutilizar textos previos para reducir costes y facilitar la edición. Esta práctica, habitual en Pitre-Chevalier, llegó a causarle un pleito por infringir la norma de originalidad impuesta por la sociedad creada para la revista (Mongin 2022:137-138). August Callet colaboró durante siete u ocho años en la *Encyclopédie* y reunió en 1851 los principales artículos en el volumen *Études de morale* (Callet 1909:32) en el que recogía el texto sobre Cervantes.

³ Modernizo la ortografía de todas las citas de este trabajo de acuerdo con las normas de la R.A.E., manteniendo, salvo incorrecciones, la puntuación original.

tarios breves y desenfadados, habituales en la divulgación literaria de la prensa ilustrada.

Con tono novelesco, Callet describe la temprana afición de Cervantes a las letras, como origen de sus penurias económicas, una idea que se encuentra ya en Vicente de los Ríos [1789:IV-V]. Relata sus primeros fracasos literarios, como el «roman pastoral intitulé *Phillène*» [1852:178] y hace referencia a la pobreza que lo empujó a la vida militar. Se alude brevemente a su paso por Italia y a la batalla de Lepanto, mientras que el episodio del cautiverio en Argel —que resume de Viardot [1836:8-17] con extrema concisión— ocupa el mayor desarrollo, con especial énfasis en el coraje del prisionero.

Tras el rescate, Callet narra el regreso de Cervantes a Madrid, la publicación de *La Galatea* y su matrimonio con Catalina de Salazar, tan pobre como él: «la Faim qui épousait la Soif». Para el autor de «Le manchot de Lépante (Cervantès)», ella fue Galatea antes del matrimonio y se convirtió después en Dulcinea. Urgido por la necesidad, escribe unas treinta obras dramáticas que él mismo consideró valiosas, aunque Callet [1852:179], siguiendo a Viardot [1836:19], sostiene que carecen de verdadero mérito literario y no lo libran de la miseria. Esta le persigue incluso durante su estancia en Sevilla, pese a la protección del conde de Lemos y del arzobispo de Toledo. Las acusaciones por malversación que le siguieron tampoco se sostienen, según Callet [1852:177-179].

La gestación de la primera parte del *Quijote* ocupa un lugar destacado en la biografía. El autor sitúa su composición en prisión, aunque no aclara dónde estuvo encarcelado Cervantes. Sin embargo, el texto se acompaña de una ilustración titulada «Vue intérieure de la prison de Tolède, où Cervantès acheva *Don Quichotte* (page suivante)», que remite al relato siguiente de Pitre-Chevalier, donde se ubica en dicha prisión la redacción de la segunda parte de la obra. Este recurso visual resulta especialmente relevante, ya que puede inducir a error a los lectores que se limiten a observar únicamente las imágenes, haciéndoles creer que Cervantes terminó en la cárcel toledana su obra.

Callet [1852:179] presenta a un Cervantes maduro y desencantado que, pese a su espíritu «naturellement doux et indulgent», concibe una sátira de las novelas de caballerías. A diferencia de parte de la crítica francesa, sostiene que su intención no fue ridiculizar la caballería como símbolo nacional, puesto que se daba por desaparecida «avec les Maures» y compara su propósito con el de *Pantagruel*. Según el autor, Cervantes comenzó la obra con la intención de escribir una *nouvelle*, centrada en la revisión de la biblioteca del hidalgo, pero el personaje cobró tal vida que el autor no pudo abandonarlo. En ese momento, por primera y única vez, alcanza una verdadera inspiración («véritablement inspiré»), encontrando un héroe propio y un tema donde volcar su experiencia

vital, algo que Viardot [1836:38-39] había identificado como el despertar de Cervantes como novelista.⁴

A continuación, Callet [1852:179] entrelaza vida y ficción, identificando al autor con su criatura: «il avait trouvé un héros qui était bien son héros, et un sujet dans lequel il pouvait, amère consolation ! résumer l'expérience de toute sa vie, ses rêves de gloire, ses rêves d'amour, toutes ces rudes leçons qu'il avait reçues de la fortune, et qui, pourtant, ne l'avaient jamais bien corrigé». Cervantes quiso acompañar hasta el final a este hidalgo honesto, este «vertueux fou», que consume su hacienda persiguiendo la gloria y que, en lugar de alcanzarla, solo sufre los embates de la vida. La lectura se inspira directamente en Viardot, en particular cuando insiste en la concepción inseparable de la pareja protagonista. Así lo formula Callet [1852:179]: «c'est l'âme et le corps, la lumière et l'ombre», eco explícito de la frase de Viardot [1836:39]: «On voit ces deux hommes, devenus inséparables comme l'âme et le corps, s'expliquant, se complétant l'un par l'autre». Aunque Callet [1852:180] afirma que Cervantes no supera a Molière ni a La Fontaine ni a Shakespeare, reconoce una profunda humanidad en sus personajes.

Seguidamente, el autor retoma la biografía de Vicente de los Ríos [1780:I-II] para subrayar la incompreensión de España al *Quijote*, en contraste con su éxito en Europa. En este marco común en la “construcción hagiográfica” de la vida del escritor, introduce la existencia del *Buscapié* con los mismos argumentos que Ríos [1780:XVII-XVIII] y Viardot [1836:30-31], y defiende su función propagandística, aunque no identifica de forma precisa a los personajes satirizados. Reproduzco a continuación el pasaje por el interés que tiene para el análisis del cuento «Les deux Don Quichotte» [1852:180]:⁵

⁴ Leopoldo Rius [1904:319-320] traduce y reproduce estos fragmentos dedicados a la interpretación del *Quijote* del artículo de Callet en el tercer tomo de su *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, aunque con fecha de 1870, correspondiente a la tercera edición de la *Encyclopédie*.

⁵ Tras la publicación de la falsificación de Adolfo de Castro en 1848, tres años después de la redacción de la biografía de Callet, el *Buscapié* se editó junto al *Quijote* en cinco ocasiones entre 1850 y 1851 y se tradujo al francés, según noticia de Castro, en 1848 (Cuevas Cervera, 2015:1128) y en 1850 (Romero Ferrer y Vallejo Márquez 2003-2004:263-264). En este último año apareció la primera traducción francesa del *Buscapié*, a la que siguió una segunda edición en 1851 (Morales 1995:VII). Cuando se publica el dossier sobre Cervantes en *Musée des Familles* el falso *Buscapié* circulaba ampliamente. La historia del *Buscapié*, de su falsificación y de la polémica suscitada tras la publicación de la obra de Adolfo de Castro está muy documentada (Morales 1995; Vallejo Márquez 1997:85-93; Ravina Martín 1999:33-47; Romero Ferrer y Vallejo Márquez 2003-2004; Romero Ferrer 2007; Rico 2012:101-128; Álvarez Barrientos 2014:92-93). La polémica se hizo extensible enseguida a Francia. Landrin publicó en *La Presse* el 9 de junio de 1848 su opinión al respecto, reacia a aceptar la autenticidad del documento (Cuevas Cervera 2015:1116).

Il fut obligé, pour trouver des lecteurs, de répandre dans le public un pamphlet anonyme (le *Busca pié*), dans lequel il prétendait que *Don Quichotte* cachait, sous le voile de l'allégorie, une satire des personnages les plus distingués de la cour. Je ne sais jusqu'à quel point il se calomniait. Peut-être, en effet, en composant *Don Quichotte*, a-t-il pensé plus d'une fois à Charles-Quint et à Philippe II, poursuivant à travers l'Europe la chimère de la monarchie universelle, et à l'Espagne qui s'épuisait à les suivre, délaissant son commerce et son agriculture, et s'appauvrissant de jour en jour au milieu de tant de richesses mensongères.

Quoi qu'il en soit, l'Espagne n'était pas encore sortie de ce beau rêve ; elle ne trouva pas dans ce roman les puériles allusions qu'on lui promettait, et ne pardonna pas à l'auteur de s'être moqué de la chevalerie.

Callet introduce una hipótesis con carga política y proyecta sobre el *Quijote* una lectura alegórica del declive español. Recordemos que, para sostener la existencia del *Buscapié* —«superchería no sé si al cuadrado, al cubo o de ida y vuelta», según sentencia de Francisco Rico [2012:101]—, Vicente de los Ríos incluyó en una nota a su «Vida de Cervantes» en la edición académica del *Quijote* una carta de Antonio Ruidíaz, fechada en diciembre de 1775, en la que este aseguraba haber visto la obra atribuida a Cervantes. Es en esa carta —no en el cuerpo de la biografía— donde se menciona como posible blanco de la sátira a Carlos V (Ríos 1780: cxcii), pero nada se sugiere sobre Felipe II. Su inclusión parece más bien una aportación propia de Callet, que lo incorpora con el fin de situar en su reinado el inicio del declive del imperio español y reforzar así la carga crítica de su interpretación del *Quijote*.

En un salto cronológico llamativo, Callet [1852:180] pasa directamente a la publicación del *Quijote* de Avellaneda —descrito como «misérable rapsodie...»— en la que se injuria al verdadero autor.

A continuación, Pitre-Chevalier añadió el siguiente párrafo al texto de Callet [1852:181]:

Les Pères de la Merci, qui jadis avaient payé sa rançon de fruit de leurs aumônes, et de la terre d'esclavage l'avaient ramené dans sa patrie, l'assistèrent seuls à cette heure suprême. Sans doute ils ne voyaient pas en lui l'homme de génie ; mais ils voyaient une âme en peine, dégoûtée des hommes et des choses, aspirant au repos. Ils l'aidèrent encore à se débarrasser de ses fers, et adoucirent par leurs prières le passage de cette âme tourmentée, du monde, où elle avait tant souffert, à sa véritable patrie.

No parece que el redactor jefe del *Musée des Familles* recurriera a ninguna fuente para esa noticia sobre los últimos momentos de Cervantes. A juzgar por su modo de tratar los acontecimientos históricos —como se verá enseguida en el cuento—, todo indica que Pitre-Chevalier encontró en esa simetría un recurso literario poético y evocador: vincular a los mismos frailes con la libe-

ración del cautivo en vida y con la redención de su alma en el momento de la muerte.

El final de la biografía reúne varios tópicos habituales en torno a la figura de Cervantes. Para evitar reproducir el error repetido durante décadas sobre la supuesta coincidencia del día de su muerte con la de Shakespeare —que también detecta Viardot [1836:45]—, el autor señala que ambos fueron enterrados el mismo día, aunque destaca la notable diferencia entre la fastuosidad del sepelio del dramaturgo inglés y la sencillez del de Cervantes. No obstante, incurre en una inexactitud al situar el entierro de Shakespeare «dans les caveaux de Westminster» [1852:181]. Inmediatamente después se menciona el año 1775 como el momento en que Cervantes comienza a adquirir reconocimiento fuera de España, muy probablemente en referencia a la traducción alemana de Bertuch del *Quijote*. Esta alusión sirve para reforzar la idea del abandono y olvido en que su propia patria mantenía sumido al autor. La biografía concluye con una evocación de otro lugar común en la construcción de las vidas de Cervantes: el que asocia al escritor español con Homero, aludiendo a las siete ciudades que se disputan su nacimiento, en paralelo con el mito de las siete patrias del poeta griego.⁶

El texto de Callet participa plenamente del fenómeno que Francisco Cuevas Cervera ha denominado «efecto halo» [2022:152]: la proyección de una grandeza moral intuita a partir del *Quijote* sobre la figura de su autor. La calidad excepcional de la obra envuelve retrospectivamente la vida de Cervantes, condicionando la forma en que esta se relata. Esta fisonomía ética contamina en la biografía de Callet toda la exposición biográfica, que adopta un tono encomiástico sostenido por una lectura romántica. Sin embargo, junto a esa exaltación, el escritor francés introduce una dimensión crítica no desdeñable: al contraponer el entusiasmo europeo con la indiferencia española, no solo engrandece la figura de Cervantes, sino que lamenta abiertamente el trato injusto que recibió en su país. La biografía se convierte así en una forma de reivindicación cultural, que busca reparar desde Francia la deuda de España con uno de sus mayores escritores.

La perspectiva romántica desde la que se narra la vida del autor del *Quijote* debió atraer a Pitre-Chevalier, quien, como indica en el primer párrafo del cuento «Les deux Don Quichotte»,⁷ se inspira en episodios de la biografía precedente: «Depuis que notre collaborateur a écrit la notice qu'on vient de

⁶ La versión de la *Encyclopédie* (Callet, 1845:23) concluye con un breve párrafo, suprimido en *Musée des Familles*, en el que informa sobre la reciente traducción del *Quijote* de Viardot, «assez exacte», aunque Callet sigue prefiriendo la de Filleau Saint-Martin, constatando la difusión y fama de esta traducción libre.

⁷ Coincide con el título que Germond de Lavigne antepuso a su estudio sobre el *Quijote* de Avellaneda en el que defiende la autoría de Bartolomé Leonardo Argensola (Cuevas Cervera,

lire...». Aunque anuncia haber reunido «certains détails, si inconnu et si dramatiques» –lo que sugiere un intento de ampliación respecto a Callet–, pronto se hace evidente que su narración no busca verosimilitud histórica. Se trata de una ficción libre que parte de algunos elementos biográficos solo para abandonarlos al servicio de un argumento novelesco que rompe deliberadamente con las noticias históricas. El redactor se apoya en Callet, pero también recurre a otras anécdotas conocidas por mediación de Viardot que no se encuentran en el texto «Le manchot de Lépante (Cervantès)».

Acompaña a la narración un grabado de Auguste Trichon y dibujo de Racinet (¿Charles-Auguste Racinet o su hijo Charles Auguste Albert Racinet?) titulado «Cervantès, sa femme et le comte de Lemos (page suivante)», que representa la segunda escena del cuento: Miguel de Cervantes, en una humilde cama, con la pluma en la mano, mientras Catalina contempla al conde de Lemos, que acaba de llegar portando una bolsa. El semblante de don Miguel, «aux longs cheveux et aux épaisses moustaches, amaigri et cassé par la souffrance» (Pitre-Chevalier 1852:181), coincide con el del falso retrato de Velázquez. Texto e imagen se complementan al establecer una relación de interdependencia semiótica entre palabra e ilustración. La composición visual se articula a partir de diversos elementos que construyen el universo narrativo del relato y remiten a cualidades o actividades de Cervantes, utilizadas por Pitre-Chevalier para describir la pobreza en la que viven el escritor y su esposa.



Musée des Familles, XIX (mars, 1862); repositorio HathiTrust (gri.ark:/13960/s2w3fhdwz19), dominio público.

2015:1180-1181). El folleto, de 63 páginas, se publicó ocho meses después del cuento de Pitre-Chevalier, en noviembre de 1852.

La historia de «Les deux Don Quichotte» se sitúa en Toledo en 1614. En la primera escena se presenta a Cervantes, pobre pero feliz, gracias a la protección del conde de Lemos —«comme ont vient de l'appendre» (Pitre-Chevalier 1852:182)— y al éxito europeo de la primera parte del *Quijote*, rodeado de cinco de sus traducciones y de cartas que lo comparan con Homero o Virgilio. La acción se inicia cuando Catalina, «belle encore malgré sa tristesse, sous sa riche chevelure ondée, sous son double collier de perles, et sa robe de laine à crevés de satin» —tal como aparece en la ilustración de Trichon y Racinet—, entra en el cuarto y le entrega tres cartas. En la primera, su editor le comunica que ya no se venden *Quijotes* y que debe pagar dos mil reales. Cervantes estalla: «Aveugle et ingrate patrie! [...] Traduit et admiré dans toute l'Europe, et méconnu, bafoué dans mon pays!».⁸ La segunda carta, del conde de Lemos, lo alerta de una denuncia por malversación, y Cervantes sospecha del «Zoile Avellaneda». La tercera es del casero, que exige el alquiler. Catalina se queja de la miseria en que viven, pero a Cervantes solo le preocupa que su libro no se lea en España. Entonces concibe una idea brillante: escribe durante dos días sin parar, riendo y bailando de alegría como si hubiera hallado un tesoro. Tres semanas después, el panfleto anónimo titulado *Buscapié* ha disparado las ventas del *Quijote*.

Pitre-Chevalier retoma elementos de la biografía de Callet —la vida militar de Cervantes, su denuncia como recaudador de impuestos y, sobre todo, su vocación literaria por encima de la miseria—, pero se aleja notablemente de la veracidad histórica. Es hartó sabido que Cervantes no vivía en Toledo en 1614. Ya Vicente de los Ríos [1780:XIX] señalaba en la «Vida» que Cervantes debió de fijar su residencia en Madrid poco después de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Quienes daban crédito al *Buscapié* fechaban su escritura poco después de publicarse la primera parte del *Quijote*. El autor recurre también al lugar común de la envidia que despertó el escritor entre sus contemporáneos, condensando en la figura de Avellaneda todas las afrentas sufridas por Cervantes. El término «zoilo», utilizado con ese mismo sentido por Fernández de Navarrete [1819], remite precisamente a esa idea. Si en Callet las críticas se proyectaban sobre Carlos V y Felipe II, aquí el blanco es Felipe III.

La narración avanza cuando el conde de Lemos irrumpe en casa de Cervantes para advertirle de la inminente llegada de los alguaciles a causa de la publicación del *Buscapié*, que ha revelado la identidad de los aludidos por la sátira del *Quijote*. Le ofrece una bolsa de dinero —que lleva el conde en la ilustración del texto— y le propone explicarlo todo al rey, pero Cervantes prefiere

⁸ La tradición insiste en esta idea, cuando en realidad, la primera parte del *Quijote*, reeditada en 1608, tuvo una recepción en España exitosa (Pérez Magallón 2015:33-34).

asumir la autoría y entrar en prisión, convencido de que el escándalo beneficiará a su libro. Poco después, recibe un nuevo golpe: la publicación de la segunda parte del *Quijote* de Avellaneda, una «rapsodie grossière et monotone» que lo caricaturiza como «vieux manchot, misérable, hargneux, bavard et calomniateur» (Callet 1852:182). La obra apócrifa era celebrada por la crítica de la época. Esa afrenta actúa como detonante para que Cervantes decida escribir la verdadera segunda parte de su novela. En esta ocasión, Pitre-Chevalier tampoco presta atención a los datos biográficos que explican que Cervantes tenía avanzada la redacción de la segunda parte de su obra (García López 2015: 224), y lo presenta escribiéndola desde la prisión de Toledo (!), sin indicar cuánto tiempo pasa allí.

Desmintiendo la creencia de que el conde de Lemos no actuó como protector de Cervantes (Pérez Magallón 2015:241-242), esta vez interviene de nuevo en favor del protagonista: recomienda al rey un lector del *Quijote* de Avellaneda para entretener al rey Felipe III, aquejado de una enfermedad ocular. El cuento describe cómo, sesión tras sesión, «ce roi qui n'avait jamais ri» empieza a disfrutar de la lectura: queda satisfecho tras la primera sesión, sonríe al terminar la segunda y, tras la tercera, exclama entusiasmado: «— C'est ravissant! C'est un chef-d'œuvre !». La noticia recorre palacio y Madrid [1852:183]: «Le roi a ri ! Le roi a ri aux éclats ! — C'est le *Don Quichotte* d'Avellaneda qui a fait ce miracle ! Honneur et gloire à Avellaneda !».

Este, henchido de orgullo, se pasea por la corte esperando recompensas, sin imaginar quién es en realidad el lector que ha obrado tal prodigio. Entre tanto, Cervantes continúa siendo blanco de las burlas de Avellaneda y sus seguidores, mientras el verdadero artífice del milagro —fiel a su modestia— rehúye cualquier homenaje. Las lecturas se prolongan y el rey, olvidado de sus penas y de su rango, se entrega por completo a las aventuras de don Quijote y Sancho. La mejoría del enfermo es tal que regresa a palacio antes de lo previsto. Avellaneda, convencido de su gloria, se endeuda para acudir al besamanos real con un lujoso atuendo y un ejemplar de su libro. Pide entonces el cargo de Cervantes en Toledo, con ascenso y doble sueldo. Pero en ese instante aparece el conde de Lemos acompañado de un hombre modestamente vestido: es Cervantes, que revela haber sido liberado para demostrar su autoría. El rey reconoce el manuscrito. Cervantes confiesa ser autor del *Buscapié*, aclara que en su novela no hay ofensa personal alguna y el rey, como agradecimiento, le ofrece la oportunidad de formular un deseo. El escritor pide a Felipe III la impresión de su libro a costa del Estado, junto con los comentarios de los sabios extranjeros que lo valoraron antes que sus compatriotas. El rey, además, le concede el cargo que había pedido Avellaneda, quien es enviado a prisión por usurpador. Cervantes es así vindicado y su rival, castigado.

Pitre-Chevalier parece haberse inspirado en una o incluso en ambas tradiciones presentes en algunas de las biografías cervantinas, centradas en el efecto que produce la lectura del *Quijote* en eminentes autoridades, y que pudo conocer a través de la biografía de Viardot. En la primera, el duque de Béjar rechaza inicialmente la dedicatoria de la obra por temor al desprestigio, pero cambia radicalmente de opinión tras escuchar un solo capítulo, lo que subraya el poder persuasivo del texto (De los Ríos 1780:¶104; Viardot 1836:26). En la segunda, es el propio Felipe III quien, al oír reír a carcajadas a un estudiante junto al Manzanares, adivina que está leyendo el *Quijote*, prueba del efecto cómico y universalmente reconocible de la novela (Mayans 1737:¶56; Pellicer 1778:XCIx; De los Ríos 1780:¶39-41; Fernández de Navarrete 1819:¶169; Viardot 1836:34). Ambas escenas legitiman la obra a través de la reacción de figuras de autoridad, que representan tanto el mundo aristocrático como el institucional, y refuerzan el lugar común romántico del genio incomprendido cuya obra triunfa incluso allí donde él es ignorado o rechazado. La interpretación del *Quijote* que defiende el relato subraya la obra por su comicidad. Es la risa, no la sátira, la que cautiva al monarca y desencadena su transformación: de monarca grave e imperturbable pasa a entregarse plenamente a la lectura, olvidando deberes y dolencias. Esta risa se convierte en vehículo de redención tanto para el lector –el propio Cervantes, enmascarado tras su anonimato– como para el rey, cuya curación física y emocional se atribuye al poder sanador del humor.

El cuento «Les deux Don Quichotte» recoge y representa ficcionalmente estos motivos, simplificándolos hasta el extremo: el duque de Béjar se convierte en el conde de Lemos, mediador providencial; la risa del estudiante o del duque se traslada a la del propio soberano, cuya curación física y moral queda atribuida a la lectura del *Quijote*, que atrapa de tal forma al monarca que abandona sus funciones de Estado; y el reconocimiento final del rey pretende, aunque tarde, reparar la injusticia histórica sufrida por Cervantes. Además de manipular libremente los datos biográficos, Pitre-Chevalier los simplifica con un claro propósito de literaturización: un cuento dirigido a un público amplio, donde, como en otras narraciones inspiradas por el autor del *Quijote*, la verosimilitud histórica se sacrifica en favor de la eficacia narrativa (Cuevas Cervera 2022:152-154). Así, transforma al conde de Lemos en el protector fiel y constante del protagonista, una suerte de «ayudante del héroe», mientras que en la figura de Avellaneda –sin entrar en el debate sobre su identidad– concentra todos los elementos hostiles que habrían obstaculizado la vida de Cervantes: la envidia comercial de editores y libreros, la rivalidad literaria con otros escritores –como Lope de Vega– y la incomprensión de su tiempo. Cervantes, héroe-protagonista del cuento, se convierte en un referente moral, proceso que había iniciado la «Vida» de Vicente de los Ríos (Álvarez Barrientos

2009:31) dotado de todo tipo de cualidades (valentía como soldado, laboriosidad, dedicación, modestia, sumisión a la autoridad...), además de la victimización del héroe, inspirado por el genio, presa del malditismo romántico.

En justa reparación, el cierre del relato une un episodio completamente ficticio –el reconocimiento real y el castigo del impostor– con un hecho histórico como la publicación de la edición académica del *Quijote* en 1780 bajo la dirección de Vicente de los Ríos. Este recurso ilustra bien esa mezcla de invención literaria y legitimación histórica. Al aludir a esta gran edición ilustrada, enriquecida con estudios y tributos culturales, Pitre-Chevalier cierra el cuento con un gesto de justicia poética que reconcilia la ficción con la memoria cultural: la edición convertida en un «objeto monumental» (Pérez Magallón 2015: 159-161).

Pitre-Chevalier concluye la sección «La littérature et les écrivains espagnols» dedicada a Cervantes con dos anécdotas curiosas. El protagonista de la primera es un supuesto descendiente de Cervantes, conocido como el «commodore Williams», objeto de burla en Inglaterra debido a su comportamiento excéntrico y absurdo. Al parecer, este personaje había convertido una gran bañera o tanque en una especie de «océano» particular en el que organizaba juegos marítimos, parodiando la vida naval. Su extravagancia alcanzó tal notoriedad que un pintor humorístico londinense lo inmortalizó en un cuadro satírico que se hizo popular. Pitre-Chevalier establece así un paralelismo irónico: William es al manco de Lepanto lo que Don Quijote es al verdadero caballero medieval, una versión ridícula y desvirtuada. La ilustración, firmada por Trichon, es la verdadera protagonista de la página, que reproduce una caricatura de Robert William Buss. En contraste, en la siguiente anécdota, mucho más breve, la familia de Catalina de Salazar es presentada como heredera digna, aunque humilde, en un pequeño pueblo cercano a Toledo. Finalmente, como adelantaba al principio de estas páginas, el redactor jefe cierra la sección con un breve comentario sobre el retrato de Cervantes, recuperado y celebrado por Louis Viardot.

Pitre-Chevalier, autor intelectual de «La littérature et les écrivains espagnols» del *Musée des Familles*, orquesta una hábil combinación de textos, imágenes y ficciones con el propósito de construir una representación romántica y conmovedora de Cervantes. Tanto la biografía de Callet como el cuento que le sigue coinciden en subrayar que ni siquiera el reconocimiento institucional o la rehabilitación simbólica logran alterar el destino trágico del escritor. A través de la exaltación de su figura como autor olvidado por su patria, pero consagrado por su obra, se construye una representación canónica del genio incomprendido, en la que convergen todos los rasgos que la tradición romántica atribuye al creador marginado. Esta caracterización responde a una visión de España muy arraigada en la cultura francesa del siglo XIX, donde se proyecta

una identidad nacional marcada por la melancolía, la desmesura y la distancia respecto a la modernidad europea. En esta construcción, como han señalado los estudios sobre la imagen de España en la cultura europea del siglo XIX, se consolidó la percepción de un país admirable por sus figuras artísticas y literarias, pero condenado a la postergación histórica. La operación editorial contempla a España desde una mirada crítica y condescendiente y recuerda a los lectores franceses, gracias al grabado de Pascal recuperado por Viardot, la importancia de los estudios cervantinos franceses. En este marco, la canonización sentimental de Cervantes opera como símbolo de una nación gloriosa en su cultura, pero incapaz de reconocer a sus propios genios.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Miguel de Cervantes Saavedra: «monumento nacional»*, CSIC, Madrid, 2009.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*, Abada Editores, Madrid, 2014.
- BARDON, Maurice, *El «Quijote» en Francia en los siglos XVII y XVIII*, Universidad de Alicante, 2010.
- CALLET, Auguste, «Cervantes Saavedra (Michel)», *Encyclopédie du dix-neuvième siècle. Répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, avec la biographie des hommes célèbres*, VII, Bureau de l'Encyclopédie du XIX^e, Paris, 1845, pp. 20-23, en línea <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k375777?rk=214593;2>
- CALLET, Auguste, «Le manchot de Lépante (Cervantès)», *Musée des Familles*, XIX (mars 1852), pp. 177-181.
- CALLET, Charles, *Un oublié du XIX^e siècle. August Callet*, H. Daragon / Chevalier, Paris / Saint-Etienne, 1909.
- COMELLAS, Mercedes, «Nación, historia y canon literario en la prensa decimonónica. El “Siglo de Oro” visto por los románticos», *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*. De 1808 au temps présent. Spécial, 5 (2024), en línea <https://journals.openedition.org/ccec/18497>
- CUEVAS CERVERA, Francisco, *El cervantismo en el siglo XIX: del Quijote de Ibarra (1780) al Quijote de Hartzenbusch (1863)*, Universidad de Oviedo, 2015.
- CUEVAS CERVERA, Francisco, «Miguel de Cervantes, héroe nacional: entre la documentación historiográfica y la ficción recreativa en el siglo XIX», en Marieta Cantos Casenave, *Mitos e imaginarios literarios de España (1831-1879)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2022, pp. 147-164.
- DOVIĆ, Marijan, y Jon Karl HELGASON, *National Poets, Cultural Saints: Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*, Brill, Leiden, 2017.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes*, Imprenta Real, Madrid, 1819, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-de-miguel-de-cervantes-saavedra--o/>

- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, *Cervantes. La figura en el tapiz*, Pasado & Presente, Barcelona, 2015².
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, «Los retratos de Miguel de Cervantes: de la búsqueda del hombre al triunfo del mito», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 8 (2016), pp. 19-35, en línea, <https://docta.ucm.es/entities/publication/d1b9ec72-0586-4adb-ba23-6477ebe71f0b>
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, J. y R. Tonson, Londres, 1717, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-de-miguel-de-cervantes-saavedra--1/>
- MONGIN, Jean-Louis, *Jules Verne et le «Musée des Familles»*, AARP&Encrage Édition, Amiens, 2013.
- MONGIN, Jean-Louis, *Pitre-Chevalier (1812-1863). Publiciste mondain*, AARP & Ecrage Édition, Amiens, 2022.
- MORALES BORRERO, Manuel, «Introducción y estudio», *El Buscapié. Estudio y edición del apócrifo cervantino*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1995.
- PITRE-CHEVALIER, «Les deux Don Quichotte», *Musée des Familles*, XIX (mars 1852), pp. 181-184.
- PELLICER, Juan Antonio, ed, Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, Gabriel de Sancha, Madrid, 1797, en línea <https://bdh.bne.es/bne-search/detalle/1811411>
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*, Cátedra, Madrid, 2015.
- RAVINA MARTÍN, Manuel, *Bibliófilo y Erudito. Vida y obra de Adolfo de Castro. 1823-1898*, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1999.
- RICO, Francisco, *Tiempos del «Quijote»*, Acantilado, Barcelona, 2012.
- RÍOS, Vicente de los, «Vida de Miguel de Cervantes Saavedra y análisis del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española Madrid, 1780, pp. I-CLII, en línea <https://cervantes.bne.es/es/exposicion/obras/vida-miguel-cervantes-saavedra-y-analisis-quixote>
- RIUS, Leopoldo, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, III, Villanueva y Geltrú, Oliva, Impresor, 1904, en línea, <https://www.bne.es/es/coleccion/cervantes/bibliografia-critica-obras-miguel-cervantes>
- ROMERO FERRER, Alberto, «“Plagia que algo queda”. Supercherías y errores cervantinos en torno al *Buscapié*», *Ínsula*, 727-728 (julio-agosto, 2007), pp. 13-15.
- ROMERO FERRER, Alberto, y Yolanda VALLEJO MÁRQUEZ, «Una explicación fraudulenta del *Quijote* y un Avellaneda del siglo XIX: Adolfo de Castro y su falso *Buscapié*», *Caszilla*, 28-29 (2003-2004), pp. 241-266, en línea <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1375959>
- VALLEJO MÁRQUEZ, Yolanda, *Adolfo de Castro (1823-1898)*, Cádiz, Ayuntamiento-Cátedra «Adolfo de Castro», 1997.
- VIARDOT, Louis, «Notice sur la vie et les ouvrages de Cervantès», en Miguel de Cervantes, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, J.J. Dubochet et C^e, Éditeurs, Paris, 1836, pp. 1-48, en línea, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600261x.r=Viardon%20don%20Quichotte%20de%20la%20manche?rk=21459;2>

CONFLUENCIAS BURLESCAS. MINICOMEDIAS DE DISPARATES EN LA POESÍA CLANDESTINA DEL SIGLO DE ORO. (ALGUNOS RASTROS)

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra. GRISO

1. **H**ay dos sectores de la literatura española del Siglo de Oro que habían sido tradicionalmente olvidados por la crítica: el de las comedias burlescas, también llamadas de chanzas o de disparates; y el de la poesía clandestina. Ambos «géneros» han sido parcialmente recuperados en distintos proyectos del Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra,¹ pero las vías de estudio solo han hecho su camino inicial. Los materiales nuevamente editados en estos proyectos permiten refinar ciertas ideas y valoraciones que se habían formulado de modo inadecuado, en particular las que conciernen a cierta tipología de textos que venían considerándose teatrales, pero que en realidad son paradigmas paródicos que imitan estructuras teatrales sin propósito de ser tomadas como tales; estudiar estas piezas como teatro es, por tanto, incurrir en una perspectiva errónea.

Me he ocupado de este problema en diversas ocasiones anteriores,² señalando por ejemplo, que

No se trata de verdaderas piezas dramáticas, sino de juegos paródicos y burlescos, que explotan la etiqueta teatral por las connotaciones que desean añadir, pero que a menudo se limitan a la descripción satírica de determinada acción que nunca va destinada a una verdadera representación escénica. Dichos textos van desde las simples descripciones de imaginarias puestas en escena, a textos que escamotean la supuesta acción, reduciéndose dar listas de personajes, detalles de la tramoya, etc. (Arellano 2023b:38-39).

¹ Para el género de la comedia burlesca remito a las ediciones del GRISO, que han recuperado casi todos los textos de las comedias burlescas auriseculares (<https://www.unav.edu/web/griso/proyectos/comedias-burlescas>). Una visión general y rápida en Arellano y Arellano Torres [2020]. Para el proyecto de recuperación de la poesía clandestina ver PSPC, I, 2023; PSPC, II, 2023.

² Ver solo Arellano [2023a] y especialmente [2023b:38-55], donde dedico un capítulo a las «Minicomédias y otras fórmulas “dramatizadas” o parateatrales» y repaso numerosos ejemplos. Las presentes líneas constituyen una breve adenda a aquellas páginas. Los manuscritos que se mencionan, si no se dice otra cosa, pertenecen todos a la Biblioteca Nacional de España.

En efecto, textos como la *Comedia ruidosa, mentirosa y de muchas tramoyas que se intitula El rey Atila contra los hunos* y *El sitio de Perpiñán, perdición y desgobierno de todo* (ms. 3921, Parnaso español, vol. 10, ff. 273v-276r); *La gran comedia de la Torre de Babilonia que se representa en Madrid reducida en papeles* (ms. 4096, ff. 309v-310r; 13939, f. 143r-v; 17994, f. 26r-v); *Comedia famosa, el remedio de la monarquía* (ms. 4096, f. 311r-v); *La Verdad y el Tiempo en tiempo. Comedia famosa* (mss. 15101; 3926, ff. 179r-195v; 4081, ff. 75r-93r; 4096, ff. 261r-281v; 14830; 15101; 16098; 16099; 16697; 17146 y 17185); *Comedia nueva. Mudanzas de la Fortuna* (mss. 17535, ff. 212r-213v; 4052, f. 75r-v; 4081, ff. 159v-160r); *Comedia famosa de tres ingenios los mejores de España* (mss. 17666, p. 619; 3884, f. 83v; 3912, f. 124r); *Peor está que estaba y enfermar con el remedio. Comedia famosa de disparates nunca vistos ni representados, por el bachiller Fausto del Rincón, natural de Peñafiel, graduado en la Ciudad de los Reyes, en ambos derechos, Demócrito y Heráclito, para reír y llorar a un mismo tiempo* (ms. 3661, f. 121r-v); *Cuarta parte de la fúnebre y lastimosa tragedia del cruel martirio del vellón y exaltación de la moneda nueva, jamás vista ni representada, de tres ingenios, con Juan Rana* (mss. 17683, f. 9v; 18443, f. 68v); *El Tesoro escondido. Auto infernal de Calderón para este año de 1679. Sácale a luz el capitán Merlín de la Cueva, natural de los Cerros de Úbeda, zaborí de su majestad, de su junta de minas, entretenido en la Contaduría Mayor de cuentas y cuentos* (ms. 2034, ff. 141r-142v); *El engaño en la victoria, comedia famosa. Fiesta para su majestad y con tramoyas del Buen Retiro, de Luis Méndez de Haro* (mss. 17158; 13441, 15382, 17387); *Cada tonto con su tema. Zarzuela burlesca representada al Ocio* (mss. 17535, ff. 199r-208r; 4081, ff. 169r-175r), o ya en el reinado de Felipe V, *Zarzuela que se representa el año de 702. Su título La ambición en el gobierno y la esclavitud de España* (ms. 4081, ff. 177r-193v)... no son en ningún caso verdaderas piezas teatrales, sino, como he dicho, imitaciones paródicas que pertenecen a la serie de paradigmas (oraciones, testamentos, epitafios, memoriales, adivinanzas, sueños y visiones...) que la poesía clandestina adapta para sus sátiras políticas.

Pensar (como hace Bermejo Gregorio,³ que una obra como *La Verdad y el Tiempo en tiempo* (conservada en al menos 10 manuscritos de la Biblioteca Nacional) y que constituye una virulenta sátira contra los reyes, el Almirante de Castilla y otras altas figuras de la corte —*que son, por cierto, los mismos personajes y «actores» de la obra*—, es una fiesta representada en el palacio ante el mismo rey y los demás satirizados, es desviar los objetivos y el género de la obra, que no es, naturalmente, una fiesta real, sino una sátira clandestina que adopta el paradigma parateatral para sus objetivos de protesta política.

³ Escribe, por ejemplo, Bermejo Gregorio [2012:110]: «Para la celebración del cumpleaños de Carlos II en 1696, Antonio de Zamora creó una fiesta real que se separa considerablemente del general de las representaciones palaciegas. Se trata de *La Verdad y el Tiempo en tiempo*, una

Cosa semejante, *mutatis mutandis*, sucede con la pieza conservada en el ms. 17450 (20) de la Biblioteca Nacional de España, y cuya ficha bibliográfica mantiene varios errores: se le aplica el título de *La dama duende o El galán fantasma*, que se saca de los vv. 155-158, pero el ms. no trae título, y la obrita nada tiene que ver con las piezas de Calderón aludidas, que aparecen solo como mención puntual burlesca. La asignación al género de «Teatro» que viene en la ficha de la Biblioteca Nacional es incorrecta: no se trata exactamente, como he señalado, de una obra teatral, como advertirá quien lea el texto, sino de una composición satírica con micos y cabras, estanques y batallas, y personajes reales satirizados mezclados con otras fantasías grotescas y comentados por Perico y Marica, dos locutores protagonistas de una extensa serie de poemas satíricos de final de siglo (Arellano, 2023d).

Es necesario, por tanto, distinguir lo que es teatro y lo que es imitación satírica de fórmulas teatrales o parateatrales.

2. En este marco de las imitaciones aludidas quisiera añadir en esta ocasión algunos rastros de minicomedias burlescas o de disparates,⁴ –satíricas o no–, que se han refugiado en algunos de los abundantes manuscritos en los que se copian estos textos generalmente preteridos, y que demuestran que los territorios literarios clandestinos, calificados habitualmente de pobres, escasos de elaboración estética, vulgares y monótonos,⁵ y con poca atención a las dimensiones poéticas son algo más complejos de lo que se suele decir, y recorren diversos itinerarios ingeniosos en sus construcciones burlescas, entre ellos la inserción de un sub-paradigma dramático, como es la comedia burlesca o de disparates, de la que se pueden rescatar algunos rastros en el corpus de la poesía clandestina y en algún otro territorio jocoso cercano.

Si se observa una pieza como *La Verdad y el Tiempo en tiempo* desde la perspectiva paródica y mimética parateatral no hay dificultad para su comprensión,

fiesta de música de un solo acto donde el elenco de personajes oscila entre figuras alegóricas como la Verdad, Castilla o el Tiempo y personajes reales como el Almirante de Castilla. Su naturaleza híbrida entre la loa palaciega, el auto historial y la fiesta real hace difícil discernir el género al que pertenece. Un rasgo que permite vislumbrar su naturaleza dramática es lo directo y profundo de la crítica política contra el Almirante de Castilla, válido de Carlos II en 1696». Pero la pieza no celebró el cumpleaños del rey, no es fiesta de música, ni tiene naturaleza híbrida: es un poema satírico con máscara de pieza parateatral, como estudio con más detalle en Arellano [2023c].

⁴ De todas las variedades expresivas que conforman el corpus (y que examino con más detalle en Arellano, 2023b), me ocupo ahora de la fórmula de los disparates o subparadigma de la «comedia burlesca».

⁵ Uno de los trabajos pioneros del género es la antología de Teófanés Egido [1973]. En el prólogo (p. 11) apunta que «Con tal de ridiculizar a su víctima no le importa prescindir de otros valores, entre ellos el literario, insultantemente menospreciado en tanto sucio panfleto, en décimas imperfectas, en sonetos que no acaban de rimar, etc.».

ni resulta excepcional, sino una muestra más de la relativamente abundante floración de este paradigma. Las dificultades surgen precisamente cuando se la considera verdadero teatro, lo que obliga a Bermejo Gregorio –estudioso que ha examinado de cerca la obra– a solventar las dificultades de asignación genérica, apelando a lo «excepcional» de este texto y a su «naturaleza híbrida», con fronteras genéricas difuminadas y confusas (Bermejo 2012:162 y 166).

La falta de materiales accesibles lleva también a Andrés Eichmann [2006:1] a creer una excepción la curiosa minicomedia *La brevedad sin sustancia* (con título de «sainete unipersonal»), a la que considera «Una rareza escénica aurisecular de Charcas (Bolivia)»:

En el Centro Bibliográfico Documental Histórico de la Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, en la ciudad de Sucre, se conserva en manuscrito esta rareza, única en su género. Puede decirse que en la gran estela del Siglo de Oro iberoamericano todavía quedan curiosos materiales por descubrir, y aquí se presenta un caso excepcional en toda la literatura dramática.

La minicomedia editada por Eichmann no es realmente excepcional en cuanto a su extensión, exhibición burlesca y mecanismos ingeniosos, aunque se distingue de las piezas clandestinas en que no tiene intenciones de sátira política y pudiera representarse en unos pocos minutos, incluyendo todos los componentes de un espectáculo teatral aurisecular:

COMEDIA EN TRES ACTOS CON LOA, SAINETE, ENTREMÉS Y TONADILLA

[...]

Loa

Sale envuelto en una capa y, después de hacer una reverencia ridícula, dice:

Voy a ver si los divierto
yo solito aquesta vez
representando yo mismo
comedia, sainete y entremés. *Vase.*

ACTO PRIMERO

Dentro voces

[HIPÓLITO]	¡Muere, traidor, muere, alevé!
UNO DENTRO	¡Muerto estoy, válgame el cielo!

Sale con espada desenvainada.

[HIPÓLITO] Ya el traidor murió a mis manos,
la justicia me persigue.
¡La calle está alborotada!
¡Inés queda desmayada!
Julio en la puente me espera
con la posta aparejada.
Aquí tienen fin mis gustos
y la primera jornada.

La brevedad insustancial de esta pieza es semejante a la ya dieciochesca *Comedia famosa, breve y compendiosa La Gran conquista de Argel (fiesta que no se representó en ningún salón de palacio, de un ingenio de esta corte* (ms. 1959), cuya primera jornada, entre el general Pedro González de Castejón –que dirigió en 1775 la escuadra contra Argel– y la Marina, es como sigue:

VOCES	<i>Dentro ruido sin tempestad y voces.</i> Iza, amaina, arría, jala, vota, cobra, agarra, suelta, toma, daca, quita, coge. <i>Sale don Pedro Castejón como espantado.</i>
CASTEJÓN	Cielos ¿qué voces son estas? ¿Quién causa tal confusión? <i>Sale la Marina, de dama sosegada.</i>
MARINA	Gran señor, tus providencias.
CASTEJÓN	¿Qué dicen de mí los moros?
MARINA	Señor, que todo es fachenda.
CASTEJÓN	Es porque no se ha hecho nada.
MARINA	En que se concluye la prima jornada.

Vanse.

Nótese el tono paródico y el disparate desde el comienzo: en muchas comedias hay «Ruido de tempestad»; aquí «ruido sin tempestad», y la serie de acciones que se ordena es caótica.

En la masa de textos satíricos y clandestinos se integra este género de los disparates,⁶ a modo de fragmentarias minicomedias burlescas, materiales en sí mismos paródicos, que se pueden añadir al corpus del medio centenar aproximado de comedias burlescas conservadas, como pequeños complementos del género.

⁶ Para este género y sus modalidades remito al excelente trabajo de Perinián [1979], en que examina numerosos paradigmas interesantes.

En *La brevedad sin sustancia* (también titulada, según el epílogo, *Comedia de la más constante Inés y Hipólito de Casalia*), por ejemplo, se integran algunos pasajes que responden a la técnica de los disparates, la cual configura el mencionado género de la comedia burlesca, que en este caso no puede propiamente parodiarse porque todo el género de la comedia burlesca es en sí paródico. Se concentran en el «sainete» colocado entre los dos primeros «actos» o jornadas:

SAINETE

Recotín, recotán
de la cabrita de Adán
y la burra de Balán.
¿Quién le mete a Juan Bonete,
si arremete o no arremete?
Aquí se acabó el sainete. *Vase.*

Y en la tonadilla que se coloca entre el segundo y el tercer acto:

TONADILLA

Sale con una silleta en las manos.

Cantando Tiranda landan lero
yo soy un carpintero,
tiranda landan lero
también soy silletero;
yo he hecho, pues, señores,
aquesta silla;
aquesta silla
a que dio fin nada más
la tonadilla,
la tonadilla.

Hay algún caso raro de una pieza satírica que es la imitación de una comedia burlesca completa, como la titulada *La toma y cerco de Túnez y pérdida de la Goleta* (ms. 3985, ff. 102r-103r), y que he editado en otro lugar (Arellano 2023a). El texto prescinde completamente de los sucesos que anuncia el título, (la jornada de Túnez y batalla y toma de la Goleta en el verano de 1535, durante el reinado del emperador Carlos V). Basta reparar en la caótica lista de personajes para darse cuenta de su tipología textual:

El rey David
Una comadre
Cinco carboneros
La cabeza de Medea
Un león
Longinos
Un bachiller
*Dos hermanos de Antón Martín*⁷
Y una viuda

El primer acto comienza ya con personajes distintos de los que menciona la lista de *dramatis personae*, y dialogan absurdamente (vv. 1-20):

Sale el Caballero del Febo y un estudiante en calzas y en jubón,
y dice el estudiante:

ESTUDIANTE	Inmensa y cansada vida, a Dios pongo por testigo que estimo en más un bodigo para fundar mi comida que en verano un papahígo. ⁸
CABALLERO	Guárdate de mis reveses, estudiante, y nunca ceses de limpiarme aquesas calles.
ESTUDIANTE	Mala la hubistes, franceses, ⁹ la caza de Roncesvalles.
CABALLERO	Estudiante, aguarda un poco.
ESTUDIANTE	Caballero, ya te aguardo.
CABALLERO	Pues mientras que yo me arropo y te limpias ese moco lleva estas cartas al Pardo.
ESTUDIANTE	Llevarelas, pues lo dices que por ser cartas de Febo a llevártelas me atrevo.

⁷ Hospital en que se atendía a los sífilíticos.

⁸ *papahígo*: especie de montera para protegerse del polvo del camino o del frío. En verano no es muy útil. Aquí es disparate y ripio para jugar con la rima grotesca.

⁹ Este verso y el siguiente son cita del romancero. Es disparate, pero tiene una inserción más compleja, porque evoca juegos con una quintilla de Lucas Rodríguez que menciona los reveses y las calles que acaba de nombrar el Caballero: «teme que en estos reveses, / según llevaban los talles, / no les canten por las calles / “Mala la hubistes, franceses, / la caza de Roncesvalles”». Ver Legarda [1978] para los avatares de estos motivos del romancero.

CABALLERO

Pues córtate las narices
y quedarás como nuevo.

Vanse y entra un ermitaño con una guitarra y dice:

Después del ermitaño salen los siete infantes de Lara, que pelean con un vinagrero, y luego dos genoveses y el rey Asuero con unas sonajas en la mano y el planeta Mercurio vendiendo alfeñique y vestido de luto y Lazarillo de Tormes y la Muerte y el Ángel bueno, y cuando se va Lazarillo entran dos andaluces riñendo sobre cuál mentía más de los dos. Mete paz entre ellos la Muerte y entre tanto llévanse la cama unos ladrones hijos de vecino de Toledo. Sale Caín luego dando de palos a la ballena de Jonás y así continúa esta parodia al cuadrado que termina con tono de auto sacramental burlesco con todo el Concilio de Trento y los pecados capitales rezando unos salmos penitenciales:

Agora salen con grande majestad a son de trompetas y tambores los Siete Pecados Mortales, el pero de Burgos, la esfera de Sacrobosco, un mozo de caballos y un boticario. Ruéganse unos a otros que se asienten y no quiriendo sentarse ninguno se van metiendo adentro rezando los salmos penitenciales porque se da fin la maraña y se acaba la comedia.

De «comedia de disparates» se califica en el título *Peor está que estaba y enfermar con el remedio. Comedia famosa de disparates nunca vistos ni representados, por el bachiller Fausto del Rincón, natural de Peñafiel, graduado en la Ciudad de los Reyes, en ambos derechos, Demócrito y Heráclito, para reír y llorar a un mismo tiempo* (ms. 3661, f. 121r-v),¹⁰ título que mezcla el de una comedia de Calderón (*Peor está que estaba*) y *Enfermar con el remedio*, de Calderón, Luis Vélez de Guevara y Cáncer. Se trata de un ejemplo de escamoteo burlesco de una supuesta comedia. La sátira se desarrolla en forma de parodias de acotaciones, un resumen de la acción inexistente e imaginada, y el colofón de una supuesta impresión del texto de la obra:

No tienen papel en esta comedia ni reyes ni reinas ni damas. Lo más della es apariencias y tramoyas con bofetones de venganza. Todos hablan aparte, aunque los que atienden todo lo entienden. Salen todos con flagelo en la mano para exonerar a cuantos no están bien esperanzados de los aforismos de su hipocrática y galénica incumbencia. [...] Se pintan muchas plazas y castillos con gallos sobre las almenas y en el campo huyendo muchas gallinas peladas de hambre con colas de león. Hablan pues en esta trágica representación las personas siguientes, sin que hable ninguna de las antecedentes.

¹⁰ Otro ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Granada, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/12236>.

Los personajes de la lista de *dramatis personae* son su alteza, Medellín, Portocarrero, Velasco, Humanes, Carpio, Monterrey, y otros nobles y funcionarios, calificados burlescamente y mencionados con anagramas, a los que se suman un monje, un profeta, veinte beatas y otros igualmente absurdos.

Enmarcada en un romancillo de Perico y Marica,¹¹ la ya citada comedia que seguiré llamando, por mejor identificarla, *La dama duende o el galán fantasma* («Oigan en tal tanto / segunda jornada / y no de camino / cual fue la pasada. / De comedia es / y han de publicarla / o *La dama duende* / o *El galán fantasma*») presenta una serie de burlas alusivas a un conflicto entre ciertos sacerdotes y la Universidad de Alcalá, por discrepancias en la observación de los criterios que fijó el cardenal Cisneros para el funcionamiento de las instituciones implicadas, en este caso la Universidad, el cabildo de la magistral de los Santos Justo y Pastor, y la iglesia de San Ildefonso, conflicto que ahora no me atañe particularmente. Protagonizan la sátira personajes como el gran Pimiento, por alusión al color de la púrpura cardenalicia, –alusión seguramente al cardenal arzobispo de Toledo, Luis Manuel Fernández Portocarrero, que tenía grandes influencias en el gobierno–; Andrés Pitillas y Ruesga, colegial en el Real Colegio Mayor de San Clemente de los Españoles de Boloña, abad mayor de la iglesia magistral de los Santos Justo y Pastor de Alcalá, puesto en el que permanece hasta 1699; Antonio Manuel Ignacio de Lodeña, doctor en cánones por la Universidad de Alcalá, arcipreste, y otros personajes que no me detengo a comentar. La «acción» comienza con Pitillas, que sale «vestido de diablo con corbata y plumas negras». Después «sale de un vuelo Antonio Lodeña con un mico encima del hombro, morrión, peto y visera y un bastón en la mano», y luego «Vase Lodeña y aparécese en el aire Ortega y Montaña, cada uno en su extremo y a caballo sobre una cabra, y corren así encontrados en el aire del teatro de una parte a otra», «Sale Ortega sobre una cabra desbocada y corriendo se arroja al estanque diciendo...». Caldera agradece esta presencia de las cabras:

También yo os estimo
que traigáis las cabras,
pues a la hora de esta
munición nos falta,
y las cagarrutas
servirán de balas.

(vv. 560-567)

¹¹ Hay una extensa serie de poemas puestos en boca de estos dos personajillos, Perico y Marica, sobre todo ya en el reinado de Carlos II. Para esta «comedia» remito a Arellano [2023d].

Acaba la obra con la muerte de Lodeña y las fatigas de cabras y micos, que lamenta Ortega:

ORTEGA	Socorred al mico, libertad mi cabra, ea, marinero, iza, boga, amaina.
CALDERA	Canten sus exequias con voz destemplada y nuestros lamentos enturbien el agua.
	<i>Cantan todos.</i>
TODOS	La muerte llorando cantaba la rana de Antonio Lodeña debajo del agua.
AUTOR	Esto se acabó; lo demás que falta dará a luz, si quiere alguna preñada.

(vv. 980-995)

La *Visión cómica escrita para que se lea con apariencias del tiempo. Parece diálogo y es lo que quisieren, o no. Madrid, 12 de septiembre de 1690* (mss. 2202, ff. 257r-268v; 17525, ff. 232r-238v, con alguna variante menor), corresponde al oficio bufonesco de su autor, pues según indica una nota del ms. 2202 «Escribiole Nicolás Bocángel a ruego de un su gran amigo. Dedícale a su estrecho Juan de Herrera». Era al parecer el tal Bocángel un bobo, gracioso o bufón de la casa del conde de Oropesa según una nota del mismo ms. 2202, f. 222r: «Nicolás Bocángel, tonto en gracia de los tontos domésticos de la casa del Conde de Oropesa». Intervienen dos oidores, el jesuita Juan Palazor o Palazol –confidente de Oropesa–, Diego Orejón (secretario del ayuntamiento de Madrid), el padre Ginés de la Puente y otros comparsas. Es pieza satírica que no obedece el modelo de los disparates en su conjunto, pero que no es ajena al mismo en algún pasaje, como el de los méritos que expone un oidor aspirante a una plaza de fiscal:

OIDOR 2	Mi deseo es de que en la primer plaza de fiscal se haga recuerdo de mí al proveerla, que estoy, sin darme cuidado de ello, excomulgado del papa.
---------	---

[...]

CANTAN En casa de Gestas gustosos entremos
cabestros y vacas en forma de encierro,
y vaya de jira, de aplauso y contento.
Afectos prevengan a nuestros afectos
la salva con silbos de los mosqueteros
y vaya de risa, que no es para menos.

No falta una referencia burlesca a Lanini Sagredo –autor entre otras comedias de la burlesca *Darlo todo y no dar nada*, parodia de una comedia de Calderón–:

DAMA I ^a	¿Quiere usía se prosiga el empezado festejo pues que la letra es gustosa y del más agudo ingenio que se habrá visto en España?
DON DIEGO	¿Quién es el que la ha compuesto? ¿Mas que es, según su destreza, y bien clausulado metro de plausible flos sanctorum Pedro Lanini Sagredo?
PADRE COMPAÑERO	Lo malo siempre fue malo y nunca pudo ser bueno.

De otra supuesta comedia burlesca se copia en el ms. 3657, f. 25r un fragmento, atribuido al «poeta ridículo» don Juan Navarro de Cascante.¹² Sin duda que el autor de este «principio de comedia» no pretende ofrecer realmente una comedia burlesca completa, sino uno poemilla que adopta el paradigma y que estriba en un chiste absurdo basado en calambur paronomástico:

COMEDIA DISPARATE:
PRINCIPIO DE COMEDIA

Sale un rey de caza y la reina y dicen:

REY	Un oso os envié famoso.
REINA	¿Oso a mí?
REY	Oso a vos.

¹² Ver para este poeta, al que se atribuyeron una serie de versos burlescos, Jammes [1961].

¿Oso no os dieron mis viles,
 (¡pierdo el reposo!), criados?
 REINA Digo que oso no me han dado.
 REY Pues os-odí y os-odieron.

Otro minicomedia se conserva en el ms. 3657 f. 18r (o según otra numeración 128r), estropeada, cortada y copiada algo confusamente con algunos pasajes más disparatados que otros. La primera «jornada» comparte con otros ejemplos ya vistos una brevedad sin sustancia; un coro canta:

CORO El señor Juan Antonio
 tiene una cara.
 Hace mal en tenerla
 si puede darla.
 OTRO CORO ¿Quién tal creyera?
 OTRO CORO ¿Quién tal pensara?
 Hace mal en tenerla
 si puede darla.
 1º Y si puede darla
 díganle que no tenga
 cosa tan mala.
 2º No lo creerá.
 1º Sí lo creerá.
 2º No lo creerá.

Aquí se dan de cachetes con que acaba la primera jornada.

Eso es toda la «primera jornada». Sigue el epígrafe «otro romance» y en la página siguiente una especie de intermedio que no se sabe si corresponde o no a esta «comedia» –por la referencia a la cara deforme parece que continúa de algún modo el texto anterior, aunque no se sabe quién pueda hablar–, y que refleja netamente el modelo del disparate:

Después que te fuiste comiendo patatas
 ni hago romances ni escribo sonetos
 que como o entiendo que son mamotretos
 en el *nescio nescis* me estoy de patas
 ya ves que no tengo las narices chatas
 ni en toda mi cara hay cosa con cosa:
 bien sabe la rosa en qué mano posa,
 mas tanto mejor nos saben las natas.

Entonces «Sale Juan Antonio y quédase suspenso» y en unos versos disparatados se refiere a escritores como Pellicer o Villaizán:¹³

JUAN ANTONIO Cosas son las que me tratas
que el juicio me hacen perder,
y responde Pellicer
ya él le quisiera tener,
y Villaizán
en su vida le tendrán,
tapalapatán;
suenan las trompetas,
repican las sonajas
y don Juan de Andosilla
dice yo [texto cortado: ¿yo pajas?]¹⁴

Vanse entrando por su orden con que da fin al acto segundo

ACTO 3º

Hablan en él las personas siguientes: Ego, Tu, Ille

PREGUNTA	¿Quién se rinde al niño ciego?
[EGO]	Ego.
PREGUNTA	¿Quién come mucho alajú?
[TU]	Tú.
PREGUNTA	¿Y quién se va [?] a Chile?
[ILLE]	Ille.

Fin de la obra.

3. Con poco fundamento algunos estudiosos han visto en las parodias de reyes y potentados de la comedia burlesca una intención de protesta política, muy difícil de sostener si se tiene en cuenta que se trata de un género palaciego, representado en la misma corte en carnaval o fiesta de San Juan ante los mismos

¹³ José Pellicer (1602-1679), erudito humanista y polígrafo, autor entre otras obras de las *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*, o el poema *El fénix*. Jerónimo de Villaizán (1604-1633), dramaturgo que escribió algunas comedias como *Ofender con las finezas*, *Sufrir más por querer más*, *A gran daño gran remedio*, y otras. Juan de Andosilla parece ser el jesuita profesor del Colegio Imperial y cosmógrafo real, fallecido en 1685.

¹⁴ «Y yo pajas y fulano pajas. Da a entender que tanto puede hacer como los otros» (Correas, refrán 23952).

nobles supuestamente satirizados.¹⁵ Curiosamente es en la confluencia de la poesía clandestina y la adaptación de paradigmas diversos, cuando las minicomedias burlescas o los fragmentos de imaginarias piezas de disparates activan la función satírica y de agresión política en el contexto de unas protestas que ponen de relieve en su propia modulación expresiva el absurdo (desde la perspectiva de la voz satírica) de los comportamientos y actuaciones del poder vigente, poder que se quiere desplazar para sustituirlo por las facciones rivales.

Esta originalidad de la aplicación mordaz del género de la comedia burlesca se suma a las variadas experimentaciones expresivas que niegan el tópico de la pobreza estética de la poesía clandestina. Ciertamente no se hallan en este corpus obras maestras de la literatura —no es ese su objetivo—, pero la variedad de técnicas, paradigmas y elaboraciones ingeniosas evidencian que los anónimos autores de estas piezas no solo no renuncian a los valores literarios, sino que los utilizan precisamente para mayor eficacia de sus propósitos abrasivos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «La comedia burlesca, un género cortesano en el Siglo de Oro», en *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica*, coord. por José Martínez Millán, Manuel Rodríguez Rivero, Vol. 3, (Espiritualidad, literatura y teatro), Polifemo, Madrid, 2017, pp. 2221-2241.
- ARELLANO, Ignacio, «Dos minicomedias parateatrales burlescas y satíricas inéditas», *Romance notes*, LXIII 3 (2023a), pp. 511-526.
- ARELLANO, Ignacio, *Paradigmas estructurales en la poesía clandestina del Siglo de Oro. (Ensayo de un catálogo)*, Reichenberger, Kassel, 2023b.
- ARELLANO, Ignacio, «La Verdad y el Tiempo en tiempo, sátira clandestina parateatral (que no fiesta palaciega) del reinado de Carlos II», en *Poesía de sátira política y clandestina del Siglo de Oro: antología esencial: Volumen III. Textos indianos y estudios de varia lección*, coord. Arnulfo Herrera, Martina Vinatea Recoba, IDEA, Nueva York, 2023c, pp. 109-168.
- ARELLANO, Ignacio, «El paradigma de la minicomedia satírica y clandestina: *La dama duende o el galán fantasma* [1698] y el ciclo de Perico y Marica», *eHumanista*, LVI (2023d), pp. 275-305.
- ARELLANO, Ignacio e Ignacio D. ARELLANO TORRES, eds., *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 2020.
- BERMEJO GREGORIO, Jordi, «Zarzuela alegórica barroca: entre la loa palaciega y la fiesta cantada», en *Encuentro Aula Música Poética de Jóvenes Humanistas*, eds. Lola Josa y

¹⁵ Para la negación de las dimensiones de sátira política en el género de la comedia burlesca ver Arellano [2017].

- Mariano Lambea, Barcelona, Universidad de Barcelona-Generalidad de Cataluña, Barcelona, 2013, pp. 162-172, <<https://digital.csic.es/bitstream/10261/86681/1/Allegro%20con%20brio.%20I%20Encuentro%20%e2%80%9cAula%20M%c3%basica%20Po%c3%aqtica%e2%80%9d%20de%20J%c3%b3venes%20Humanistas.pdf>>.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de Rafael Zafra, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2000.
- EGIDO, Teófanos, *Sátiras políticas de la España moderna*, Alianza, Madrid, 1973.
- EICHMANN-OEHLI, Andrés, «El “Sainete Unipersonal intitulado *La brevedad sin sustancia*”. Una rareza escénica aurisecular de Charcas (Bolivia)», Universidad de Navarra (Pliegos volanderos del GRISO, Pamplona, 2006, <https://hdl.handle.net/10171/18798>
- JAMMES, Robert, *Les epigrammes burlesques de Juan Navarro de Cascante*, Imprimerie A. Coueslant, Cahors, 1961.
- LEGARDA, Anselmo de, «En esa de Roncesvalles», *Príncipe de Viana*, CL-CLI (1978), pp. 35-58.
- PERIÑÁN, Blanca, *Poeta ludens*, Giardini, Pisa, 1979.
- PSPC, I, *Poesía de sátira política y clandestina del Siglo de Oro. Antología esencial, vol. I. Reinados de Felipe III y Felipe IV*, eds. Ignacio Arellano, Carlos Cabanillas, Arnulfo Herrera, Mariela Insúa, Carlos Mata, Valentina Nider, Fernando Plata, Carmen Rivero, Fernando Rodríguez Mansilla, Cristina Tabernero, Jesús María Usunáriz, Miren Usunáriz y Martina Vinatea, IDEA, Nueva York, 2023.
- PSPC, II, *Poesía de sátira política y clandestina del Siglo de Oro. Antología esencial, vol. II. Reinado de Carlos II*, ed. Ignacio Arellano, Carlos Cabanillas, Arnulfo Herrera, Mariela Insúa, Carlos Mata, Valentina Nider, Fernando Plata, Carmen Rivero, Fernando Rodríguez Mansilla, Cristina Tabernero, Jesús María Usunáriz, Miren Usunáriz y Martina Vinatea, IDEA, Nueva York, 2023.

NOTAS SOBRE EL TEXTO DE LA EDICIÓN
PRÍNCIPE DEL «SUEÑO DEL JUICIO FINAL»,
DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Antonio Azaustre Galiana
Universidade de Santiago de Compostela

Como es sabido, uno de los problemas más importantes que se observa en la compleja transmisión textual de los *Sueños* es determinar el grado de intervención de Quevedo en las distintas fases de la tradición impresa que, fundamentalmente, son las siguientes:

- B*₂₇ *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, Barcelona, Esteban Liberos, 1627.
- D* *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*, Zaragoza, Pedro Vergés, 1627.
- B*₂₈ *Sueños y discursos, o desvelos soñolientos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, Barcelona, Pedro Lacavallería, 1628.
- J* *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1631.

Por fortuna, la obra ha sido objeto de un gran interés por parte de la crítica, que ha ido despejando el panorama de dificultades y precisando las hipótesis que pueden darse a la hora de explicar las variantes existentes en los manuscritos y los impresos. A continuación, menciono solo las más recientes.

En sus ediciones de 1991 y 2003, Ignacio Arellano, además de haber ofrecido una excelente edición y anotación de la *princeps*, reconoció la dificultad de calibrar la fiabilidad de su texto y enmendó los lugares erróneos que advirtió en él.

James O. Crosby [1993] llevó a cabo una monumental edición crítica de la versión manuscrita, cuya filiación proponía un *stemma* cuando le resultaba posible, o bien agrupaba las grandes líneas de transmisión de los manuscritos. Ya entonces señaló que las variantes de la edición príncipe frente a la tradición manuscrita eran ajenas a la mano de Quevedo, aspecto este que detalló en su monografía de 2005. En su opinión, el texto de la versión manuscrita había sido objeto de limas paliativas y otros retoques y adiciones antes de darse a la

imprenta. Esa labor, que en muchas ocasiones cometía errores y desvirtuaba el texto, la atribuía a editores y revisores.

En sus trabajos de 1994, 1998 y 1999, Beatriz González López llamó la atención sobre las variantes del texto de *Desvelos soñolientos y verdades soñadas* (Zaragoza, Pedro vergés, 1627), y planteó la hipótesis de que muchas o algunas de ellas fueran de autor. La posibilidad de una intervención de Quevedo en las distintas fases de la tradición impresa fue también apuntada por Alfonso Rey [2000: 328-331], dentro de un examen global de las variantes de autor en la obra de Quevedo.

En 2010, Henry Ettinghausen publicó un trabajo donde revisaba las distintas opiniones sobre la responsabilidad de estas variantes problemáticas en la tradición de los *Sueños*, y subrayaba el importante papel que los ataques y censuras recibidos por Quevedo tuvieron en los cambios paliativos sufridos por los textos impresos de los *Sueños* y de otras obras suyas.

Ramón Valdés [2012] reflexionó sobre el concepto de *versión* en la tradición textual de los *Sueños*, que, en su opinión, respondía más bien a una contaminación de intervenciones ajenas con puntuales variantes de autor y otras motivadas por la censura. Además, planteó sugerentes propuestas sobre el tratamiento de estas variantes debidas a la censura o a la autocensura y, en general, sobre la disposición de una edición que ofreciese un texto base con aparatos críticos donde se diferenciase la compleja casuística de variantes, aspectos en los que su experiencia con programas informáticos le había resultado de gran utilidad. En 2013, insistiría en el condicionante de la censura en las sátiras menipeas de Quevedo, que, a partir de la edición de *Juguetes*, llevará al escritor a explorar ambientaciones alejadas de los marcos religiosos en la *Visita y anatomía del cardenal Arnaldo de Richelieu* y *La Hora de todos*.

La tesis doctoral de Irene Bertuzzi [2013], dirigida por Alfonso Rey, examinó con detalle las tradiciones manuscrita e impresa de los *Sueños*. Partiendo de las aportaciones anteriores –en especial, la de Crosby para la tradición manuscrita y Arellano para la impresa–, el trabajo de Bertuzzi supuso un avance en el estudio de los diferentes problemas. Por lo que atañe a la tradición impresa, aspecto que aquí me ocupa, destacó que los errores y variantes paliativas de la edición príncipe convivían con escasas lecturas privativas que pudiesen ser atribuidas con claridad a Quevedo, quien no parecía haber seguido de cerca el proceso de impresión. En cuanto a *Desvelos*, Bertuzzi [2013: 353-394] concluye su examen señalando que el conjunto de la edición fue objeto de una contaminación y revisión por parte de Lorenzo van der Hammen, y que solo tres casos podían ser considerados variantes de autor que habrían estado en un manuscrito hoy no conservado y del que dispuso el mencionado editor. En esas conclusiones se reafirmó en su posterior trabajo de 2016, centrado en el

Sueño de la muerte. Un proceso similar había advertido Bertuzzi [2014] en la edición barcelonesa de *Sueños y discursos, o desvelos soñolientos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (Pedro Lacavalleria, 1628), donde señaló que los cambios respondían a una «cuidadosa taracea preparada con el texto de la edición príncipe y el de *Desvelos*. La persona que llevó a cabo esta tarea lo hizo con la intención de ofrecer un texto nuevo y diferente» (Bertuzzi 2014: 251). En su opinión, esa persona no pudo ser Quevedo, porque «no se dio cuenta de que en la edición zaragozana las variantes de Quevedo se mezclan con otras procedentes de otra mano, que deterioran el texto» (Bertuzzi 2014: 251).¹

También en 2013, Karl Maurer y Kurt Ochs continuaron el trabajo de Ilse Nolthing-Hauff y publicaron una edición crítica del *Sueño de la muerte* que tenía en cuenta las tradiciones manuscrita e impresa, incluidos los manuscritos *Hospederías reales* y *Aldecoa*, que también había considerado Bertuzzi.² Por lo que respecta a la tradición impresa, su examen muestra la convivencia de numerosos errores con algunas variantes de autor en la primera edición, y atribuye a Lorenzo van der Hammen los cambios de *Desvelos* (1627).

Al final de este recorrido, la opinión general es que la intervención directa de Quevedo en la tradición impresa no fue muy cuidadosa ni cercana en las ediciones de *Sueños y discursos* (Barcelona, Esteban Liberos, 1627), *Desvelos soñolientos* (Zaragoza, Pedro Vergés, 1627) y *Sueños y discursos, o desvelos soñolientos de verdades soñadas* (Barcelona, Pedro Lacavalleria, 1628).³ En todas ellas, las escasas variantes que pueden considerarse de autor conviven con muchos errores y con descuidos impropios de una revisión esmerada del texto.

En estas páginas me centraré en examinar el texto de la edición príncipe del *Sueño del Juicio Final*, teniendo en cuenta las aportaciones anteriores de la crítica y mi propio examen de las tradiciones manuscrita e impresa. Este trabajo complementa las observaciones expuestas en Azaustre [2017a] sobre la tradición manuscrita de este *sueño*.

¹ Según consta en la portada y los preliminares, Joan Saperia fue el editor tanto de la *princeps* como de la edición barcelonesa de 1628.

² Sobre estos manuscritos, véanse Rodríguez Cáceres [2007 y 2008].

³ Dejo al margen la edición incluida en *Juguete de la niñez* (1631), cuyo caso de autocensura es sobradamente conocido.

OBSERVACIONES GENERALES
 SOBRE LA EDICIÓN DE «SUEÑOS Y DISCURSOS»
 (BARCELONA, ESTEBAN LIBEROS, 1627)

Como se ha señalado, los trabajos de James O. Crosby [1993 y 2005] e Irene Bertuzzi [2013] hacen pensar que la posible intervención de Quevedo en la primera edición de *Sueños y discursos* no fue cercana al proceso de impresión ni tampoco fruto de una revisión cuidada del texto. También la edición crítica del *Sueño de la muerte* llevada a cabo por Karl Maurer, Ilse Nolting-Hauff y Kurt Ochs [2013: 45-66] considera que la primera edición alberga demasiados errores, haplografías, variantes paliativas y correcciones de estilo que cabe atribuir a impresores y al editor, Joan Sopera.⁴ En su opinión, solo unas cuantas variantes (Maurer, Nolting-Hauff y Ochs 2013: 60-64) pueden considerarse de autor, y habrían sido incorporadas con posterioridad a la elaboración del original de imprenta. Además, señalan [2013: 47 y n. 73] los numerosos catalanismos, propios de la *princeps* barcelonesa, que no cabe atribuir a Quevedo. Desde ese mismo ámbito de la *variante de lengua*,⁵ Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta [2018] ha precisado diversas lecturas de obras de Quevedo (*Sueño de la muerte*, *Las cuatro fantasmas de la vida*, *Doctrina moral*) que no corresponden a su autor; entre ellas, variantes dialectales del este peninsular que aparecen en manuscritos de los *Sueños* y en las ediciones de Barcelona (Esteban Liberos, 1627) y *Desvelos soñolientos* (Zaragoza, Pedro Vergés, 1627).⁶ Desde el principio de la *ratio typographica*,⁷ Francisco Rico [2014] explicó un pasaje del *Sueño de la muerte* en la edición príncipe que procedía de *La pícaro Justina*.⁸

⁴ Analizan las haplografías en las pp. 49-52, las variantes motivadas por la censura política, religiosa y el decoro moral en las pp. 52-55, las correcciones sintácticas y estilísticas en las pp. 55-60. La siguiente afirmación, referida a los cambios estilísticos pero aplicable a los otros supuestos, deja claro que no los consideran de Quevedo: «Es ist nicht vorstellbar, daß der Autor selbst alle diese kleinlichen Besserungen vorgenommen hat, zumal sie vielfach seine künstlerische Intention» ('Es inconcebible que el propio autor realizara todas estas pequeñas mejoras, sobre todo porque a menudo desbaratan su intención artística', p. 57). Agradezco a Iván Arias Arias la traducción íntegra del estudio y notas de la edición alemana.

⁵ Sobre el concepto de *variante de lengua* y su aplicación, ver, entre otros, Sánchez-Prieto [2006], Fernández-Ordóñez [2012 y 2019], Octavio de Toledo [2006 y 2018] y Pons [2006].

⁶ Octavio de Toledo [2018: 210].

⁷ Sobre la *ratio typographica*, ver, entre otros, Moll [1982 y 2011], Rico, Andrés y Garza [2000], Rico [2006 y 2014], Garza [2000 y 2009], Rodríguez Rodríguez [2010 y 2014], García Pérez [2021].

⁸ La historia reciente de este lugar crítico se resume en lo que sigue: en 1993, James O. Crosby había considerado espurio el pasaje por romper la sucesión de metáforas líquidas referidas a los habladores; en Azaustre [2004], di noticia de que la adición procedía de *La pícaro Justina*; en 2009,

Mi examen del *Sueño del Juicio Final* y *El alguacil endemoniado* también me llevó a concluir que la intervención de Quevedo en la primera edición no había sido cuidadosa.⁹ Pueden encontrarse allí –y, sobre todo, en las aportaciones de Crosby [2005] y Bertuzzi [2013]– abundantes ejemplos ilustrativos. Me limito aquí a señalar los motivos fundamentales que sustentan esa opinión.

Uno de ellos es el apreciable número de errores que contiene la edición, y que no habrían pasado desapercibidos a Quevedo. Especialmente relevantes son las sustituciones que eliminan o deturpan agudezas, o bien impiden la correcta interpretación de un pasaje. Lo mismo cabe decir de las omisiones que provocan un efecto similar. Si Quevedo hubiese revisado el original de imprenta, habría advertido y corregido al menos algunos de esos casos.¹⁰

Otra razón es la dedicatoria al conde de Lemos que encabeza el *Sueño del Juicio Final*, y que, con algunos cambios, aparecía antes de *El alguacil endemoniado* en los manuscritos *N* y *T*, según las siglas que estableció Crosby. En cualquiera de sus versiones, estas dedicatorias mencionan al conde como presidente del Consejo de Indias, un cargo que ostentó entre 1603 y 1610. Además, Crosby [1993: 767] recordó que el texto de los manuscritos *N T* se copió en Valencia a 3 de mayo de 1613, por lo que la dedicatoria sería de ese año o anterior, algo que concuerda con la etapa de su presidencia del Consejo de Indias. En consecuencia, no parece que, si Quevedo hubiese revisado con esmero el texto de la edición príncipe, hubiera conservado la dedicatoria a un noble con un cargo que había dejado hacía más de quince años y que, además, había fallecido en 1622, cinco años antes de que se imprimiese el volumen.

Por supuesto, lo dicho no implica necesariamente que Quevedo no hubiese tenido intención de publicar los cinco *Sueños* ni que hubiese sido completamente ajeno a esas primeras ediciones.¹¹ Así parecen indicarlo el título de la

María José Tobar defendió que se trataba de una variante de Quevedo, apoyándose, entre otras razones, en las semejanzas con una frase de *El perro y la calentura* de Pedro Espinosa; en 2013, Irene Bertuzzi no vio claro su valor autorial (pp. 331-341); en 2013, Maurer, Nolting-Hauff y Ochs (pp. 60-61) consideraron la variante de Quevedo apoyándose en las razones de María José Tobar, e incluyeron el pasaje en su edición (p. 160), señalando que era un añadido del impreso posterior al original de imprenta; en 2014, Francisco Rico rechazó que se tratase de una variante de autor, y explicó la adición desde la perspectiva de la *ratio typographica*; en 2016, María José Tobar volvió a defender la paternidad de Quevedo sobre el principio de la *lectio difficilior*.

⁹ Para *El alguacil endemoniado*, ver Azaustre [2022].

¹⁰ Del cuidado con que los autores llevaban a cabo la revisión del original de imprenta cuando volvía a sus manos antes de la impresión da cuenta Garza [2006: 65-66].

¹¹ Muy conocido y citado es el siguiente pasaje de *Su espada por Santiago* (1628), donde Quevedo menciona las ediciones de los *Sueños*: «Viles son las voces, mas verifícales en que escribí los *Sueños* y otras burlas. No niego que los escribí; libros son de mi niñez y mocedad, de apariencia distraída, mas de enseñanza y doctrina sabrosa; así lo dicen las impresiones que se han hecho» (p. 269).

primera edición, los preliminares y prólogos de cada sueño con referencias a los anteriores a partir del *Sueño del infierno*, y el supuesto intento de publicarlos en 1610 y 1612, con la negativa de la censura en el primer caso y la aceptación condicionada en el segundo.¹² Tampoco supone que en la primera edición no puedan existir lecturas privativas que sean variantes de autor transmitidas por algún testimonio hoy no conservado. De hecho, Crosby [2005: 97-98] señala siete variantes de autor exclusivas de la *princeps*, y Bertuzzi [2013: 266, 289-290, 312, 340] encuentra otros siete casos, dos de ellos dudosos y solo uno coincidente con los señalados por Crosby. Once son los añadidos que los editores alemanes consideran de Quevedo en el *Sueño de la muerte* (Maurer, Nolting-Hauff y Ochs 2013: 61-63); nueve de ellos son de escasa entidad, y los dos más importantes son el pasaje de los habladores y el de los venecianos, que reciben interpretaciones diversas de la crítica. Cinco son los casos que en mi examen de *El alguacil endemoniado* (Azaustre 2022) he advertido como posibles variantes de autor. Como no parece que esas variantes hubiesen sido introducidas directamente por Quevedo al revisar el proceso de impresión, lo más razonable es pensar que habrían sido incorporadas por el editor desde un testimonio hoy no conservado.¹³

Hechas estas observaciones generales sobre el conjunto de la edición príncipe, me centraré en analizar su texto en el *Sueño del Juicio Final*. Señalo a continuación las siglas de los testimonios de la tradición manuscrita, a los que me referiré en algunos momentos:

- A Florencia: Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechi viii. 26.
- B Madrid: Biblioteca Nacional de España, ms. 2883.
- C Roma: Biblioteca Casanatense, ms. 2263.
- E New York: Hispanic Society of America, ms. B-2680.
- G Madrid: Biblioteca particular de don Antonio Rodríguez-Moñino.

¹² Sobre los problemas de estos documentos, ver Pérez Cuenca [1994], Jauralde [1998: 235] y [2010], y Bertuzzi [2013: 248-249].

¹³ Por lo que atañe al papel de Joan Saperá, la licencia del obispo de Solsona (¶2v) le concede a él la licencia de impresión. El propio Joan Saperá (¶4v-¶5r) escribe la dedicatoria al doctor Juan Coll, canónigo de la Seo de Urgell. En el anónimo prólogo «Al ilustre y deseoso lector» (¶5v-¶8v), que se redacta como si fuese obra del librero, puede leerse: «Por lo cual, cuantos han sabido que yo los tenía enteros, y leídos por hombres doctos y entendidos con particular curiosidad y atención, me han solicitado con grandes instancias los hiciese comunes a todos dándolos a la impresión» (¶8r). La crítica coincide en observar que, en relación con los manuscritos, la primera edición suaviza algunos detalles susceptibles de censura, aunque no siempre con acierto en el texto resultante. La aprobación de fray Tomás Roca, de 18 de enero de 1627, ya apunta algún tipo de intervención en ese sentido: «y digo que, conforme van en el original que yo he censurado, pueden salir en público por la impresión sin peligro» (¶2r).

- H* Santander: Biblioteca de Menéndez Pelayo, M 307 (catálogo de Artigas 109).
- Hos* Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), Museo Histórico-Artístico de la Hospedería Real de Quevedo: ms. *Hospederías Reales* (estudiado por Rodríguez Cáceres, 2008).
- M* Santander: Biblioteca de Menéndez Pelayo, M 134 (catálogo de Artigas 142).
- N* Madrid: Real Academia de la Historia, colección Salazar y Castro, ms. L-69.
- O* Madrid: Real Academia de la Historia, colección Salazar y Castro, ms. L-31.
- R* Madrid: Biblioteca de Palacio, ms. 1393, papel 70.
- Rom* Roma: Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele II, ms. «Traspon-tina 9». ¹⁴
- S* Sevilla: Biblioteca Colombina, ms. Aa.141.4.
- Sev* Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, sign. Rai 58BUS.
- T* Santander: Biblioteca de Menéndez Pelayo M 141 (catálogo de Artigas 93).
- T₂* Torre de Juan Abad (Ciudad Real), Biblioteca de la Fundación Francisco de Quevedo (estudiado por Eguía Armenteros, 2010). ¹⁵
- U* Madrid: Biblioteca Nacional de España, ms. 4256.

EXAMEN DE LAS VARIANTES DE LA «PRINCEPS»

En relación con la tradición manuscrita, la edición príncipe del *Sueño del Juicio Final* (B_{27}) se remonta al subarquetipo β , que agrupa a *BEGHHosT₂*, dato que señaló Crosby [1993: 55-58] y confirmaron Bertuzzi [2013: 24-25] y Azaustre [2017]. Dentro de esta familia, B_{27} tiene un estrecho vínculo con el manuscrito T_2 , y ambos proceden de un mismo subarquetipo φ , según indicó Bertuzzi [2013: 253-256]. Cabe ahora analizar las variantes privativas de B_{27} para calibrar el grado de intervención de Quevedo en esta primera edición. ¹⁶

El estudio de estas variantes ofrece ya una primera conclusión de índole cuantitativa: las lecturas privativas de B_{27} frente a la tradición manuscrita no son numerosas, y mucho menos aún las privativas frente a su familia textual (subarquetipos β y φ). Aun en el caso de que Quevedo hubiese intervenido en el texto de esa edición, esa intervención no habría sido muy amplia, como ya se apuntaba en las observaciones generales expuestas anteriormente.

¹⁴ Más detalles sobre este manuscrito en Azaustre [2017b].

¹⁵ Sigla T_1 en Bertuzzi [2013].

¹⁶ Puede compararse este análisis con los de Crosby [2005: 17-28] y Bertuzzi [2013: 252-266].

El análisis concreto de esas variantes ofrece la siguiente conclusión: en los casos en que la edición príncipe presenta una lectura que no aparece en los manuscritos, casi nunca aporta una mejora sustancial sobre aquellos; es más, en bastantes ocasiones comete un error. Señalo los casos más destacados.

En el pasaje que introduce las circunstancias del relato se encuentra la siguiente variante:¹⁷

Claudio] Claudio *B*₂₇

Nos hallamos ante un error de la *princeps*. La lectura correcta es «Claudio» porque, aunque «Claudio» pudiera considerarse una variante que toma el primer nombre del poeta Claudio Claudiano, resulta menos probable por ser mucho más ambiguo y poder llevar a confusión.¹⁸

Por mala lectura del modelo se explica el siguiente error de la edición príncipe frente a los manuscritos; la variante «comer» encaja mejor en el contexto, dada la frase anterior que presenta a un letrado «revolviendo no tanto leyes como caldos»:¹⁹

comiéndose letras] conociendo solo letras *B*₂₇

También por mala lectura o trivialización cabría explicar el siguiente caso:

sus copias, tarjas y procesos] sus tachas y procesos *B*₂₇

Aunque «tachas» puede entenderse como ‘faltas’ de los acusados en el Juicio Final,²⁰ la variante «tarjas» se ajusta perfectamente al pasaje en su significado –habitual en la época– de ‘vara de madera donde se anotaban las deudas’. Así, igual que los ángeles custodios se afanaban en la defensa de sus encomendados ante el Juicio, los demonios repasaban las listas de sus proce-

¹⁷ A la izquierda señalo el texto del manuscrito tomado como base por Crosby [1993]; a la derecha, el de la edición príncipe. Cuando proceda, indicaré las variantes de otros manuscritos que resulten de interés en el examen; para ello, sigo el sistema de siglas indicado anteriormente.

¹⁸ Arellano [2003: 211], que edita la *princeps*, enmienda en *Claudio*. Otros tres manuscritos presentan variantes erradas: Claudino G Claridiano R Claudino Hos.

¹⁹ Arellano [2003: 242], al editar la *princeps*, enmienda su lectura y edita «comiendo solo letras». También advirtió el error Bertuzzi [2013: 255].

²⁰ *Tacha* o *tachas* es voz usada por Quevedo en su significado de ‘faltas’. Normalmente la emplea en un tono burlesco que alude a los defectos físicos que intentan disimularse (cfr. *CORDE*).

sos y culpas pendientes.²¹ En consecuencia, considero «tachas» trivialización de la *difficilior* «tarjas».²²

En el siguiente ejemplo, la variante de B_{27} podría considerarse una reformulación estilística, pero también puede interpretarse como un error. Inicialmente se habría copiado e impreso «iban» (T_2) y «venían» (B_{27}) en lugar de «huían»: ello se explica porque esos verbos son comunes en la presentación de las almas que van llegando al Juicio; luego se habría reformulado la frase para restituir «huían», pues la precisión viene exigida por el contexto del Juicio Final, donde la huida de las almas es provocada por el asco y miedo que tenían de sus antiguos cuerpos. Sea o no error, la edición no aporta una variante sustancial sobre los manuscritos. Considerarla de autor obligaría a multiplicar de forma inverosímil las revisiones de Quevedo, pues ejemplos similares abundan de forma dispersa en las tradiciones manuscrita e impresa (marco abajo las voces en cursiva):²³

Después noté de la manera que algunas almas *huían* unas con asco y otras con miedo de sus antiguos cuerpos] Después noté de la manera que algunas almas *venían* con asco y otras con miedo *huían* de sus antiguos cuerpos B_{27} Después noté de la manera que algunas almas *iban*, unas con asco y otras con miedo *huían* de sus antiguos cuerpos T_2

Una característica de la primera edición y de los demás testimonios de β es la de abreviar la expresión. La cuestión estriba en valorar si esas omisiones son fruto de una lima de Quevedo, o bien de copistas, correctores²⁴ o editores que, por diversas razones, tendieron a acortar el texto. El examen de β muestra que esta última opción es la más probable, pues no se aprecian mejoras en el texto, y sí bastantes casos donde la omisión provoca un error o desvirtúa el pasaje. Por ello solo recordaré aquí algún ejemplo exclusivo de B_{27} .

²¹ Ese significado de la voz era corriente ya desde la Edad Media; véanse M^a del Carmen Cuéllar y Concha Parra [2001]. Con ese valor de ‘marcar las deudas pendientes’ usó Quevedo el verbo *tarjar* en los siguientes versos: «[El Carro de la Muerte] Va prestando navidades, / como quien no dice nada; / y porque no se le olviden, / con las arrugas las tarja» (*Obra poética*: III, p. 33 n.º 757).

²² Maldonado [1972: 76] y Bertuzzi [2013: 261-262], aunque consideran equipolentes las variantes, ponderan el valor de la lectura «tarjas».

²³ Lo señaló de forma muy oportuna Crosby [2005: 7] para el conjunto de los *Sueños*: «Resulta difícil imaginar que el autor hubiera revisado tantas veces unos escritos suyos tan extensos». Bertuzzi [2013: 26] indica, a propósito del *Sueño del Juicio Final*, que «las variantes claramente redaccionales propias de B_{27} se reducen, sobre todo, a pequeños cambios de estilo»; y más adelante [2013: 264]: «Se trata de cambios que crean variantes equipolentes; sin embargo, este tipo de variantes se limitan a pocos casos que no revelan una tendencia general en las modificaciones del estilo ni tampoco pueden reconducirse a una única persona».

²⁴ Sobre la figura y atribuciones de este trabajador de la imprenta, véanse Dadson [2000] y Rico [2006: 75-81, 172-192].

Algunos casos son de poca relevancia y, en consecuencia, no implican necesariamente la mano de Quevedo. Señalo algunos exclusivos de la príncipe, que, en ocasiones, pasaron a *Desvelos* (1627) y *Juguetes* (1631):

todos los Primeros Padres] los Primeros Padres $B_{27} D$ [*La omisión se produce también en el ms. B*]

como a los demás] *om.* $B_{27} D J$

La siguiente omisión de B_{27} , muy leve, constituye un error separativo de este testimonio. Ante la llegada de unos genoveses que buscan *asientos* ('contratos'), los diablos se preguntan si los genoveses piensan obtener beneficio («piensan ganar») incluso a costa de los propios diablos («aun con nosotros»), y no, de manera genérica, si los genoveses piensan ganar (lectura de B_{27}):²⁵

¿aun con nosotros piensan ganar en ellos / ganar ellos?] ¿piensan ganar ellos? B_{27}

Los siguientes casos son de más compleja interpretación.²⁶ En el siguiente pasaje, el narrador se encuentra con un avariento que pregunta a un personaje embalsamado si el día del Juicio resucitarán también las bolsas que él había enterrado. El texto ofrece variantes en prácticamente todos los testimonios. Las reproduzco para reflejar esa dispersión que aconseja prudencia antes de atribuir a Quevedo cambios de escasa entidad en el texto:

Y volviendo a un lado, vi a un avariento que estaba preguntando a uno (que por haber sido embalsamado y estar lejos de sus tripas no hablaba, que aún no habían llegado), si habían de resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían unos bolsones suyos *A*

Y volviendo a un lado, vi a un avariento que estaba preguntando a uno (que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no hablaba, que aún no habían llegado), si habían de resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían unos bolsones *Rom*

Y volviendo a un lado, vi a un avariento que estaba preguntando a unos (que por haber sido embalsamado y estar lejos de sus tripas, que aún no habían llegado, no hablabas), si habiendo de resucitar aquel día todos los encerrados, resucitarían también unos bolsones suyos de moneda *C*

Y volviéndome a un lado, vi un avariento que estaba preguntando a unos (que por haber sido embalsamado y estar lejos de sus tripas que aún no habían llegado), si habiendo de

²⁵ Bertuzzi [2013: 261] considera posibles tanto el error como la supresión intencionada para abreviar texto. Aunque fuese esta última la causa, el error sigue perviviendo, por lo que no cabe atribuir la intervención a Quevedo. Ver también la nota de Arellano [2003: 238, n. 178].

²⁶ Las notas de Crosby [1993] y Arellano [2003] se hacen eco de esa complejidad.

resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían también unos bolsones suyos de moneda *B*

Y volviéndome a un lado, vi a un avariento que estaba preguntando a uno que, si por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas, que aún no habían llegado, si habían de resucitar aquel día todos los enterrados, y si resucitarían unos bolsones suyos *H*

Y volviéndome a un lado, vi un avariento que estaba preguntando a uno (que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no hablaba, que aún no habían llegado), si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían bolsones *E*

Y volviéndome a un lado, vi a un avariento que estaba preguntando a uno (que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no había llegado ni hablaba), si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados, si resucitarían bolsones *G*

Y volviendo a un lado, vi un avariento que estaba preguntando a uno (que por haber sido embalsamado y estar lejos [lejos y estar lejos *N*] sus tripas no hablaba, que aún [an *MO*] no habían llegado), si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían bolsones suyos *MNO*

Y volviendo a un lado, vi un avariento que estaba preguntando a uno (que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no hablaba, porque aún no habían llegado) si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados resucitarían sus bolsones *N*₂

Y volviendo a un lado, vi a un avariento que estaba preguntando a uno (que por haber sido embalsamado y estar lejos las tripas no hablaba, que aún no habían llegado), si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían unos bolsones suyos *R*

Y volviendo un lado, vi un avariento que estaba preguntando a uno, que si habiendo de resucitar los enterrados, resucitarían unos talegos suyos *Sev*

Y volviendo a un lado, vi a un avariento que estaba preguntando a otro (que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no habían llegado aún, y que por eso no hablaba), si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían unos bolsones suyos *T*

Y volviendo vi un avariento que estaba preguntando a uno (que por estar embalsamado y estar lejos sus tripas no las hallaba pero aún no habían llegado) si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados resucitarían sus bolsones *Hos*

Y volviéndome a un lado, vi a un avariento que estaba preguntando a uno (que por haber sido y estar lejos sus tripas no habían llegado, ni hallaba si habían de de resucitar aquel día todos los enterrados) si resucitarían unos bolsones suyos *T*₂

Y volviendo a un lado, vi a un avariento que estaba preguntando a uno (que por haber sido embalsamado y estar lejos de sus tripas no hablaba, porque aún no habían llegado), si pues habían de resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían unos bolsones suyos *SU*

Y volviéndome a un lado, vi a un avariento que estaba preguntando a uno [otro *Desvelos*] (que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no habían llegado), si habían de resucitar aquel día todos los enterrados, si resucitarían unos bolsones suyos *B₂₇ D*

Y volviéndome a un lado, vi a un avariento que estaba preguntando a uno (que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no hablaba, porque no habían llegado), si habían de resucitar aquel día todos los enterrados, si resucitarían unos bolsones suyos *f*

Dejando al margen algunas variantes de menos importancia,²⁷ el pasaje ofrece dos fundamentales. La primera es la presencia u omisión de la secuencia «no hablaba» o «no hablaba, que aún». Abajo se ordenan las variantes en tres grandes grupos: a) los testimonios que presentan la secuencia más extensa, b) los que omiten la frase «no hablaba», c) los que omiten la expresión «no hablaba, que aún»:

a)

que por haber sido embalsamado y estar lejos de sus tripas no hablaba, que aún no habían llegado *A*

que por haber sido embalsamado y estar lejos de sus tripas, que aún no habían llegado, no hablabas *C*

que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no había llegado ni hablaba *G*
que por haber sido y estar lejos sus tripas no habían llegado, ni hallaba *T₂*²⁸

que por haber sido embalsamado y estar lejos [lejos y estar lejos *N*] sus tripas no hablaba, que aún [an *M*] no habían llegado *MNOERom*

que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no hablaba, porque aún no habían llegado *N₂*

que por haber sido embalsamado y estar lejos las tripas no hablaba, que aún no habían llegado *R*

que por haber sido embalsamado y estar lejos de sus tripas no hablaba, porque aún no habían llegado *SU*

que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no habían llegado aún, y que por eso no hablaba *T*

que por estar embalsamado y estar lejos sus tripas no las hallaba pero aún no habían llegado *Hos*

²⁷ Casos como los siguientes: «volviendo / volviéndome», «vi a un avariento / vi un avariento», «por estar lejos de sus tripas / por estar lejos sus tripas». También dejó al margen la omisión del paréntesis, exclusiva de *Sev*, probablemente por *homeoteleuton*.

²⁸ La lectura del manuscrito *T₂* presenta dos errores: el primero, la omisión de la voz «embalsamado»; el segundo, «hallaba» en lugar de «hablaba», que lleva a modificar la sintaxis del pasaje. Véase Bertuzzi [2013: 254-255].

que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no hablaba, porque no habían llegado *Juguetes*

b)

que por haber sido embalsamado y estar lejos de sus tripas, que aún no habían llegado *B* que, si por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas, que aún no habían llegado *H*

c)

que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no habían llegado *B₂₇ D*

De todas las posibilidades, la edición príncipe y *Desvelos* ofrecen la solución más breve frente a las dos posibles de la tradición manuscrita (recuperada por *Juguetes*), que han sido recogidas en los apartados a) y b). En mi opinión, esta lectura más breve puede obedecer a dos motivos, ninguno de los cuales implica la necesaria intervención de Quevedo:

- La omisión de *B₂₇* y *Desvelos* parte de un texto semejante a *BH*, donde se omite la secuencia «no hablaba». Como la sintaxis resultante de esa omisión no es correcta, pues falta un verbo principal, *B₂₇* subsanó el anacoluto suprimiendo «que aún». ²⁹ Debe señalarse, en este sentido, que el vínculo entre *B₂₇* y ese grupo de manuscritos se muestra en otras muchas variantes.

- La omisión de *B₂₇* y *Desvelos* parte de una lectura similar a la mayoría de las variantes del grupo a), y se produce una omisión por *homeoteleuton* entre «no hablaba» y «no habían».

La segunda variante de interés se sitúa al final de la secuencia. En la frase se observa que la lectura «si habiendo de resucitar» se adecua mejor sintáctica y semánticamente a la intervención del avaro: este pregunta si, ya que iban a resucitar los enterrados, iban a resucitar también sus bolsas de dinero. La variante «si habían» no excluye totalmente esta interpretación, pero no muestra ese matiz con tanta claridad; de hecho, «preguntó si habían» podría llevar a pensar que el avaro también pregunta si iban a resucitar los enterrados –algo que sucede y de lo que no duda–, y esa ambigüedad la intentan arreglar *SU* añadiendo la conjunción *pues* («si, pues habían de resucitar aquel día todos los enterrados»). Tal vez «si habían» sea aquí error por atracción del «habían llegado» que lo precede en el pasaje:

si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados [encerrados *C*], resucitarían también unos bolsones suyos de moneda *BC*

²⁹ Obsérvese que en *H* también se intenta arreglar la sintaxis añadiendo al principio una condicional que enlaza con la secuencia posterior «si habían de resucitar...».

si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían unos bolsos suyos *E*

si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados, si resucitarían unos bolsos suyos *G*

si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían unos bolsos suyos *MNORT*

si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados resucitarían sus bolsos *HosN₂*

si habiendo de resucitar los enterrados, resucitarían unos talegos suyos *Sev*

si habían de resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían unos bolsos suyos *A*

si habían de resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían unos bolsos *Rom*

si habían de resucitar aquel día todos los enterrados, y si resucitarían unos bolsos suyos *H*

si pues habían de resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían unos bolsos suyos *SU*

si habían de resucitar aquel día todos los enterrados, si resucitarían unos bolsos suyos *T₂B₂₇DJ*

Combinando los dos lugares críticos de la variante, se puede reconstruir la lectura correcta del pasaje, que se acercaría a la propuesta por *MNO*.³⁰ A partir de ella, algunos testimonios habrían cambiado el tiempo verbal de la subordinada («si habían» en lugar de «si habiendo») y otros, suprimido la frase «no hablaba». La príncipe, que presenta los dos cambios, intenta subsanar el anacoluto provocado por la omisión de «no hablaba» eliminando también «que aún»:

Y volviendo a un lado, vi un avariento que estaba preguntando a uno (que por haber sido embalsamado y estar lejos [lejos y estar lejos *N*] sus tripas no hablaba, que aún [an *M*] no habían llegado), si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados, resucitarían unos bolsos suyos *MNO*

Y volviéndome a un lado, vi a un avariento que estaba preguntando a uno [otro *Desvelo*] (que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no habían llegado), si habían de resucitar aquel día todos los enterrados, si resucitarían unos bolsos suyos *B₂₇D*

El siguiente lugar crítico tiene lugar cuando Herodes y Pilatos comparecen en el Juicio Final:³¹

³⁰ Obsérvese que *E*, el testimonio más cercano a β , lee como *MNO*.

³¹ Véanse también las explicaciones que sobre el pasaje ofrecen Crosby [1993: II, 984], Arellano [2003: 224, n. 115] y Bertuzzi [2013: 264-265].

y cada uno conocía (aunque gloriosas) sus iras *ASevT*
 y cada uno conocía en él (aunque glorioso) sus iras *MNO H*³²
 y cada uno conocía en él (aunque gloriosos) sus iras *Rom*
 y cada uno conocía en él (aunque gloriosas) sus iras *EHHosN₂RSUT₂*
 y cada uno conoció en él (aunque gloriosas) sus iras *B*
 y cada uno conocía las sillas gloriosas *C*
 y cada una conociendo en el juez (aunque glorioso) sus iras *B₂₇ D*

El pasaje presenta dos posibles interpretaciones:

a) Herodes y Pilatos reconocen las iras de Dios, a quien se referiría la secuencia «en él». Ello concuerda con la tradicional idea de la ira de Dios hacia los pecadores, y se corresponde con la presentación que poco antes se hace al describir su trono («Dios estaba vestido de sí mismo, hermoso/benigno para los santos y enojado para los perdidos»). Esta lectura exige el masculino singular «glorioso», y aparece en el subarquetipo μ que agrupa a *MNO*, en un testimonio de β (*H*) y, con la variante «en el juez», en *B₂₇*, que también se remonta a β .

b) Herodes y Pilatos reconocen sus propias, aunque famosas («gloriosas») culpas («iras», en el sentido moral de ‘acciones violentas’). Esta lectura obliga a tomar las anteriores voces en acepciones bastante forzadas.³³

Por lo que atañe a la variante de *B₂₇ D* («en el juez» en lugar de «en él»), parece un intento de aclarar la posible ambigüedad de la secuencia «en él» y de referirla inequívocamente a Dios. Ello apoya la primera de las dos interpretaciones del pasaje, pero no indica necesariamente que la aclaración deba atribuirse a Quevedo, pues el texto ya podía interpretarse de esa forma en varios testimonios manuscritos.

En el siguiente ejemplo, un astrólogo, a quien se satiriza siguiendo la costumbre de la época, afirma no haber llegado aún el día del Juicio porque no han terminado ni el movimiento de Saturno ni el de trepidación,³⁴ que afecta a las estrellas fijas. La voz *trepidación* provocó la dispersión de errores en los diferentes testimonios:

³² *H* copia «gloriosas» y anota al margen «glorioso».

³³ Ver la nota de Arellano [2003: 224, n. 115], que atribuye las iras a Dios, y no a Herodes y Pilatos.

³⁴ *Trepidación*: «Movimiento que en el sistema de Tolomeo y otros se da al cielo cristalino, con que casi insensiblemente, y como temblando, se mueve y mueve las demás esferas de un polo a otro, discurriendo así para componer la variedad observada en las declinaciones de las esferas fijas y puntos de la eclíptica» (*Autoridades*).

porque Saturno no había acabado su movimiento *mss.*
 porque Saturno no había acabado sus movimientos $B_{27} D \mathfrak{J}$
 ni la decrepitation el suyo *ASev*
 ni el decrepitation el suyo *EGMNORRom*
 ni el trepidación el suyo *T*
 ni la trepidación el suyo *SU*
 ni el de crepitation el suyo T_2
 ni la trepidación eclíptica el suyo *H*
 ni el octavo de las fijas su trepidación *BC*
 ni el del septentrión el suyo *Hos*
 ni el de trepidación el suyo $B_{27} D \mathfrak{J}$

Del examen de las variantes se deducen tres conclusiones: 1) *decrepitation* es error por mala lectura de *trepidación* e incorrecta segmentación de la preposición *de*; 2) la lectura «de crepitation» de T_2 es error por «de crepitation»; 3) con la variante «trepidación» son válidas sintácticamente las soluciones «la trepidación» y «el de trepidación». En consecuencia, podrían considerarse equipolentes las soluciones que ofrecen los manuscritos *SU* (y *H*, descartando la innovación «eclíptica»)³⁵ y los impresos, aunque en estos últimos existe una redundancia que afea un tanto el estilo («ni el [movimiento] de trepidación había acabado el suyo [su movimiento]»).³⁶ Pero aun dando por buena la variante de los impresos, no denota una intervención de Quevedo que mejore la de aquellos manuscritos cuya lectura es gramaticalmente correcta.

El último pasaje de difícil interpretación se encuentra en la despedida de la obra:³⁷

Sueños son estos, señor, que si duerme V.S. sobre ellos verá que, por ver las cosas como las ve, las espera [esperará *EGMNRS*] como las digo *mss.* [*con variantes menores*]

Sueños son estos que si se duerme V. Excelencia sobre ellos, verá que por ver las cosas como las veo las esperará como las digo $B_{27} D \mathfrak{J}$

Las variantes más importantes afectan a las voces *ve/veo* y *espera/esperará*. En cuanto a esta última, el futuro parece más adecuado gramaticalmente y es,

³⁵ También considero innovaciones las lecturas singulares «el octavo de las fijas» (*BC*) y «el del septentrión» (*Hos*). Ello muestra una vez más la dispersión de variantes equipolentes, que obligaría a multiplicar en exceso las revisiones de Quevedo si se considerasen de autor.

³⁶ Arellano [2003: 242, n. 199] advirtió esta redundancia y señaló que «parece haber algún problema con el texto».

³⁷ El pasaje se omite en *Hos* y N_2 .

además, mayoritaria también en la tradición manuscrita. En cuanto a *ve/veo*, las dos lecturas son, en principio, posibles.³⁸ Con la variante «ve», el pasaje se entiende dentro de la intención de *captatio benevolentiae* propia de las despedidas: el autor-narrador se dirige a vuestra excelencia para decirle que, si reflexiona sobre la obra que le ha dedicado, su visión de la realidad que le rodea («por ver las cosas como las ve») le hará prevenir un futuro semejante al que relata el texto. Con la variante «veo», el pasaje se entiende más desde la órbita del autor-narrador, quien dice a vuestra excelencia que, si reflexiona sobre la obra, al ver las cosas tal y como las ve el narrador, podrá prevenirlas.

Hasta ahora, el análisis ha mostrado casos en los que la primera edición ofrece errores o lecturas donde no cabe apreciar con claridad una intervención de Quedo. Concluyo el examen de las variantes exclusivas de la *princeps* y ediciones posteriores con los pocos casos en los que su lectura podría considerarse preferible a la de la tradición manuscrita.

El primero de ellos se encuentra en un pasaje donde se satiriza a los médicos con la proverbial idea de que causan la muerte a sus pacientes. Por ello se colocan en un lugar elevado, desde donde repasan la lista de los difuntos en el día del Juicio. La variante que añaden los impresos («con su arancel») alude a la relación que los médicos llevan de los enfermos a quienes han atendido, por lo que ofrece un matiz de cierto interés.³⁹ Pueden proponerse dos hipótesis: a) la omisión se produjo en el arquetipo de la tradición manuscrita, al tratarse de una secuencia («con su arancel») que comenzaba igual que la copiada inmediatamente antes («con papel y tinta»); b) se trata de una adición incorporada a partir de la *princeps*:

se pusieron los médicos con papel y tinta en un alto *AEMNOSRRomUT*₂
 pero pusieron los médicos con papel y tinta en un alto *Hos*
 se pusieron los médicos con tinta y pluma en un alto *BC*
 los médicos se pusieron en un alto con papel y tinta *H*
 se les mandó que se pusiesen en un alto con papel y tinta *T*
 y así se pusieron en un alto con papel y tinta *Sev*
 pusieron los boticarios con papel y tinta en un alto *G*
 se pusieron los médicos con papel y tinta en un alto con su arancel *B₂₇ D. J*

Otra variante donde la edición príncipe recoge una lectura valiosa es la que se produce cuando irrumpe el maestro de esgrima:

³⁸ Dejo al margen la lectura exclusiva de *Rom*: «Sueños son, señores, los si [*sic*] duermen sobre ellos verán que, por ver las cosas como las veen, las esperan como aquí las digo».

³⁹ Ver Arellano [2003: 222, n. 105].

desaforado, lleno de ceño *AHRomSTUT*₂ cenno *N*₂ çieno *BCMNO* cieño *G* ceno *R* cieno
y cólera *Sev furia Hos*

desaforado de ceño *B*₂₇ *ſ*

desaforado y con ceño *D*

La variante de *B*₂₇ («desaforado de ceño») es perfectamente posible ('con ceño excesivo y violento'),⁴⁰ y se encuentran usos parecidos en la poesía de Quevedo.⁴¹ No obstante, la expresión «desaforado, lleno de ceño» que recoge la tradición manuscrita tiene también sentido ('lleno de enfado'), por lo que, más que de un error corregido, cabe hablar de lecturas equipolentes cuya intención cabe precisar. En este sentido, la variante de la edición príncipe se produce por la omisión de la voz *lleno*, que cabría interpretar bien como un cambio para lograr una mejora estilística –y en ese caso podría pensarse en la mano de Quevedo–, bien como una omisión para abreviar espacio, tendencia que ya se ha señalado en la primera edición. En todo caso, la decisión entre estas dos posibilidades habrá de ponderar si es significativo el conjunto de variantes exclusivas de la *princeps* que pueden atribuirse a Quevedo; algo que, como hemos visto, no sucede.

La última variante donde la príncipe aporta un matiz exclusivo susceptible de ser considerado de Quevedo se produce en el pasaje de las damas melindrosas:

dando lugar a unas damas que comenzaron a hacer melindres de las malas figuras de los demonios *mss.* [*con variantes menores*]

dando lugar unas damas alcorzadas que comenzaron a hacer melindres de las malas figuras de los demonios *B*₂₇ *D* *ſ* verdugos *ſ*

La variante que ahora interesa es la adición del adjetivo *alcorzadas* que, en sentido figurado, significa 'melindrosas, arregladas' y, en sentido recto, 'cubiertas de pasta de azúcar (*alcorza*)'. Los dos valores construyen una agudeza en el retrato de esas damas que «comenzaron a hacer melindres de las figuras de los demonios», pues *melindres* se entiende también en un doble sentido: el recto que significa 'dulces hechos de pasta de azúcar, harina y huevos', y el figurado de 'gestos afectados' y 'afeites'.⁴² Ambas son, además, voces usadas por Que-

⁴⁰ Así lo explica Arellano [2003: 224, n. 119].

⁴¹ «A las aves dio suma ligereza; / a los leones fortaleza y brío; ásperas frentes, y de ceño armadas / en remolinos feos dio a los toros» (*Obra poética* I, p. 265); «su frente, de iras y de ceño armada» (*Obra poética* I, p. 570); «¡oh peñasco atrevido!, / llevas a las estrellas frente osada, / de ceño y de carámbanos armada» (*Obra poética* I, p. 578).

⁴² Ver la nota de Arellano [2003: 240, n. 191].

vedo en otros textos. Cabe, pues, considerarla variante de autor, exclusiva de B_{27} e impresos posteriores. En consecuencia, debió de estar presente en un manuscrito que hoy no se ha conservado.⁴³

La conclusión de este examen se ciñe, lógicamente, al *Sueño del Juicio Final*, pero no varía las que la crítica ha señalado para esta obra y el conjunto de los *Sueños* en la primera edición. Por lo que respecta al *Sueño del Juicio Final*, apenas pueden señalarse casos en los que una variante exclusiva de la edición príncipe corrija errores de la tradición manuscrita o aporte matices de cierto interés. Solo «alcorzadas» puede calificarse como variante de autor. Junto a ella, se han recogido dos casos (*add.* «con su arancel» y «desaforado de ceño») donde la lectura de B_{27} pudiera ser de Quevedo, aunque no es descartable otra explicación o responsable.

En consecuencia, cabe pensar que fue decisión de Quevedo ampliar la serie de los *Sueños* y, por lo tanto, modificar el título del primero (de *Sueño* a *Sueño del Juicio* y *Sueño del Juicio Final*).⁴⁴ Si se consideran de autor estos pocos ejemplos que acaban de examinarse (especialmente el de las «damas alcorzadas»), podría pensarse que también decidió modificar algún pasaje. Pero esas pocas variantes conviven con los muchos casos en los que B_{27} ofrece una lectura peor que la de la tradición manuscrita, cuando no un error evidente. No creo, pues, que la intervención de Quevedo haya sido profunda, y no debió de llevar a cabo una revisión detenida del texto previa a su impresión. No obstante, si se aborda una edición crítica de los *Sueños*, el aparato que recoja las variantes de esta primera edición deberá privilegiar estos escasos supuestos en los que la lectura sea susceptible de considerarse variante de autor.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, ed., Francisco de Quevedo, *Los sueños*, Cátedra, Madrid, 1991.
 ARELLANO, Ignacio, ed., Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, en *Obras completas en prosa*, vol. I, dir. Alfonso Rey, Castalia, Madrid, 2003.
 AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Un pasaje de *La pícarra Justina* en la edición príncipe del *Sueño de la Muerte*», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 4, cuaderno 290 (2004), pp. 179-190.

⁴³ Para Bertuzzi [2013: 265-266], la variante pudo haber sido introducida en algún manuscrito con el que se hizo Juan Sopera, pero no implica necesariamente una revisión del texto por parte de Quevedo. La considera la única lectura privativa de B_{27} que, en el *Sueño del Juicio Final*, «remite al *usus scribendi* de Quevedo» (Bertuzzi 2013: 343).

⁴⁴ También habría redactado el título completo de la serie de sueños, como señalan Rey [2009: 324] y Bertuzzi [2013: 247].

- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Notas sobre la filiación del *Sueño del Juicio Final*», en *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, eds. Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, EUDEBA, 2017a, pp. 107-119.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Los textos de la risa. Un nuevo testimonio de las *Premáticas y aranceles generales*», *Criticón*, 131 (2017b), pp. 29-58.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Algunas variantes complejas en *El alguacil endemoniado* de Francisco de Quevedo», *Creneida*, 10 (2022), pp. 193-244.
- BERTUZZI, Irene, Estudio textual de los *Sueños* de Francisco de Quevedo, Tesis doctoral dirigida por Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013.
- BERTUZZI, Irene, «Un ejemplo de manipulación textual realizada por un editor: la edición barcelonesa de los *Sueños* de 1628», *La Perinola*, 18 (2014), pp. 235-253.
- BERTUZZI, Irene, «La versión del *Sueño de la muerte* en *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*», *Bulletin Hispanique*, 118, n.º 2 (2016), pp. 473-492.
- CROSBY, James O., ed., Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, Castalia, Madrid, 1993, 2 vols.
- CROSBY, James O., *La tradición manuscrita de los Sueños de Quevedo y la primera edición*, Purdue University Press, West Lafayette-Indiana, 2005.
- CUÉLLAR, M.^a del Carmen y PARRA, Concha Parra, «Las ferias medievales, origen de documentos de comercio», en *Écrire, traduire et représenter la fête*, coord. Domingo Pujante, Elena Real, Dolores Jiménez y Adela Cortijo, Universtat de València, Valencia, 2001, pp. 103-117.
- DADSON, Trevor J., «La corrección de pruebas (y un libro de poesía)», en *Imprenta y Crítica Textual en el Siglo de Oro*, eds. Francisco Rico, Pablo Andrés y Sonia Garza, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000, pp. 97-128.
- EGUÍA ARMENTEROS, Diana, «Un manuscrito desconocido de los *Sueños* de Francisco de Quevedo», *Manuscr. Cao*, 9 (2010) [<http://www.edobne.com/manuscrtao>].
- ETTINGHAUSEN, Henry, «Enemigos e inquisidores: los *Sueños* de Quevedo ante la crítica de su tiempo», en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, eds. Eugenia Fosabla y Carlos Vaíllo, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2010.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, *Transmisión y metamorfosis. Hacia una tipología de mecanismos evolutivos en los textos medievales*, SEMYR, Salamanca, 2012.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, «Las variantes de lengua: un concepto tan necesario como necesitado de taxonomía», en *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo in vista del settecentenario della morte di Dante (Atti del Convegno di Roma, 23-26 ottobre 2017)*, eds. Enrico Malato y Andrea Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma, 2019, pp. 439-467.
- GARCÍA PÉREZ, Marcos, «La *Vida política de todos los estados de mujeres* de Juan de la Cerda (1599): cuenta del original», *Analecta Malacitana*, XLII (2021), pp. 111-153.
- GARZA MERINO, Sonia, «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, eds. Francisco Rico, Pablo Andrés y Sonia Garza, Universidad de Valladolid-CECE, Valladolid, 2000, pp. 65-95.

- GARZA MERINO, Sonia, «*Vida de San Gerónimo: el texto en proceso de constitución*», *Edad de oro*, 28 (2009), pp. 105-142.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Beatriz, *La transmisión textual del Sueño de la muerte en las ediciones de 1627 y 1628*, Memoria de licenciatura dirigida por Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Beatriz, «*Sueños y Desvelos: dos versiones en la reescritura de un texto de Quevedo*», en *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, coord. Antonio Chas Aguión, Mercedes Pampín Barral, Carmen Peraita García, Mar Campos Souto, Universidade da Coruña, A Coruña, 1998, vol. I, pp. 285-298.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Beatriz, «Hacia una edición de los *Sueños: Desvelos soñolientos*», *La Perinola*, 3 (1999), pp. 157-170.
- JAURALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- JAURALDE POU, Pablo, «Archivos y papeles de Quevedo: el archivo de Fernández-Gueerra», en *Hanganadolosmalos.blogspot.com*, jueves, 9 de septiembre de 2010.
<https://hanganadolosmalos.blogspot.com/search?q=archivos+y+papeles+de+Quevedo>
- MALDONADO, Felipe C.R., ed., Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, Castalia, Madrid, 1972.
- MAURER, Karl, NOLTHING-HAUFF, Ilse (†) y OCHS, Kurt, eds., Francisco de Quevedo, *Sueño de la muerte*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen, 2013 (*Romanica Monacensia*, 83).
- MOLL, Jaime, «Correcciones en prensa y crítica textual: a propósito de *Fuenteovejuna*», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXII, cuaderno 225 (1982), pp. 159-172.
- MOLL, Jaime, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Arco Libros, Madrid, 2011.
- OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Álvaro S., «*Varia lectio* y variación morfosintáctica: el caso del *Crotalón*», en *Historia de la Lengua y Crítica Textual*, ed. Lola Pons Rodríguez, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2006, pp. 195-263.
- OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Álvaro S., «Variantes de lengua y variación morfosintáctica en la prosa de Quevedo: primeros apuntes», en *Amor constante: Quevedo más allá de la muerte*, eds. Manuel Ángel Candelas Colodrón y Flavia Gherardi, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2018, pp. 193-224.
- PÉREZ CUENCA, Isabel, «Basilio Sebastián Castellanos: editor de Quevedo en el siglo XIX», *Edad de Oro*, 13 (1994), pp. 113-130.
- PONS RODRÍGUEZ, Lola, ed., *Historia de la Lengua y Crítica Textual*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2006.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1969-1970-1971-1981, 4 vols.
- QUEVEDO, Francisco de, *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, en Barcelona, por Estebán Liberos en la calle de santo Domingo, a costa de Ioan Saperá librero, 1627 [ejemplar de la BNE R/8771].
- QUEVEDO, Francisco de, *Su espada por Santiago*, ed. Manuel Ángel Candelas Colodrón en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, coord. María José Alonso Veloso, Castalia, Madrid, 2020, vol. I, pp. 163-274.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid, 1990 (Madrid, Real Academia Española, 1726-1739), 3 vols.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, Real Academia española, Madrid, en línea, <https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>.
- REY, Alfonso, «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 4 (2000), pp. 309-344.
- REY, Alfonso, «El título del *Buscón*: problemas textuales y aspectos literarios», en *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2009, pp. 323-330.
- RICO, Francisco, *El texto del Quijote: preliminares a una edición de los Clásicos Españoles*, Universidad de Valladolid - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2006.
- RICO, Francisco, «*Ratio Typographica*: los Sueños con *La pícara Justina*», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al Profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2014, pp. 437-448.
- RICO, FRANCISCO, ANDRÉS, PABLO Y GARZA, SONIA, eds., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Universidad de Valladolid - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, «El manuscrito *Aldecoa*: un testimonio desconocido y completo del *Sueño de la muerte*», *La Perinola*, 11 (2007), pp. 227-257.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, «*Hospederías Reales*, otro manuscrito desconocido de los *Sueños* de Quevedo», *La Perinola*, 12 (2008), pp. 373-387.
- TOBAR QUINTANAR, María José, «Un pasaje de *La pícara Justina* en la edición príncipe del *Sueño de la muerte*: otra posible variante de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 13 (2009), pp. 367-387.
- TOBAR QUINTANAR, María José, «La cita de *La pícara Justina* en los *Sueños*: una aguda variante de autor con una posible alusión burlesca a *Guzmán de Alfarache*», *La Perinola*, 20 (2016), pp. 333-364.
- VALDÉS, Ramón, «Los *Sueños* de Quevedo: variantes, versiones y estrategias de edición», en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecuá*, coord. Eugenia Fosalba, Gonzalo Pontón, Castalia, Barcelona, 2012.
- VALDÉS, Ramón, «El otro mundo en las sátiras menipeas de Quevedo. Una evolución a merced de la censura», en *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera edad moderna*, ed. Cesc Esteve, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2013, pp. 239-262.

EL «FLOS SANCTORUM RENACENTISTA»: EL PASO A LA IMPRENTA Y AL GRAN PÚBLICO

Fernando Baños Vallejo¹
Universitat d'Alacant
banos@ua.es

Entre las muchas propuestas fructíferas que supo ofrecer para el estudio de la literatura, el profesor Francisco Rico (a quien rendimos sentido homenaje en el presente volumen) hizo ver la importancia de lo que hoy conocemos como bibliografía textual. No es por ese campo exactamente por el que transitaré en esta contribución, pero sí por otro que guarda una estrecha relación con él, y que el propio Rico me animó a explorar en uno de nuestros últimos encuentros: la transformación de una obra cuando pasa de la tradición manuscrita medieval a la imprenta. En esta ocasión, en concreto, me ocuparé de algunos cambios producidos en el conocido como *Flos sanctorum renacentista*, y de la relación que tales modificaciones guardan con la ampliación de los tipos de receptor.²

Ese santoral recibe la mayor parte de su contenido de una de las dos tradiciones manuscritas del *flos sanctorum* castellano derivadas de la *Legenda aurea*, de Jacobo de Vorágine. Me refiero a la versión conocida como compilación A o *Gran flos sanctorum* (Thompson y Walsh 1986-1987, Baños 2009), compuesta por el jerónimo Gonzalo de Ocaña a mediados del siglo xv, y revisada por otros frailes de la misma orden para la imprenta a partir de 1516. Es una traducción más completa que la compilación B; o sea, en conjunto conserva más elementos de la *Legenda aurea*, como por ejemplo las etimologías de los nombres de los santos; y también añade más vidas no procedentes de Vorágine. Superaría los ochocientos folios.³

La otra versión castellana de la *Legenda aurea*, que conocemos como compilación B o *Leyenda de los santos*, es anterior, pues podría datar del siglo xiv. El

¹ Trabajo desarrollado en el marco del proyecto de investigación «Itinerarios de la hagiografía hispánica en la Edad Moderna: evolución y difusión del legado devocional» (PID2022-139820NB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Parto de un trabajo anterior más amplio (Baños en prensa) para quedarme aquí solo con el *Flos sanctorum renacentista* y desarrollar la cuestión de la apertura a un público general. Para situar esa obra en el conjunto de la tradición manuscrita e impresa del *flos sanctorum* castellano, véase Aragiús [2005].

³ Véanse las «Bases para una edición crítica de los *flores sanctorum* medievales castellanos: compilación A y compilación B» en Hernández Amezcua [2006:375-403].

manuscrito h-I-14 de El Escorial, que contiene la versión prácticamente completa, evidencia que cabe en poco más de trescientos folios. Una diferencia de extensión tan abultada implica no solo una mayor manejabilidad, sino también que resulta más asequible y más apropiada para pequeñas bibliotecas de todo tipo de propietarios. Su paso a la imprenta fue también anterior al de la A, pues el incunable más antiguo, el *Flos sanctorum con sus etimologías*, relacionado con la compilación B, data de hacia 1475 (Cortés 2018), y, aunque no se han conservado, sabemos que tuvo que haber ediciones de la *Leyenda de los santos*, heredera de B, desde aproximadamente 1490, anteriores a la conservada, de hacia 1497 (Aragüés 2012, Baños 2012).

El hecho de que la compilación A tardara unos cuarenta años más en llegar a la imprenta que la B podría explicarse por varias razones: además de la extensión mucho más reducida de la B, como digo, que implicaría un esfuerzo y un coste de producción en las prensas mucho menores, estaría su naturaleza más divulgativa, que se percibe en una huida de la erudición y la prolijidad para quedarse con lo sustancial de la peripecia (Baños y Uría 2000:31-32); se omiten también los avisos de inclusión de pasajes apócrifos con los que Vorágine apela al criterio de los lectores, avisos que se conservan, por el contrario, en la versión A (Baños en prensa); en definitiva, el traductor de la compilación B busca una versión ligera y sin complicaciones. En cambio, la compilación A, más completa y con más elementos complejos, como los indicados o el prefacio doctrinal de Vorágine (que también se traslada y que marca una altura ya de entrada), se sitúa en un nivel de exigencia superior al lector. Sin embargo, en comparación con el modelo latino, no deja de ser un texto más divulgativo. Su posición sería intermedia entre la *Leyenda aurea*, por arriba, y la compilación B, por debajo.

Tanto el retraso en llegar a las prensas, como que la versión de la compilación A sea más completa y más compleja, se explican al saber que Gonzalo de Ocaña en principio compuso la obra para uso interno de la orden de los jerónimos, o de religiosos, pensando en concreto en la lectura de vidas de santos durante las comidas en el refectorio. Este dato no lo extraemos de ninguno de los cinco manuscritos medievales que transmiten la compilación A. Solo uno de ellos, el h-II-18 de El Escorial, presenta el breve prólogo que reproduce el exordio de Vorágine, tras identificarlo a él como compositor de la obra; no contiene ninguna referencia al tipo de destinatario o de uso, sino que trata de los cuatro tiempos litúrgicos. Es precisamente con ocasión del paso a la imprenta, en la edición príncipe de 1516, cuando el revisor, también jerónimo, recuerda que el primer compilador, Gonzalo de Ocaña, había pensado en la lectura monacal:⁴

⁴ Transcribo los pasajes del prólogo de la primera edición de 1516. No obstante, como el único ejemplar conocido es mutilo, utilizaré para las secciones perdidas sobre santos otras edicio-

E dexando agora aparte los hombres seglares (aquellos digo cuyos pensamientos son vanos, e cuya vida se gasta toda en pecados), a los varones religiosos e temerosos de Dios, cuya vida e profesión es seguir el camino de la perfección, amonestamos que no olviden la lección de los santos libros, mayormente de aquellos onde se escriven las vidas de sus padres passados. [...] E de aquí ha sucedido esta costumbre loable en nuestra orden y en las otras bien ordenadas: que entre las otras lecciones que se leen a los religiosos quando están assentados a la mesa, se lean las vidas de los sanctos e las historias de los padres passados, en el mesmo día en que en la Iglesia se celebra su fiesta, por que entonces oyan cómo por la abstinencia e las otras virtudes vinieron a tanta honra e gloria como dellos predica su historia. E con el huego de esta sancta consideración fue encendido el corazón del muy venerable e religioso varón fray Gonzalo de Ocaña, prior del monesterio de Nuestra Señora Sancta María de la Sisla, de la orden de los frailes del glorioso sant Hierónimo, quando forçó a sí mesmo al trabajo de ordenar este libro, sacando y tomándolo de las escripturas de los padres passados que desta materia escrivieron, mayormente de la copilación que hizo de las vidas de los santos el muy honorable e sabio varón fray Jacobo de Vorágines, de la Orden de los Predicadores, arzobispo de Génova.

No obstante, esa idea del compilador no impidió que la obra saliera extra-muros, puesto que al menos dos manuscritos fueron elaborados para laicos de alta alcurnia: uno para la reina Isabel la Católica y el otro para Pedro Fernández de Velasco, primer conde Haro (Baños 2009 y 2010). En todo caso, seguiría siendo un público selecto, no general y amplio como el de la compilación B.

Si atendemos a la vertiente impresa que se abre con la edición príncipe de 1516, el jerónimo que revisa la compilación para las prensas no da su nombre. Cabe la posibilidad de que fuera Pedro de la Vega, pues así lo identifican las ediciones posteriores, desde la de 1521. Sin embargo, quienes han estudiado la cuestión de la autoría del *Flos sanctorum renacentista* (Chauchadis 2009, Aragüés 2014) comentan la diferente actitud entre la edición de 1516 y las que la siguen: en la primera el revisor silencia su nombre y da relieve al de Gonzalo de Ocaña; en las posteriores Pedro de la Vega se hace visible con múltiples marcas autoriales y en cambio difumina la presencia de Gonzalo de Ocaña. Llama la atención que en la edición de 1521 desaparezca de la atribución autorial no solo el nombre de Gonzalo de Ocaña, sino también el de Vorágine, y la mención a los autores anteriores queda reducida a un genérico «padres passados». Esto hace pensar que la modificación no respondería solo a un deseo de autoafirmarse, sino que podría relacionarse también con el contexto de una incipiente

nes posteriores que sí las conservan (1533 y 1540), que también interesan por los cambios en los paratextos; para esto debe considerarse asimismo la edición de 1521 (que aparentemente solo contenía la vida de Jesucristo y no la parte de los santos). Pueden consultarse los datos en COMEDIC: <https://comedic.unizar.es/index/read/id/179>.

reforma: quizá se pensó que no convenía explicitar autores que sonaban antiguos, y en el caso de Vorágine, desacreditado, por las críticas de erasmistas y protestantes contra los excesos del culto a los santos y la hagiografía.

Pero volvamos a la edición príncipe de 1516, porque el objeto de estas páginas es observar algunos cambios entre la tradición manuscrita y la revisión para la imprenta. Y lo que nos muestra el citado prólogo es una dualidad de público en el caso del impreso, frente al uso monástico que originalmente movió a Gonzalo de Ocaña. Veamos otro pasaje del prefacio de la edición príncipe, anterior al citado arriba, y que lo complementa, de modo que la dualidad o universalidad de público queda patente:

Pues para despertar nustos coraçones [...] se compuso y ordenó el presente libro: porque enseñados por su lección los mortales, deprenan alabar a Dios e poner en Él toda su esperança, e no olvidar sus beneficios, mas buscar siempre e inquirir sus mandamientos e complirlos por obra. E si para el fin susodicho fueron con tanta diligencia las sanctas historias escriptas por los padres antiguos, cuánto son dignos de reprehensión los que (dexada aparte e postpuesta la lección deste libro) se ocupan de todo su coraçón en los tratados vanos e seglares, e llenos de fablillas de los poetas.

Y a continuación opone a la falsedad maligna de la literatura de ficción, ya sea la caballeresca, o los relatos de amor inquebrantable o de peripecias de la fortuna que despiertan la compasión o la alegría, opone, digo, la verdad edificante de las victorias insuperables de los apóstoles y los mártires, de las vírgines fieles a Jesús hasta la muerte, o de la Pasión de Cristo, que estimula la más encendida piedad y el más exultante gozo con la Resurrección. Así pues, el jerónimo que revisó la obra para la imprenta ya no pensaba solo en la lectura monástica, aunque esta sigue muy presente, como veíamos arriba, sino que en primer lugar se dirige a todos los mortales, incluidos los «seglares [...] cuyos pensamientos son vanos, e cuya vida se gasta toda en pecados».⁵

A la vista de lo declarado en los prólogos de las primeras ediciones, si volvemos a la cuestión de que, en cambio, en los manuscritos no encontramos más que una traducción del breve prefacio de Vorágine, nos preguntamos la razón del cambio en los paratextos. Cabe pensar que la revisión para la imprenta y la apertura al mundo sugería la conveniencia de un prólogo que pusiera de relieve el propósito de la obra. La justificación era innecesaria entre religiosos, pero muy aconsejable ante la sociedad laica. No me resisto a plantear la analogía, aunque en otro cambio de paradigma distinto, con los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, al observar la diferencia entre el exiguo exor-

⁵ Aragüés [2010:38-40] y Albisson [2019:55-56] hacen referencia a la dualidad de público.

dio de su fuente latina y el jugoso prólogo que el riojano compuso para su verificación. Por su parte, el fraile jerónimo que prepara el *flos sanctorum* para la imprenta ofrece dos prólogos; el primero lo titula «Prólogo primero o epístola prohemial», y el segundo, tras el índice de la obra, sencillamente «Prólogo». Pues bien, al final de este segundo exordio hallamos una advertencia muy relevante que, así, como aviso preliminar y general, no existía en los manuscritos (Baños 2018b):

E avisamos a los lectores deste libro que no se escandalize ni ofenda su claro juicio si en algunas historias hallaren scripto alguna cosa que les parezca menos digna de crédito, e sepan que no las posimos (como dizen) de nuestra cabeça, mas por esto solo las dexamos passar: porque assí las hallamos en los libros antigos. E quando en algunas de las historias alguna cosa tal se ofreciere, usaremos desta cautela: que en ellas mesmas se notará por apócrifo lo que assí pareciere menos digno de fe, porque en esta manera sepan los lectores apartar lo dudoso de lo verdadero.

El tratamiento problemático de lo apócrifo queda así marcado desde los preliminares como un asunto de importancia, y es sobre esto sobre lo que me detendré a continuación, con algún mayor detalle que en el recorrido más amplio de un estudio anterior (Baños en prensa). Ese anuncio de que ocasionalmente el compilador-narrador avisará de la naturaleza apócrifa de algunos pasajes cobra importancia y sentido al comparar su tratamiento de esta materia con el que nos ofrecen los manuscritos. Anticipo ya que en la revisión impresa asistimos a una atenuación de lo apócrifo, que es perfectamente coherente con el cambio de horizonte en lo que al público respecta. No ha llegado todavía, sino que llegará con el espíritu tridentino, el rechazo tajante de lo apócrifo en la hagiografía, pero el *Flos sanctorum renacentista* muestra una transición en la tolerancia con lo apócrifo, pues se reduce respecto a Vorágine y la tradición manuscrita medieval. En el estudio anterior que citaba [Baños en prensa] me he ocupado del tratamiento de lo apócrifo en el *flos sanctorum* castellano, con un recorrido mucho más largo que va desde la fuente latina, la *Legenda aurea* de Vorágine, hasta el *flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneira, en los umbrales ya del siglo XVII. De ese trabajo extraigo datos que aquí, junto a otras características del libro impreso, como la adición de los prólogos antedichos o el carácter de libro ilustrado, relacionaré con la ampliación del público planteada por el revisor, según acabamos de ver, en ese paso de la tradición manuscrita a la impresa.

Para centrar este asunto, debemos situarnos ante la excepcionalidad: ciertamente los hagiógrafos medievales transmiten el material que se encuentran dándolo por bueno, sin plantearse el problema de la historicidad del relato; es decir, aunque sea tácitamente, ofrecen su narración como histórica. Pero hay

excepciones. En concreto Vorágine marca como apócrifos diez episodios que, no obstante, incluye en la *Legenda aurea*. A excepción quizá de la pasión de san Jorge, tales pasajes no serían apócrifos en la acepción más dura del término, que designa lo abiertamente falso, sino en los sentidos más blandos de relatos que carecen de fuentes escritas por autores reconocidos, o cuyos contenidos son de verdad dudosa (Baños en prensa).

En la tabla que ofrezco a continuación se indican el número de avisos de apócrifo que contiene cada uno de estos diez pasajes, con la expresión concreta que utiliza Vorágine en cada caso, y su presencia o ausencia en las versiones castellanas, con sus expresiones propias, cuando son distintas de la latina:

«LEGENDA AUREA»	Nº AVISOS	EXPRESIÓN	MANUSCRITOS COMPILACIÓN A	IMPRESOS COMPILACIÓN A
TOTALES	20		15/20	10/20
1. Tomás	1.1	a pseudo	falsa eregía	un herege que falsó
2. Judas	2.1	apocrypha		✓
	2.2	apocrypha	✓	✓
3. Pilatos	3.1	apocrypha	✓	✓
	3.2	apocrypha	✓	
4. Jorge	4.1	apocryphas	✓	✓
5. Jerusalén	5.1	apocrypha	✓	✓
	5.2	apocrypha	✓	✓
	5.3	apocrypha		
6. Santa Cruz	6.1	apocrypha	✓	✓
	6.2	nulla chronica nec hystoria autentica		
7. Nerón	7.1	apocrypha	✓	
	7.2	apocrypha		
	7.3	apocrypha		

8. Margarita	8.1	apocryphum et friuolum	✓	
9. Asunción	9.1	apocrypho	✓	
	9.2	apocryphum	✓	
	9.3	ad simulationem	fingidas e compuestas	
10. Pedro	10.1	nullo modo credendum	✓	✓
	10.2	apocryphus	non... verdadero	non... verdadero

En el estudio anterior que vengo citando (Baños en prensa) cotejo estos casos con sus correspondencias en las otras traducciones peninsulares: la castellana de la compilación B y la catalana. Y comento que hay una notable diferencia entre la versión del jerónimo, la de la compilación A, y las otras, pues, tal como refleja la tabla, aquella conserva dos tercios de los avisos en la tradición medieval manuscrita, y la mitad en la tradición renacentista impresa, mientras que en las otras traducciones prácticamente esas advertencias desaparecen. La B solo reproduce una, y la catalana tres, pero evitando siempre el término «apócrifo». Sin embargo, estas traducciones sí incluyen los episodios apócrifos, pero sin avisar de su naturaleza, así que los están dando por verídicos, igualándolos al resto de los contenidos. Puede que esos otros traductores pensasen que en su versión divulgativa, dirigida a un público heterogéneo y eventualmente sin capacidad crítica, tales advertencias sobre la dudosa credibilidad de esos pasajes y también, en concreto, el uso del término «apócrifo», podrían causar confusión.

En cambio, el jerónimo Gonzalo de Ocaña, compilador de la A y eventual traductor, pensando en principio en un uso monástico, optó por seguir más de cerca su fuente latina, conservando 15 de los 20 avisos de Vorágine. Y mantiene el tecnicismo «apócrifo», salvo en el último caso. De este modo, la compilación A está destinada a un lector más culto y con más sentido crítico que el de la B, aunque no deja de ser una divulgación en lengua vernácula de la obra latina, y por tanto rebaja el nivel de especialización que exigiría la *Legenda aurea*. De hecho, ya hemos visto que uno de los manuscritos conservados iba destinado a Isabel la Católica, y otro al conde de Haro; no son religiosos, pero tampoco devotos iletrados.

Para centrarnos en la compilación A, puesto que el objeto de estas páginas es analizar la diferencia entre el público de esa versión en la fase de los manuscritos y en la edición renacentista, es necesario remontarse a los cam-

bios entre la fuente latina y la primera versión de Gonzalo de Ocaña, porque así podrá apreciarse que las modificaciones de la revisión impresa forman parte de una ampliación progresiva del ámbito de difusión. La reducción del número de advertencias de 20 a 15 reflejaría una cierta relajación, coherente con el público menos especializado que supone el paso del latín al castellano. Por razones de economía, no analizaremos aquí los avisos ni los contenidos de los diez episodios señalados, sino que nos referiremos a cinco de ellos, precisamente aquellos que mejor muestran los cambios en la revisión para la imprenta. Pero antes de proseguir, procede señalar un aspecto en el que se percibe con claridad el proceso de generalización del lector, tal como veremos en las dos primeras narraciones, sobre Judas y Pilatos. Me refiero a las apelaciones que al final de cuatro de esos episodios hace Vorágine al arbitrio del lector para que sea él quien decida si la credibilidad del pasaje marcado como apócrifo es suficiente, y, en tres de esos cuatro casos, si es suficiente para ser transmitido (*recitanda, narranda*) (Baños en prensa). Dado que estas apelaciones se encuentran al final del relato, cuando ya el lector directo lo ha leído, solo tienen un sentido lógico si se considera la figura del lector-mediador, y cabe pensar aquí en el lector entendido como un tipo de profesor que en el ámbito académico-eclesiástico leía en voz alta ante los estudiantes y comentaba lo leído, tal como era habitual entre los dominicos; lector-mediador sería también quien lee vidas de santos a sus hermanos religiosos, por ejemplo en el refectorio, que era práctica común también entre los jerónimos, como veíamos arriba. Solo la existencia de un lector-mediador explicaría que el compilador derive al lector la decisión de transmitir el episodio apócrifo a sus oyentes o saltárselo por carecer de suficiente credibilidad.

LA VIDA DE JUDAS

En la *Legenda aurea* el capítulo sobre san Matías ofrece una vida de Judas construida con reminiscencias bíblicas y edípicas: los padres biológicos de Judas lo meten en una cesta que echan al mar, una reina lo adopta y cría; al modo de Caín, Judas asesina al hijo de la reina, que venía a ser como un hermano; más tarde, ignorando quiénes son, mata a su padre y se casa con su madre.

Al iniciar la vida de Judas, Vorágine avisa con el adjetivo «apocrypha», que desaparece en la versión medieval de los jerónimos compuesta por Gonzalo de Ocaña. Tan significativa es esa omisión como que el jerónimo que revisó la obra para la imprenta renacentista recupera el adjetivo, e incluso lo duplica, lo cual sugiere que comprobó el original latino y no se limitó a seguir el modelo castellano, quizá porque la frase del manuscrito queda coja

y sobre todo asimétrica con el aviso de cierre, como se puede cotejar en esta tabla y la siguiente:⁶

«LEGENDA AUREA» 45, 14	Legitur enim in quadam hystoria licet apocrypha
MANUSCRITOS COMPILACIÓN A h-III-22 f. 184a	Léese en una istoria que
IMPRESOS COMPILACIÓN A 1516 f. 154b	Ca Judas, según dize una historia apócrifa, mató a su padre e hizo otros muchos y grandes males. E según se lee en la dicha historia apócrifa

La versión impresa de la vida de Judas transmite el mismo contenido que el manuscrito, pero está resumido, y transforma a estilo indirecto dos de los tres pasajes en estilo directo.

Son muy interesantes las diferencias en la advertencia final, la que cierra la vida de Judas:

«LEGENDA AUREA» 45, 51-52	Hucusque in predicta hystoria apocrypha legitur; que utrum recitanda sit, lectoris arbitrio relinquatur, licet sit potius relinquenda quam asserenda
MANUSCRITOS COMPILACIÓN A h-III-22 f. 185c	E esto fasta aquí se lee en una istoria apócrifa. Si se a de rescebir o non déxolo a la discreción del leedor
IMPRESOS COMPILACIÓN A 1516 f. 154c	Estas cosas que de suso son escriptas de Judas son tomadas de la historia apócrifa ya nombrada

Al contrario de lo que ocurría en la advertencia inicial, en la que el revisor del impreso corregía la versión del manuscrito para transmitir mejor la frase latina, en esta ocasión ese mismo revisor se distancia más que el manuscrito de la *Legenda aurea*. Ya en la traducción medieval se prescinde de la última parte de la frase (*licet...*), que sugiere que mejor sería dejar de recitar esa historia que afirmarla, a pesar de que justo antes lo ha dejado al arbitrio del lector, en una

⁶ Utilizo para la *Legenda aurea* de Vorágine la edición de Maggioni [2007], con referencia a sus números de capítulo y de segmento textual. En cuanto a las versiones castellanas, indico en cada caso el manuscrito medieval y por otro lado la edición del *Flos sanctorum renacentista* de los que transcribo, para lo que opto por el manuscrito y la edición más antiguos entre los que transmiten el pasaje.

de las cuatro apelaciones de Vorágine al lector-mediador a las que me he referido. Quizá a ese traductor le pareció contradictorio invitar al lector a decidir, y, al mismo tiempo, decantarse por excluir el pasaje, además de que este pronunciamiento es incoherente con el hecho de incluirlo, en sí mismo. Contradictorio y problemático o confuso para el público más amplio y menos especializado que implicaba la lengua vernácula. Pero la versión impresa supone una ampliación aún mayor del público, también a la generalidad de los laicos, como hemos visto, y eso explicaría que desaparezca la apelación a la decisión del lector, pues el revisor ya no tendría tan presente la intervención de un lector-mediador, sino que pensaría más bien en un lector general y final, y en consecuencia esa apelación dejaría de tener sentido.

LA VIDA DE PILATOS

En el capítulo de la Pasión del Señor, Vorágine inserta una vida de Pilatos muy similar a la de Judas: Pilatos es hijo extramatrimonial de un rey, en cuya corte se cría y asesina a su hermanastro; más tarde en Roma mata a otro príncipe.

En este caso hay una coincidencia exacta entre la fuente latina y la traducción medieval, como se aprecia en las dos tablas siguientes. En cambio, veremos después que el revisor para la imprenta modifica bastante el relato. Este es el aviso de apertura:

«LEGENDA AUREA» 51, 185	in quadam hystoria licet apocrypha sic legitur
MANUSCRITOS COMPILACIÓN A h-III-22 f. 324a	Se lee en una istoria apócrifa lo que se sigue

Y vamos ahora al de cierre, que contiene otra de las apelaciones al arbitrio del lector-mediador, perfectamente reproducida en este caso por el manuscrito castellano. Esta es la segunda y última de esas llamadas que mantiene el traductor, frente a las cuatro que presenta Vorágine. Hay una disminución a la mitad de estas fórmulas que se plantean la eventual presencia del lector-mediador, y es que, aunque Gonzalo de Ocaña, según queda dicho, pensaba en principio en el uso monástico, donde esa figura sería pertinente, quizá previó que la lengua vernácula multiplicaría las probabilidades de una lectura directa, incluso por parte de algunos laicos, como en efecto ocurrió, según sugieren las mencionadas copias elaboradas para la reina y para el conde.

«LEGENDA AUREA» 51, 256	Hucusque in predicta hystoria apocrypha legitur. Que utrum recitanda sit lectoris iudicio relin- quatur
MANUSCRITOS COMPILACIÓN A h-III-22 f. 326d	E esto de Pilato se lee en una istoria apócrifa, e si se a de leer o non déxolo a la voluntad del leedor

Esa reducción de las apelaciones al lector en la traducción medieval es coherente con la merma de 20 a 15 de los avisos del carácter apócrifo del pasaje. En el caso de la revisión para la imprenta, destinada ya al público general, es lógico que se reduzcan aún más esos avisos técnicos sobre lo apócrifo: solo permanecen 10 de los 20 de Vorágine, como muestra la primera tabla. La explicación de esa quita se evidencia al percibir que en la revisión impresa se eliminan algunos pasajes apócrifos, y en consecuencia se omiten también las correspondientes advertencias. Lo veremos a continuación en este ejemplo de Pilatos y en los otros tres que siguen. En este y en el siguiente cabe destacar que el revisor avisa de la supresión de contenidos apócrifos. Respecto a la vida de Pilatos afirma: «E como quiera que de su linaje e vida se hallen muchas cosas escriptas en algunas escripturas apócrifas, aquí solamente se notarán las que se contienen en las historias eclesiásticas» (1516: f. 75a-b). Y, en efecto, elimina la primera parte del relato apócrifo de la vida de Pilatos, que sustituye por elementos que dice tomar de Ricardo de San Víctor, pero sí que sigue el apócrifo en lo relativo a la muerte de Pilatos, y entonces ahí recupera el aviso inicial: «Y en una historia apócrifa se lee que la manera de su muerte fue esta. El emperador Tiberio tenía una enfermedad incurable, e como oyó dezir que en la tierra de Judea avía un propheta que curava de todas las enfermedades [...]» (ff. 75c-d).

Es el mismo contenido que en la versión medieval, pero más resumido, y convierte a estilo indirecto tres de las cuatro secuencias en estilo directo. El revisor prescinde del aviso final, quizá porque al reducir el contenido apócrifo pensó que bastaba con un aviso, y que no hacía falta advertir de nuevo al final. Recordemos que cada mención de la naturaleza apócrifa es un tecnicismo.

ASUNCIÓN DE LA VIRGEN

Este es el otro capítulo en el que el revisor de la obra para la imprenta advierte que ha suprimido materiales apócrifos:

E aviso a todos los que esta historia leerán, que de cierta sciencia se han quitado della algunas cosas que hasta aquí se solían poner en otro libros que desta gloriosa Assump-

ción tratan, porque no solo carecen de auctoridad, mas aun muchas dellas son falsas, y no me pareció que era cosa de hazer que se favorezca el tránsito o fin de la Madre de Dios con cosas que son sospechosas e no auténticas, mayormente como todas sean tomadas del libro que es llamado Tránsito de la Virgen, el cual es contado por apócrifo de la Iglesia (1533: f. 308c-d).

Y así el revisor renacentista suprime la mención a las dudas de Tomás, marcada particularmente por Vorágine como apócrifa [115, 126-130], aunque este la incluye, como hace igualmente la traducción castellana medieval. En ese breve pasaje Tomás duda de la Asunción de María, y recibe una prueba sobrenatural cuando cae del Cielo el cinturón de la Virgen. La redacción que realiza el revisor renacentista de este capítulo en general es muy diferente a la del manuscrito.

NERÓN Y MARGARITA. DOS EXPURGOS EN EL MANUSCRITO Y DOS SUPRESIONES EN LA EDICIÓN

La vida de san Pedro contiene la narración más desatinada de todas estas señaladas por Vorágine como apócrifas. Es la vida de Nerón, del que se cuenta, entre otros extremos, que paga a su maestro Séneca y a su propia madre con la muerte. Ordena que abran el vientre de su madre para conocer el lugar de su gestación; se obsesiona con el deseo de quedarse embarazado y, ante las amenazas de muerte, sus médicos recurren a un engaño: sin que él lo sepa, le hacen tragar una rana para que crezca en su vientre y parezca embarazado. El relato no tiene desperdicio.

En la vida de santa Margarita de Antioquía Vorágine ofrece dos versiones de su enfrentamiento con un dragón. Está marcada como apócrifa la segunda, en la que el dragón se traga a la santa y esta lo hace reventar con la señal de la cruz.

Pues bien, en el estudio anterior [Baños en prensa] del que parte este, planteo que estos dos episodios son suprimidos en la edición renacentista, lo que ocasiona la eliminación de los avisos de apócrifo correspondientes. También comento allí el hecho de que el único manuscrito medieval que transmite esos episodios, muestra tachaduras o expurgos de parte de la vida de Nerón (la superchería del embarazo haciéndole tragar una rana sin que él lo sepa) y de la versión marcada como apócrifa del enfrentamiento entre santa Margarita y el dragón. Sugiero en ese estudio que no parece casualidad que tales pasajes estén tachados en el manuscrito y eliminados en la edición, aunque tampoco se pueda establecer una conexión directa, sino que ambas actuaciones respon-

derían a una nueva sensibilidad más crítica que la de Gonzalo de Ocaña o sus copistas, surgida sin embargo en el mismo ámbito de los jerónimos.⁷

El único manuscrito medieval que contiene los capítulos donde se insertan ambos episodios es el 78o de la BNE. A mi parecer, la vida de Nerón es una muestra óptima de la diferencia en las redacciones de la compilación medieval y la edición renacentista, adaptada a una difusión más amplia. El manuscrito (78o, ff. 496c-497b) mantiene la advertencia inicial de pasaje de carácter apócrifo, y elimina los otros dos avisos de Vorágine. El revisor renacentista (1533: ff. 248d-249a) suprime el episodio del embarazo y la rana, coincidiendo con la sensibilidad del lector del manuscrito que lo tachó, probablemente otro jerónimo. Por otro lado, el revisor enriquece la vida de Nerón y la acredita con elementos que dice tomar de Suetonio. Así su redacción queda libre del pasaje más escabroso y excesivo de los apócrifos incorporados por la *Legenda aurea* y también por la traducción medieval, y en consecuencia desaparecen asimismo los correspondientes avisos del carácter apócrifo.

Tras todo lo visto, si ahora volvemos sobre aquella frase ya citada del segundo prólogo de la edición príncipe: «se notará por apócrifo lo que así pareciere menos digno de fe, porque en esta manera sepan los lectores apartar lo dudoso de lo verdadero», apreciamos que el revisor renacentista pensaba ya en un público general, al que previene, y no en un lector-mediador como aquel al que Vorágine cargaba en cuatro ocasiones con la responsabilidad de decidir si había de comunicar o no el pasaje apócrifo que acababa de leer. Todavía hacía lo propio Gonzalo de Ocaña en dos de esos puntos, y si este compilador jerónimo medieval reducía de 20 a 15 las problemáticas advertencias del carácter apócrifo, aunque incluía los 10 pasajes, el revisor renacentista reduce 4 de ellos, al menos parcialmente, y, en consecuencia, los avisos (que quedan en 10). Esa atenuación del contenido apócrifo, que supone la eliminación de lo más escabroso, y la reducción de las llamadas de atención sobre tal categoría técnica, muestran que el *flos sanctorum* va siendo adaptado a los nuevos usos y tipos de lector. Ahora bien, para encontrarnos entre los hagiógrafos con un rechazo tajante de lo apócrifo, habrá que esperar al Concilio de Trento y a los nuevos santorales latinos y vernáculos acordes a las nuevas exigencias, y aun así el contenido apócrifo se seguirá colando por muchos resquicios, aunque ya no se denomine «apócrifo», porque esa categoría ya no tendrá cabida (Baños en prensa).

⁷ Curiosamente, el único ejemplar conservado de la edición príncipe de 1516 también muestra tachaduras, pero otras distintas, sobre todo de las etimologías de los nombres de los santos (Albisson 2016).

También se puede explicar por el paso a la imprenta la ilustración gráfica de la obra, frente a la carencia de imágenes en la tradición manuscrita. Puede que en esto pesara más la decisión de los impresores, que veían en las ilustraciones un factor más de atractivo y por tanto de venta, y encontraron su material en los circuitos de xilografías con origen europeo. Las de 1516 y 1533 (Zaragoza, Coci) fueron estampadas con el mismo juego de tacos procedente de Alemania; las de 1540 (Sevilla, Cromberger, que reutiliza las de su edición de la *Leyenda de los santos* de 1532) imitan las estampas de Lyon, ampliamente reproducidas en otras ediciones peninsulares en castellano, catalán y portugués.⁸ Después de Trento, algunas ediciones del *flos sanctorum* de Villegas sí mantendrán el complemento iconográfico, pero el de Ribadeneira prescindirá de ilustraciones, optando por una mayor sobriedad que sintoniza con los repertorios hagiográficos latinos posteriores a Trento, y que, por otro lado, devuelve el *flos sanctorum* a la tradición anicónica de los manuscritos medievales, en una especie de bucle (Baños en prensa).

El *Flos sanctorum renacentista* muestra, en definitiva, una revisión que mantiene bastantes de los elementos apócrifos de Vorágine, aunque menos que la primera traducción de los jerónimos. Eso, mirando a sus orígenes, pero poniendo la vista en los *flores sanctorum* posteriores al *renacentista*, podemos concluir que la reducción de lo apócrifo en sus primeras ediciones marca un estadio intermedio antes de llegar al rechazo total de los hagiógrafos postridentinos, según declararán estos en sus paratextos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBISSON, Mathilde, «La hagiografía ante la censura: el ejemplo de dos *Flores sanctorum* expurgados (1516-1568)», *Criticón*, CXXVIII (2016), pp. 113-128, en línea, <https://tinyurl.com/mr2ummwv>.
- ALBISSON, Mathilde, «El flos sanctorum castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura», en *Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Volumen I: Medieval, Siglo de Oro, Teatro*, ed. Christoph Strosetzki, WWU, Münster, 2019, pp. 53-65, en línea, <https://tinyurl.com/2vmfkk5y>.
- ARAGÜÉS ALDAZ, José, «Para el estudio del *Flos Sanctorum renacentista* (I). La conformación de un género», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Uni-

⁸ Las de Alemania son las de Koberger, Núremberg, 1488 (véase Baños 2018a). Las de Lyon son las de Mathias Huss, 1486 (véase Baños 2012). Para más información sobre las ediciones castellanas de las compilaciones A y B, véase <https://comedic.unizar.es/index/read/id/179>.

- versidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fráncfort del Meno, 2005, pp. 97-147, en línea, <https://tinyurl.com/veazm32p>.
- ARAGÜÉS ALDAZ, José, «Comida y santidad en una lectura de refectorio: el *flos sanctorum*», en *Être à table au Moyen Âge*, ed. Nelly Labère, Casa de Velázquez, Madrid, 2010, pp. 37-49, en línea, <https://tinyurl.com/3a3sjtmh>.
- ARAGÜÉS ALDAZ, José, «Los *flores sanctorum* medievales y renacentistas. Brevísim panorama crítico», en *Literatura medieval y renacentista en España. Líneas y pautas*, eds. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, SEMYR, Salamanca, 2012, pp. 349-361, en línea, <https://tinyurl.com/ue2chnfw>.
- ARAGÜÉS ALDAZ, José, «La difusa autoría del *flos sanctorum*. Silencios, presencias, impos-turas», en *El autor oculto en la literatura española: siglos XIV a XVIII*, ed. Maud Le Guellec, Casa de Velázquez, Madrid, 2014, pp. 21-40, en línea, <https://tinyurl.com/4budeb3b>.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando e Isabel URÍA MAQUA, *La leyenda de los santos (Flos sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo)*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2000, en línea, <https://tinyurl.com/3rp28u29>.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, «Para Isabel la Católica: la singularidad de un *flos sanctorum* (ms. h.II.18 de El Escorial)», en *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Sala-manca, 2009, pp. 161-193, en línea, <https://tinyurl.com/nhzakcbs>.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, «Vidas de santos en manos de nobles: mecenas y colec-cionistas», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la Temprana Moderni-dad*, eds. Francisco Bautista y Jimena Gamba, SEMYR-Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2010, pp. 61-76, en línea, <https://tinyurl.com/4dkx33bj>.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, «La transformación del *flos sanctorum* castellano en la im-prenta», en *Vides medievales de sants: difusió, tradició i llegenda*, eds. Marinela Garcia Sempere y M^a Àngels Llorca Tonda, Institut Interuniversitari de Filologia Valen-ciana, Alicante, 2012, pp. 65-97, en línea, <https://tinyurl.com/cstyex7d>.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, «La ilustración en las primeras ediciones peninsulares del *flos sanctorum*», en *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. de María Morrás, SEMYR, Salamanca, 2018a, pp. 165-182, en línea, <https://tinyurl.com/erddtazy>.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, «Paratextos, ilustración y autoridad en los *flores sanc-torum* castellanos del siglo XVI», *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, LXV 3 (2018b), fascículo español, pp. 33-61, en línea, <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/65.3.3>.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, «La verdad de lo increíble en el *flos sanctorum*, con un apunte iconográfico», en *La literatura y las otras artes: IX Congreso Internacional de la SEMYR*, Universidad Complutense de Madrid, del 4 al 6 de septiembre de 2024, en prensa.
- CHAUCHADIS, Claude, «Paratexto y autoría en el *Flos sanctorum* renacentista», en *Para-textos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, eds. M^a Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, pp. 307-319.
- CORTÉS GUADARRAMA, Marcos, ed., *El Flos sanctorum con sus ethimologías. Lo mara-villoso bagográfico*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2018.

- HERNÁNDEZ AMEZ, Vanesa, *Descripción y filiación de los «flores sanctorum» medievales castellanos*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2006, en línea, <https://tinyurl.com/mr3b7mrz>.
- THOMPSON, Billy Bussell, y John K. Walsh, «Old Spanish Manuscripts of Prose Lives of the Saints and Their Affiliations. I: Compilation A (the *Gran flos sanctorum*)», *La Corónica*, XV 1 (1986-1987), pp. 17-28.
- VORÁGINE, Jacobo de, *Legenda aurea*, ed. Giovanni Paolo Maggioni, SISMEL-Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini, Florencia, 2007.

JUANITO SANTA CRUZ,
ENTRE LA CARNE Y EL VERBO

Teresa Barjau
SLESXIX

A LA ZAGA DE DON JUAN TENORIO

Glosando a José Alberich [1963], decía Francisco Rico [1998: 171-172 y 2003:181] que «el asunto central del *Tenorio* es “la redención del pecador por intercesión de una mujer pura”, de acuerdo con los atavismos de la vieja España, donde “el mujeriego, el borrachín, el atolondrado esperan su redención de la novia o de la esposa»». De ahí que, para el donjuán hispánico contemporáneo, solo existan dos formas de relacionarse con el sexo opuesto: o la «cruda sexualidad» o la «veneración distante, casi religiosa». En consecuencia, solo puede darse, sin que quepa un término medio, una taxonomía excluyente de tipos femeninos: o la mujer es honrada o la mujer está deshonorada.

Así parece ver las cosas Juan Santa Cruz, Juanito o el Delfín, el veleta protagonista masculino de la primera parte de *Fortunata y Jacinta* (1887), cuyas variopintas proezas amorosas, en los años que van de la Constitución revolucionaria de 1869 a la Constitución canovista de 1876, basculan de Fortunata, la arrolladora mujer del pueblo a la que ha deshonorado amparándose en una falsa promesa de matrimonio,¹ a Jacinta, la esposa abnegada y virtuosa de la que, en función del viento que sople, espera a veces la redención.² Pero la remisión del libertino no ha lugar en una novela en la que todo está sujeto a

¹ En esta incumplida promesa de matrimonio reverberan tanto el caso de Tisbea en *El burlador de Sevilla o Convidado de piedra* (1630) como el de Zerlina en el *Don Giovanni* (1787), de Mozart/Da Ponte. A Galdós le entusiasmaba el dúo en que don Giovanni promete matrimonio a Zerlina, sobre el que escribió en «Espectáculos. Teatro Real. *Don Giovanni*» (*La Nación*, 29 de enero de 1868): «Jamás la música escrita por el hombre ha podido expresar con más sencillez y con más exactitud la voz melodiosa de la perversidad disimulada con la belleza de la forma» (*Los artículos de Galdós en «La Nación», 1865-1866 y 1868*, p.398).

² «El paradigma establecido por Zorrilla en *Don Juan Tenorio* y repetido hasta la saciedad en el folletín inducía a los lectores a creer que la abnegación y la sumisa obediencia podían conquistar el vicio y ganar el corazón de los maridos» (Kirkpatrick 1990:165). Ese era el rol que la ideología burguesa de la domesticidad asignaba a la mujer, como han estudiado Aldaraca [1992] y Jagoe [1994].

cambio y las situaciones se modifican sin que haya vuelta atrás. Y Santa Cruz pagará a la larga sus veleidades con un divorcio que ha de relegarlo, cuando menos, a un limbo narrativo.

Nótese que Galdós, como Clarín, admiraba el *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla, aunque, como aquel, ponía objeciones a la segunda parte. En una carta en *La Prensa* de Buenos Aires (3 de diciembre de 1886), contemporánea a la redacción de la tercera parte de *Fortunata y Jacinta*, ponderó el drama por estar repleto de «frescura y vida» y ser su protagonista expresión cabal del espíritu de un pueblo «en el que tienen cabida todas las rebeldías mezcladas con cierta generosidad y nobleza fachendosa». «De todas las adaptaciones que se han hecho del tipo de don Juan –proseguía– es quizá esta la más humana y la más felizmente revestida de galas poéticas». Lamentaba, sin embargo, que Zorrilla hubiera desvirtuado la «situación grandiosa [...] y de profundo sentido moral» del cara a cara de don Juan con el convidado de piedra, enredándose en el «desvarío teológico» de si el seductor debía ir al cielo o al infierno, para acabar, al fin, cediendo «a las exigencias de aquella parte inocente del público, que quiere que todo acabe bien y haya boda, aunque sea en el cielo» (*Galdós, corresponsal de «La Prensa» de Buenos Aires*, pp.469-470). Parece evidente que la suerte del joven Santa Cruz al final de *Fortunata y Jacinta* puede leerse como una reescritura en clave muy moderna del desenlace de *Don Juan Tenorio*.

Donjuán por excelencia en una novela en la que abunda el tipo (Ciplijauskaitė 1984:109-114; Andreu 1989a y 1989b:66-69; Benítez 1990:70), Juanito Santa Cruz fue probablemente concebido como réplica al donjuán de *La Regenta*, don Álvaro Mesía (Gilman 1975:440-441). «Hombres de mundo» como el protagonista del exitoso drama de Ventura de la Vega, tanto don Álvaro como Juanito son elocuentes parodias de la versión aburguesada y purgada de demonismo que del mítico seductor ofreció Zorrilla (Torrente Ballesster 1968).³ Si el donjuanismo del primero aflora a primera vista en el reto de incorporar a Ana Ozores a la lista de mujeres seducidas y en el trágico duelo con Quintanar, el del segundo cristaliza en el mencionado oscilar de la pérdida Fortunata a la angelical Jacinta y, sobre todo y como hemos de ver, en la desconcertante esgrima verbal que practica. Ambos son, además, versiones de don Juan radicalmente contemporáneas, caracterizadas por la falta de energía. Si Mesía, como sostuvo Galdós en el prólogo a la edición de *La Regenta* de 1901, es «el cotorrón guapo de buena ropa y el jefe provinciano de uno de esos partidos circunstanciales que representan la vida presente [...], aleación [...] eficaz y práctica para congregar grandes masas de *distinguidos*, que aparentan energía

³ La parodia del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla fue una constante desde mediados del siglo XIX (Fernández Cifuentes 2012:200).

social y solo son *materia inerte* que no sirve para nada» (*Prosa crítica*, pp. 220-221), Santa Cruz es, por antonomasia, el ocioso señorito madrileño que vive de renta, de aires afrancesados y aficiones plebeyas, perteneciente a un período en que, como dejó escrito Jacinto Benavente en *Recuerdos y olvidos*, «el tono de la sociedad madrileña era entre afrancesado y chulesco», una «mala copia de lo de fuera y la exageración de lo de casa», de modo que «todo venía a parecer extranjero y, en rigor de verdad, todo caricatura» (Benavente 1959:240). A diferencia, sin embargo, de don Álvaro, fundamentalmente producto del espíritu positivo y del sistema de turno de partidos de la Restauración, Juanito tiene una larga ejecutoria. En tanto que señorito ocioso, desciende por línea directa del don Juan señorito de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), «aristocracia urbana, que [...] apenas tiene otro quehacer sino gastar sus rentas en la ostentación y en las solicitudes del ocio» (Rico 1990a:248). Por su plebeyismo, es epígono de aquella nobleza de la época de Carlos IV, descrita por Galdós en «Don Ramón de la Cruz y su época», la cual, tras haber perdido su papel histórico, «se achica, se hace familiar, campea en los salones, se ocupa de aventuras galantes, baja más cada vez, y por último, llega al nivel de la plebe, con quien se junta, no para consolarla y apoyarla, sino para imitar su llaneza y desenfado» (*Prosa crítica*, p. 413).⁴

Y es que Juan Santa Cruz no está urdido con los mismos mimbres que Álvaro Mesía. De naturaleza radicalmente bidimensional y, por tanto, incapaz de evolución,⁵ Juanito, como el don Juan de *El burlador de Sevilla*, es una criatura eminentemente teatral.⁶ «Tú eres muy comiquito», le dice Jacinta (3, II, II, 254),⁷ quien lo relega a la categoría de máscara animada mediante el uso del aparentemente afectuoso diminutivo. Su por momentos condición de títere resulta paradigmática de una novela concebida en gran manera como un *collage*, proteica, a veces carnalesca y goyesca (Dorca 2007), que se despliega como un vasto retablo histórico y social de la vida y la cultura madrileñas del siglo XIX. A la construcción de Santa Cruz, quizá más que a la de cualquier

⁴ Muñoz-Muriana [2017:190-196] considera que Juan Santa Cruz se rebela contra la norma que dicta la clase media al optar por el ocio como forma de vida y se construye como subjetividad marginal en las calles, lejos de la tutela familiar. La interpretación es sugerente, pero parcial, en la medida en que desvincula al personaje tanto del círculo de poder del que, desde el punto de vista social, claramente forma parte como de la tradición cultural en la que elocuentemente se inscribe.

⁵ Lo han subrayado, entre muchos otros, Montesinos [1968:225]; Torrente Ballester [1989:623]; López-Baralt [1992:63]; Ribbans [1997:37] o Willem [1998:76-79].

⁶ Rico [1990b:14] ya subrayó que el personaje de don Juan triunfa sobre todo en el teatro, dado que su «profesión» es «actuar».

⁷ Las citas de *Fortunata y Jacinta* remiten a la edición de Francisco Caudet [2011]. En todos los casos se da parte, capítulo, subcapítulo y página.

otro personaje de *Fortunata y Jacinta*, cuadran las atinadísimas reflexiones de Francisco Ayala [1974:94-97] acerca de la hondura social que alcanza el personaje galdosiano al estar situado simultáneamente en dos o más planos: el que resulta de la observación de la realidad contemporánea y el que resulta de referirlo a un prototipo literario que forma parte de los patrones culturales vigentes en la comunidad. En ese sentido, Juan Santa Cruz es fruto de una agudísima lectura de *Don Juan Tenorio*, que no prescinde de lo anecdótico.

A ningún lector de la época podía pasar por alto que el Delfín, a lo largo de las dos primeras partes de la novela, emula al Tenorio. Ni aquel ni su congénere, ese chismoso narrador cronista que se mueve en el círculo de los Santa Cruz,⁸ lo ocultan. Sucede en el capítulo I, V, «Viaje de novios», en que Juan y Jacinta recorren en tren parte de la península, desde el desfiladero de Pancorbo hasta el de Despeñaperros, con paradas en Burgos, Zaragoza, Barcelona, Valencia, Sevilla y Cádiz. Basado en una sucesión de escenas que cambian de decorado, dicho viaje de novios va enlazando una crónica pintoresca de la España de 1871 con la calculada narración que Juanito, a instancias de su mujer, va urdiendo acerca de los amores que tuvo con Fortunata en la primera mitad de 1870. Concebido también como culminación de la historia de los orígenes y de la consolidación del Estado liberal iniciada en I, II «Santa Cruz y Arnaiz. Vistazo histórico sobre el comercio matritense», el capítulo tiene una voluntad alegórico-simbólica porque, mediante la descripción de paisajes, monumentos y tipos, y mediante las numerosas alusiones históricas, ya en boca del narrador o en la del redicho protagonista, va forjando una imagen cohesionadora de la comunidad nacional (Labanyi 2011:215). A ello contribuye la centralidad que el capítulo confiere a un personaje que es epítome paródico de uno de los mitos españoles por excelencia. Ello resulta palmario en la escena de alcoba que transcurre en la donjuanesca Sevilla, cuando el Delfín, borracho, se declara a Jacinta remedando las décimas más conocidas de *Don Juan Tenorio*: «No sé lo que me pasa; estoy como inspirado..., tengo más espíritu, créetelo, te quiero más, cielito, paloma, y te voy a hacer un altar de oro para adorarte» (I, V, v, 332-333). Como ya señaló Whiston [2004:47], en la versión embrionaria de la novela –convencionalmente llamada *Alfa* (en adelante *A*)– la referencia era mucho más clara: «Esto que te digo, gacela mía, es la pura verdad, esto lo veo ahora, porque esta noche me siento inspirado no sé lo que me pasa, tengo más ingenio, más corazón, y te quiero y admiro más. Estamos en Sevilla. En esta bendita tierra, creo que hasta las piedras se han de animar para decirse amores, y hasta los cerros han de saber decir aquello de paloma mía..., sabes, de *Don Juan Tenorio*»

⁸ Sobre la controvertida naturaleza del narrador ya ofreció una buena síntesis Ribbans [1997:70-79].

(A182).⁹ La otra alusión evidente a *Don Juan Tenorio* tiene lugar en 1, XI «Final que viene a ser principio», cuando en enero de 1874, después del golpe de Estado del general Pavía, Juanito busca infructuosamente a Fortunata por Madrid y el narrador nos dice que «no encontrando lo que buscaba en lo que parece más alto, descendió de escalón en escalón, visitó lugares donde había estado algunas veces y otros donde no había estado nunca» (1, XI, III, 566), donde hay ecos de «Yo a las cabañas bajé, / yo a los palacios subí, / yo los claustros escalé, / y en todas partes dejé / memoria amarga de mí» (*Don Juan Tenorio* 1, I, XII, vv. 506-510). Más clara, también en este caso, era la referencia en la versión preliminar: «Por fin llegó a buscarla en los lupanares más inmundos; recorrió toda la escala» (A482).

Paciencia Ontañón [1993:22-23] ha llamado la atención sobre dos momentos de la segunda parte en que la alusión a la acción de *Don Juan Tenorio* roza la deformación grotesca. En 2, VI «Las Micaelas por dentro», Mauricia especula con que Juanito ronda el convento de recogidas de las Micaelas con la intención de raptar a Fortunata, como hizo don Juan con doña Inés: «Pues qué, ¿crees tú que Juanito no viene a rondar este convento desde que sabe que estás aquí? *Paices* boba» (2, VI, II, 751). En 2, VII «La boda y la luna de miel», Maximiliano desafía por la noche a Juan Santa Cruz al norte de Chamberí, junto al límite del foso del Ensanche, en un descampado frontero a la casa que ha cobijado los amores adúlteros de este con Fortunata. La secuencia es una degradación paródica del duelo a que reta don Luis Mejía a don Juan por haberlo suplantado en el lecho de su futura esposa, doña Ana de Pantoja. A lo señalado por Patricia Ontañón cabe añadir que Juan Santa Cruz resulta aquí conspicuo imitador de don Juan Tenorio, pues ha gozado —con el consentimiento de esta— a la recién casada Fortunata, usurpándole sus funciones maritales al enfermizo y acompañado Maximiliano, que ha sido incapaz de consumir el matrimonio. De este modo, los renovados amores ilícitos del señorito con la mujer a la que tiempo atrás había seducido y luego abandonado a su suerte resultan una farsa trágica en que los amantes representan a un tiempo el desenlace de la primera parte del drama zorrillesco y una trama convencional de novela de adulterio.

UN PRÍNCIPE QUE APRENDIÓ MUCHO EN LOS LIBROS

En el conjunto de *Fortunata y Jacinta*, Juan Santa Cruz se aferra de tal modo a la máscara de don Juan que acaba por convertirse en una figura apócrifa, carente de intimidad (Gullón 1989:496-501). Alicia Andreu [1989a:76-79] ha señalado de forma general que Juanito es el resultado de las vastas y caóticas lecturas

⁹ Debo la transcripción de *Alfa* a la generosidad de Carmen Menéndez-Onrubia.

de su etapa universitaria, y que su discurso está trufado de todo tipo de textos producidos y consumidos por la burguesía madrileña desde mediados de siglo. Efectivamente, la naturaleza del Delfín es libresca e ilustra la importancia que en Galdós, como buen cervantino, tiene la lectura como parte integrante de la acción (Romero Tobar 2023). La familiaridad del personaje con textos de diversa índole, orales o escritos –idéntica a la del narrador, que aspira a citar todos los lenguajes de su época (Fernández Cifuentes 1988:268)– determina su condición de prestidigitador cínico y donjuanesco de la palabra porque, «cuando el despejo de su cerebro» lo hace «dueño de todas sus triquiñuelas de hombre leído y mundano» (I, V, VII, 343), es consciente del valor performativo que esta posee.¹⁰ Es él quien alimenta en Fortunata el orgullo de ser una hembra del pueblo, halagándola mediante tesis espigadas en el historicismo de Herder: «¡Pueblo! [...]; en otros términos: lo esencial de la humanidad, la materia prima, porque cuando la civilización deja perder los grandes sentimientos, las ideas matrices, hay que ir a buscarlos al bloque, a la cantera del pueblo» (2, VII, VI, 839). Es también él quien encasilla a Jacinta en la categoría del ángel del hogar, predicándole los principios más elementales de la domesticidad burguesa: «La luna de miel perpetua es un contrasentido [...]. El marido piensa en sus negocios, la mujer en las cosas de su casa, y uno y otro se tratan más como amigos que como amantes. Hasta las palomas, hija mía, hasta las palomas, cuando pasan de cierta edad, se hacen cariños así..., de una manera sesuda» (I, VIII, I, 394). Mediante la palabra, Santa Cruz manipula la realidad a su antojo poniendo al servicio de sus intereses el capital cultural que posee, hecho que, junto a las rentas familiares de las que disfruta y junto a la red social de la que forma parte, lo dota *a priori* de aquella distinción burguesa que dicta la norma del gusto y la conducta, analizada por Pierre Bourdieu [1978] en un estudio canónico.

Un repaso somero a la biografía de Juan Santa Cruz corrobora lo que venimos diciendo, tanto en lo que concierne a su diseño libresco como en lo que concierne a su perfil elitista. El joven descende de una estirpe de comerciantes que se había instalado en Madrid a finales del siglo XVIII y que, vinculada desde sus orígenes al Partido Progresista y, enseguida, al círculo de Mendizábal, se había enriquecido, primero, con las contratas de capotes para el ejército liberal durante la Primera Guerra Carlista y, más tarde, con la importación de géneros del extranjero, gracias a las tímidas medidas liberalizadoras

¹⁰ Lo señaló Soshana Felman a propósito del uso de la palabra en el *Don Juan* de Molière: «Para él [don Juan], decir, no es en ningún caso equivalente a saber, sino más bien a *hacer*: actuar sobre el interlocutor, modificar la situación y su interacción de fuerzas. La lengua para don Juan es performativa, no informativa: sirve para jugar y disfrutar, no para conocer» (cit. por Fernández Cifuentes 2012:219-220).

establecidas por la Ley de Aranceles de 1849. Nacido en 1845, Juanito pertenece a la tercera generación de la familia y, a diferencia de su abuelo y de su padre, ya no se ha formado en el escritorio o en el almacén del negocio. Hijo único y malcriado de padres ricos que en 1868 habían de traspasar su establecimiento para vivir de rentas financieras e inmobiliarias, el Delfín es un producto del prestigioso y exclusivo colegio de Masarnau y de la Universidad Central, donde ha cursado Derecho y Filosofía y Letras.¹¹ En sus años universitarios destaca, primero, por ser un zascandil y pasarse las clases leyendo novelas o dibujando caricaturas, y, luego, tras su participación en la revuelta de la Noche de san Daniel (10 de abril de 1865), por una ostentosa e impostada afición a los libros y a la ciencia. Él y sus amigos y condiscípulos –Gustavito Sudre, hijo de los tronados marqueses de Tellería y futuro orador reaccionario e integrista; Joaquinito Pez, vástago de las incombustibles élites de la Administración; Zalamero y Jacinto Villalonga, advenedizos que habían de iniciar su carrera política en las filas de los constitucionales de Sagasta en los años de la monarquía democrática de Amadeo de Saboya–¹² contribuyen, en sus años universitarios, a tejer la red social que conformará más tarde el bloque de poder de la Restauración. Todos ellos –como el autor– cursan su carrera en el último lustro isabelino, cuando la segunda generación krausista ocupaba algunas de las cátedras. Por la información que proporciona el primer capítulo, sabemos que Juan estaba dispensado de rezar el rosario en familia porque era alumno de Nicolás Salmerón, quien había sido discípulo de Julián Sanz del Río y era enemigo declarado del pontífice Pío IX, como se sabe. Con toda probabilidad, había frecuentado también la cátedra de Francisco de Paula Canalejas, en cuyos cursos debió de iniciarse en el debate contemporáneo acerca del tronco común de las lenguas indoeuropeas, cuestión que, junto con la historia de las civilizaciones orientales, era objeto de encendidas polémicas entre los estudiantes. Más elocuente resulta el calor con el que Juanito y sus compañeros debatían la definición krausista de la conciencia como «*intimidad total del ser racional consigo mismo*» (I, I, I, 206), presente en el pensamiento de Hein-

¹¹ En el colegio privado de Vicente Masarnau (fundado en 1841 y disuelto en 1868), sito en la calle de Alcalá, se formaban las élites de Madrid. Lo explicaba el personaje de Ido del Sagrario en *El doctor Centeno* (2, VI, VI): «Yo estuve seis años en el colegio de Masarnau, y allí todos esos fueron mis discípulos, y otros muchos a quienes no he visto esta tarde... Yo les enseñé a coger la pluma en mano, y de todos aquellos palotes míos salieron estas firmas, y este poder, y estos coches, ¡y toda la grandeza de la Nación!» (pp.447-448).

¹² Son todos ellos personajes que proceden de otras «novelas contemporáneas»: Gustavito Sudre, de *La familia de León Roch* (1879), Joaquín Pez, de *La desheredada* (1881), Zalamero –de quien nunca se cita el nombre de pila–, de *El doctor Centeno* (1883) y Jacinto María Villalonga, de *Lo prohibido* (1885).

rich Ahrens y Guillaume Tiberghien, de donde pasó más tarde a los *Elementos de lógica* (1874) de Urbano González Serrano y a las *Lecciones sumarias de psicología* (1877) de Francisco Giner de los Ríos, y que resulta reveladora en una novela cuyos personajes principales, descontado el Delfín, tienden a la introspección, como ya estudió Eoff [1954].

Poco dado por naturaleza a la contemplación que lleva aparejada el estudio, una vez concluida la carrera universitaria, el joven Santa Cruz pierde interés en los libros y se distancia de sus maestros, porque —dice— «la lectura es vida artificial y prestada» (I, I, 1, 209). Adelantándose al positivismo mundano que trajo consigo el canovismo,¹³ toma entonces la decisión de lanzarse al ruedo para experimentar por sí mismo cuanto la vida pueda ofrecerle, lo que describe de forma gráfica con la comentadísima metáfora gastronómica «comerse una chuleta» en lugar de contemplar cómo se la come otro. Las consecuencias de tal decisión no serán, sin embargo, especialmente halagüeñas. Al tiempo que se desentiende del debate krausista sobre de la conciencia, Juanito deviene una especie de fantoche que reduce su intimidad a una burda autocomplacencia narcisista (Turner 1983; Ontañón 1993 y 2010): «¡Qué guapo soy! [...]. Tengo la gran figura, visto bien, y en modales y en trato me parece... que somos algo» (I, VIII, II, 399). Ajeno, pues, por completo, a la conflictiva cuestión de la construcción del sujeto, el personaje va a revelarse incapaz de crecimiento y va a quedar definitivamente anclado en sus años de aprendizaje, siempre idéntico a la imagen que entonces daba de sí mismo. La inmadurez que ello conlleva se pone de manifiesto tanto en la relación edípica que va a seguir manteniendo con su madre (Turner 1983) como en el abúlico rechazo de las opciones de medro personal que se le presentan en las finanzas o en la política, vías por las que opta su íntimo —y cínico— Villalonga, en quien son reconocibles todos los rasgos que Galdós veía en el Mesía de *La Regenta*. Víctima de sí mismo, el Delfín, en cuya boca «las paradojas eran más bonitas que las verdades» (I, I, 1, 207), acaba por ser elocuente muestra viva del engañoso discurso que lo caracteriza, porque, al inclinarse por la vida de acción con la consiguiente renuncia a la vida del espíritu, queda irónicamente atrapado en la denostada «vida artificial y prestada de los libros» que había leído o de los que había oído hablar en la facultad, como un actor de oficio que, echando una y otra vez mano de un sobado repertorio, se vuelve artificioso y va perdiendo credibilidad. Lo percibe una escéptica Jacinta cuando le espeta «no me fío yo, no me fío, porque,

¹³ Lo describiría Galdós, al principio de la regencia de María Cristina, en una carta en *La Prensa* (1 de enero de 1886): «El país se paga menos de relumbrones, detesta el romanticismo político, la fraseología hueca y las promesas locas, y sabe sentir la realidad» (*Galdós, correspondencia de «La Prensa» de Buenos Aires*, p.351).

para fabricar estos arcos triunfales de frases y entrar por ellos dándote mucho tono, te pintas tú solo» (3, II, III, 263).

De las aulas universitarias procede el capital cultural que lo define, del que saca partido, como hemos visto, en formulaciones historicistas que le sirven tanto para justificar su plebeyismo como para trazar la imagen de la Nación en el curso del viaje de novios. Otras lecturas de aquellos años contribuyen también a explicar su evolución política en el Sexenio. En la versión preliminar de la novela, Juanito estaba familiarizado con los *Études sur l'histoire de l'humanité* (1855-1870), del jurista François Laurent y con la obra de los republicanos liberales franceses Édouard Laboulaye, propagandista entusiasta de la democracia americana, cuya novela *Paris en Amérique* (1863) alcanzó un gran éxito en el Sexenio, y de Eugène Pelletan, autor de una iluminada apología del progreso, *Profession de foi du XIX^{ème} siècle* (1852), que había traducido Agustín Bonnat en 1854: «Hoy sacaba la historia de Laurent, mañana los libros de política sentimental que escribieron Pelletan y Laboulaye, y un día y otro todo lo más notable de literatura bien en francés, bien al francés traducida» (46).¹⁴ El afrancesamiento del Delfín, que lo llevaría a defender una República como la de Thiers tras la abdicación de Amadeo de Saboya, se explica en gran parte por la huella de esas lecturas. Desengañado, sin embargo, de la República a los dos meses de su proclamación, en diciembre de 1873 seguiría con atención la crisis que, a raíz del conflictivo nombramiento de obispos por la Santa Sede, enfrentó definitivamente a Salmerón con Castelar y precipitó la caída del régimen. «Tengo ganas de saber cómo se desenvuelve Salmerón» (I, VIII, v, 422), le dice a Jacinta, alardeando en el fondo de cierta familiaridad con el antiguo maestro. Dado que el Delfín, como dice el narrador, se había ido decantando por el alfonsismo desde antes del verano, el comentario es condescendiente y encierra una buena dosis de escepticismo hacia las tesis que el republicano había defendido en las aulas antes de la revolución. Idéntico distanciamiento exhibe más adelante Villalonga, su alma gemela, en la narración del golpe de Estado de Pavía: «El discurso de Salmerón fue admirable..., pero de lo más admirable... [...] Gran hombre; pero yo pensaba: “No te valen tus filosofías; en buena te has metido, ya verás la que te tenemos armada”» (I, XI, I, 558).

Pero sus años de formación resultan sobre todo determinantes por las novelas que en los primeros cursos había leído de tapadillo y por la garrule-

¹⁴ Son textos sobre los que Galdós volvería en *España trágica* (1909), donde Vicente Halconero «se metía en el inmenso laberinto de Laurent, *Historia de la Humanidad*» o el progresista y pragmático Ángel Cordero declaraba: «Dice Pelletan: *El mundo marcha*. ¿Pero hacia dónde marcha, Vicente? Hacia la buena administración..., y no le des vueltas..., hacia el *debe y haber* o la estricta cuenta del *toma y daca*» (*Episodios nacionales. Quinta serie, Revolución y Restauración*, pp.173 y 190).

ría pedantesca adquirida en «ejercicios de controversia y palique declamatorio entre amiguitos» (I, I, I, 203). Caudet [1986] ya señaló que la narración serializada de la primera etapa de sus amores con Fortunata, iniciada y desarrollada fundamentalmente a lo largo de I, V y concluida en I, X, es tributaria de las formas de publicación de la novela popular. Lo es también el recurso al melodrama en diversos contextos, de forma destacada en el exordio de la pieza oratoria exculpatoria que compone a propósito de la segunda época de sus amores con Fortunata, en la que presenta a Jacinta el matrimonio de aquella con Maximiliano como «una historia de intrigas, violencias y atrocidades que horroriza» (3, II, II, 258). Lo folletinesco confluye en este caso con el «palique declamatorio» que había practicado «entre amiguitos», porque la argumentación adopta desde el principio la forma del discurso forense. Juan, que parece saberse al dedillo el *Arte de hablar en prosa y en verso* (1826), de Gómez Hermosilla,¹⁵ delimita primero mentalmente la cuestión que va a abordar —«Hay una moral gruesa, la que comprende todo el mundo, incluso los niños y las mujeres. Hay otra moral fina, exquisita, inapreciable para el vulgo» (3, II, III, 258)—, para al fin concluir que el pelo y el botón aportados por Jacinta como pruebas de adulterio, nada demuestran, pues «no basta para muestra un botón» y «el que se cuelga de un cabello se cae» (3, II, III, 262). Pese a su credo positivista de hombre mundano, en un texto en el que las mujeres no leen novelas, paradójicamente quien más se parece a Ido del Sagrario, el enloquecido artífice de la historia falsa —o novela cursi— del Pituso (I, X, VII, 540), es Juan Santa Cruz. Como ya vio Turner [1988], en su aparición fugaz al final de la cuarta parte, Juanito traiciona su filosofía de la chuleta cuando admite la realidad de su tercera aventura con Fortunata y reconoce la paternidad del segundo hijo de esta, «endulzando y confitando» (4, VI, XV, 779) los hechos más amargos que su madre y Jacinta le echan en cara. Preludio grotesco de las tesis sobre el arte y la emoción estética que expondrá poco después en la novela el crítico idealista Ponce en su disputa con el farmacéutico Segismundo Ballester, el relato edulcorado de Juanito es fruto de lo que en un lejano artículo sobre las entregas del editor Manini (*La Nación*, 22 de febrero de 1866) Galdós había calificado de «inspiración un tanto gastronómica de los condimentadores de novelas» (*Los artículos de Galdós en «La Nación», 1865-1866 y 1868*, p.279).

Los textos son, pues, las máscaras tras las que suele parapetarse el mudable Juan Santa Cruz, quien construye de este modo sucesivas falsificaciones de sí mismo. Una sola vez, sin embargo, la naturaleza esencialmente libresca del personaje parece ponerse al servicio de la verdad. Sucede en Sevilla cuando, como se ha dicho, borracho en la intimidad de la alcoba, requiebra a Jacinta

¹⁵ Galdós tenía la segunda edición en su biblioteca (Nuez 1990:115).

echando mano de los versos más populares de la escena del sofá de *Don Juan Tenorio*. Ni que decir tiene que la Delfina no sale especialmente bien parada, pues la sarta de tópicos manidos que su esposo le dedica la convierte en una doña Inés de cartón piedra. Pero, sobre todo, no sale bien parada, porque el pasaje del drama de Zorrilla entra enseguida en competencia con otro texto que, este sí, encubre una realidad incontestable: la pasión genuina que Fortunata había inspirado al Delfín, detectada ya por Raphaël [1968]. «Fortunata [...] criaba los palomos a sus pechos. [...] Fortunata se los metía en el seno, ¡y si vieras tú qué seno tan bonito! [...] Después cogía en la boca un buche de agua y algunos granos de algarroba y, metiéndose el pico en la boca..., les daba de comer» (I, V, v, 333-334), le cuenta Juan a Jacinta. Esta evocación de Fortunata encierra una alusión al célebre gorrión de Lesbia de Catulo (*Carmine*, II), motivo sobre el que se explayaba en sus cursos de Literatura latina el catedrático Alfredo Adolfo Camús, de quien tanto Galdós como Santa Cruz habían sido alumnos en sus años universitarios. El novelista lo había glosado en fecha temprana en «Galería de españoles célebres. Don Alfredo Adolfo Camús» (*La Nación*, 8 de febrero de 1866): «*Passer deliciae meae puellae*, exclama [Camús] con el discreto y enamorado Catulo, y se complace en recordar los picotazos con que la infeliz avecilla acariciaba la boca de su amiga; en referir los saltos que daba sobre su seno y en envidiar la familiaridad que se tomaba con su ama» (*Los artículos de Galdós en «La Nación», 1865-1866 y 1868*, p.269). El recuerdo, entre vapores etílicos, de su pretérita pasión por Fortunata va unido, pues, al de un texto que probablemente Juanito había descubierto en las aulas del para tantos contemporáneos inolvidable catedrático de Literatura latina. Inspirada en los comentarios de Camús sobre el citado poema de Catulo,¹⁶ esta imagen idealizada de la joven pollera hija del mercado de San Miguel es cifra de lo único bueno y de lo único íntimo del Delfín: su antiguo amor por la muchacha a la que perdió y su duradera lealtad a las lecciones de un maestro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALBERICH, José, *La popularidad de Don Juan Tenorio y otros estudios de literatura española moderna*, José Bosch, Girona, 1982.

¹⁶ Nótese que la fuente del pasaje no es tanto el poema de Catulo como la glosa actualizadora de Camús, «el profesor, el ingenio cómico, el erudito», que en sus clases se perdía «en el laberinto de la chismografía romana» y que era, en «materia estética», «idólatra de la belleza clásica griega» y «enemigo declarado del realismo grosero» de «la moderna escuela literaria francesa» (*Los artículos de Galdós en «La Nación», 1865-1866 y 1868*, pp.267 y 269).

- ALDARACA, Bridget A., *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad burguesa*, trad. Vivian Ramos, Visor (Literatura y Debate Crítico, 11), Madrid, 1992.
- ANDREU, Alicia, «Juanito Santa Cruz en diálogo con el mito de don Juan», *Revista Hispánica Moderna*, XLII 1 (1989a), pp. 3-18.
- ANDREU, Alicia, *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1989b.
- AYALA, Francisco, *La novela: Galdós y Unamuno*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- BENAVENTE, Jacinto, *Recuerdos y olvidos (Memorias)*, Aguilar (Crisol, 400), Madrid, 1959.
- BENÍTEZ, Rubén, *Cervantes en Galdós*, Universidad de Murcia. Secretariado de Publicaciones (Colección Maior, 35), Murcia, 1990.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases del gusto*, trad. María del Carmen Ruiz de Elvira, Taurus, Barcelona, 2015.
- CAUDET, Francisco, «El folletín en *Fortunata y Jacinta*», en *Les productions populaires en Espagne (1850-1920)*, Centre Nationale de Recherche Scientifique, Bordeaux, 1986, pp. 195-220.
- CIPLIAUSKAITÉ, Birutė, *La mujer insatisfecha: el adulterio en la novela realista*, Edhasa, Barcelona, 1984.
- DORCA, Toni, «El mundo al revés: una lectura carnavalesca de *Fortunata y Jacinta*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXIV 2 (2007), pp. 193-206.
- EOFF, Sherman H., *The Novels of Pérez Galdós. The Concept of Life as Dynamic Process*, Washington University Studies, Saint Louis, 1954.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, «Galdós y el descrédito de los estilos», *La Torre*, 6 (1988), pp. 263-275.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, «José Zorrilla y *Don Juan Tenorio*», en José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, ed. Luis Fernández Cifuentes, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2012, pp. 173-248.
- GILMAN, Stephen, «La novela como diálogo: *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV 2 (1975), pp. 438-448.
- GULLÓN, Germán, «Galdós, escritor moderno: una mirada crítica actual (1987) a *Fortunata y Jacinta* (1887)», en *Galdós. Centenario de «Fortunata y Jacinta» (1887-1987)*. *Actas*, coord. Julián Avila Arellano, Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, pp. 495-503.
- JAGOE, Catherine, *Ambiguous Angels. Gender in the Novels of Galdós*, University of California Press, Berkeley, 1994.
- KIRKPATRICK, Susan, «La narrativa de la seducción en la novela española del siglo XIX», en *Feminismo y teoría del discurso*, ed. Giulia Coliazz, Cátedra (Colección Teorema. Serie Mayor), Madrid, 1990, pp. 153-167.
- LABANYI, Jo, *Género y modernización en la novela realista española*, trad. Jacqueline Cruz, Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer, Madrid, 2011.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes, *La gestación de Fortunata y Jacinta*, Ediciones Huracán, Río Piedras, 1992.
- MONTESINOS, José F., *Galdós II*, Castalia, Madrid, 1968, es edición facsímil de la de 1968.
- MUÑOZ-MURIANA, Sara, *Andando se hace camino: calle y subjetividades marginales en la España del siglo XIX*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fránkfort del Meno, 2017.

- NUEZ, Sebastián de la, *Biblioteca y archivo de la Casa Museo Pérez Galdós*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.
- ONTAÑÓN, Paciencia, *El donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1993.
- ONTAÑÓN, Paciencia, «A vueltas con el donjuanismo de Galdós», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Pierre Civil y François Crémoux, 2010 ([CD-ROM]), 2 vols., II, p. 184.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, «Don Ramón de la Cruz y su época», en Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, ed. José Carlos Mainer, Espasa Calpe, Madrid, 2004, pp. 389-444.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *El doctor Centeno*, ed. Isabel Román Román, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2008.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *España trágica*, en Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales. Quinta serie, Revolución y Restauración*, ed. Dolores Troncoso, Destino, Barcelona, 2010, pp. 169-303.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Galdós, corresponsal de «La Prensa» de Buenos Aires*, ed. Dolores Troncoso, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2020.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*, ed. Francisco Caudet, Cátedra, Madrid, 2011, 2 vols.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Los artículos de Galdós en «La Nación», 1865-1866 y 1868*, ed. William H. Shoemaker, Ínsula, Madrid, 1972.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, «Prólogo a *La Regenta*», en Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, ed. José Carlos Mainer, Espasa Calpe, Madrid, 2004, pp. 212-222.
- RAPHAËL, Suzanne, «Un extraño viaje de novios», *Anales Galdosianos*, 3 (1968), pp. 35-49.
- RIBBANS, Geoffrey, *Conflicts and Conciliations. The Evolution of Galdós's «Fortunata y Jacinta»*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 1997.
- RICO, Francisco, *Breve biblioteca de autores españoles*, Seix Barral, Barcelona, 1990a.
- RICO, Francisco, «Don Juan: infierno y gloria», en Tirso de Molina y José Zorrilla, *El burlador de Sevilla y Don Juan Tenorio*, ed. Carmen Romero, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990b, pp. 9-17.
- RICO, Francisco, «El juego del Tenorio», epílogo a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, ilustrado por Eduardo Arroyo, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998, pp. 167-177.
- RICO, Francisco, «*Don Juan Tenorio* y el juego de la ficción», en Francisco Rico, *Los discursos del gusto. Sobre clásicos y contemporáneos*, Destino (Imago Mundi, 40), Barcelona, 2003, pp. 176-186.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, «Lectores y lecturas en las *Novelas contemporáneas* (1881-1887)», en Leonardo Romero Tobar, *Leyendo a Galdós*, Pressas de la Universidad de Zaragoza (Humanidades, 187), Zaragoza, 2023, pp. 147-163.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, «Nueva visión del *Tenorio* de Zorrilla», en Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1968, pp. 320-336.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, «Lectura del primer capítulo de *Fortunata*», en *Galdós. Centenario de «Fortunata y Jacinta» (1887-1987)*, *Actas*, coord. Julián Ávila Arellano, Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, pp. 621-628.

- TURNER, Harriet S., «Family Ties and Tyrannies: A Reassessment of Jacinta», *Hispanic Review*, LI 1 (1983), pp. 1-22.
- TURNER, Harriet S., «Mímesis, metáfora y moralidad en *Fortunata y Jacinta*», *La Torre*, 6 (1988), pp. 389-412.
- WHISTON, James, *The Practice of Realism. Change and Creativity in the Manuscript of Galdós's «Fortunata y Jacinta»*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2004.
- WILLEM, Linda M., *Galdós's Segunda Manera: Rhetorical Strategies and Affective Response*, North Carolina University Press, North Carolina, 1998.
- ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, ed. Luis Fernández Cifuentes, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012.

PERO NIÑO Y LA ACOGEDORA COMPAÑÍA DE
LOS CABALLEROS (Y ALGUNA DAMA) DE «LE DEBAT
DE DEUX AMANS» DE CHRISTINE DE PIZAN
(PARÍS, 1405-1406)

Rafael Beltrán
Universitat de València
rafael.beltran@uv.es

El invierno de 1405-1406 transcurre para Pero Niño principalmente en París, entre los pasillos, las estancias y las calles cercanas al «hôtel» del duque Luis de Orleans, hermano del rey Carlos VI. Tras unos meses estivales y otoñales luchando en plena Guerra de los Cien Años en apoyo de las galeras francesas, acosando la flota y puertos del sur de Inglaterra –con cruentos saqueos a Portland y Poole–, el capitán castellano accede al deseo de los cómitres de las naves y da por cancelada la campaña de ese año para pasar a invernar en algún puerto francés. Acude en principio a Harfleur y, de allí, a Ruan. Cerca, en Sérifontaine, habitaba Renaud de Trie, anciano y enfermo, que había sido almirante de Francia y consejero del rey, entre otros cargos; conocedor de las empresas del capitán castellano, le invitó a su mansión. Los tres días que pasaron allí tuvieron que dejar un recuerdo imborrable tanto en Pero Niño como en su alférez y posterior biógrafo Gutierre Díaz de Games, que se plasma en un capítulo verdaderamente antológico de *El Victorial* (cap. 78). Nos cuenta el autor con suma delicadeza cómo en medio de aquel paraíso –descrito con imágenes que nos recuerdan las bellezas de los tapices de *La dama y el unicornio* que alberga el Museo de Cluny en París– se daría entre Pero Niño y Jeanne de Bellengues, esposa joven y noble de Renaud de Trie, algún tipo de relación sentimental o pacto de conveniencia (o, probablemente, ambas cosas), y se concibió la posibilidad de un compromiso matrimonial, que se confirma cuando el marido muere, aunque finalmente habrá de cancelarse (Díaz de Games, *El Victorial*, ed. Rafael Beltrán, caps. 83-86).

Tras esos intensos días, Pero Niño llega a París para reclamar ante el Consejo de regencia la paga de sus galeras, pues «avía gastado ya el sueldo que avía llevado de Castilla». El capitán reclama vigorosamente, «con fuertes palabras», que «le diesen paga para las galeas» ante el Consejo real; allí estaban «los duques, e con ellos el rey Luis, e el rey de Navarra, e otros muchos condes e

grandes señores» (Díaz de Games, ed. cit., cap. 79). Es decir, junto al rey, los duques de Orleans, Borgoña, Berry y Borbón (que formaban parte del Consejo), más Luis II de Anjou, rey de Sicilia, y Carlos III de Navarra. Al parecer, el enfado y graves acusaciones del joven capitán se hicieron notar y no de manera negativa, puesto que recibió a partir de este lance amables invitaciones de los duques de Orleans y Borgoña, rivales impenitentes. El primero de ellos, Luis de Valois o de Orleans (1372-1407), hermano menor del rey, lo integra, aunque sea de manera efímera, entre los hombres de su casa (cap. 79). Pero Niño combate en una prueba («essay») en la plaza de «la petite Bretagne», cerca de lo que hoy es el Louvre; hace carreras y quiebra varas junto a «el conde Clararante, e el conde de la Marche, e el conde de Tonerra» (Díaz de Games, ed. cit., p. 296), es decir junto a Jean de Bourbon (1381-1434), conde de Clermont; Jacques de Bourbon (1346-1417), conde de la Marche, que había realizado una pequeña expedición contra las costas inglesas en 1404, pero de pobres resultados; y Louis II de Châlons (1380-1422), conde de Tonnerre. Al poco, en otra plaza, «la Costura de Santa Catalina», tiene lugar otra justa entre más de cien caballeros. Pero Niño se mantiene en ella invicto, luchando contra anónimos oponentes y, luego, contra una terna de caballeros, a cuál más peligroso (Díaz de Games, ed. cit., cap. 82).

Así que, por lances caballerescos, deportivos, pero también amorosos (su relación, en aquellos momentos todavía adúltera, con Jeanne de Bellengues), el militar Pero Niño comienza a ser conocido en ambientes cortesanos parisinos. Prueba de ello es la carta que se le envía –y que el autor de *El Victorial* transcribe traducida (cap. 84)–, en la que se le propone formar parte, en sustitución del famoso Guillaume du Chastel (du Châtel), del grupo de siete combatientes que, emulando el famoso Combate de los Siete (1402), al que nos hemos de referir más adelante, recogían el desafío a muerte lanzado por el caballero catalán Ponce En-Perellós, defensor con otros seis de la empresa de «la Dama Blanca». Pero Niño contesta con otra carta, también transcrita (cap. 85), aceptando la invitación a participar en una liza que finalmente no se realizará por intervención del rey.¹

Pero Niño, inmerso en la corte del duque de Orleans, se codea con algunos notables caballeros y cortesanos, cuyos nombres recogen los poetas y cronistas franceses. Entre ellos, una de las mayores escritoras de ese tiempo, Christine

¹ Seguiré siempre para las citas de *El Victorial*, de Díaz de Games, mi edición, que propició tan tenaz como generosamente Francisco Rico, como director de la ‘Biblioteca Clásica’. Véase, para estos episodios concretos, Beltrán 2012. Sin embargo, no establecí entonces, ni en los artículos previos, ni en la edición de 2014, las conexiones con el poema de Pizan que fundamentan el presente artículo.

de Pizan (1365-1429), quien hizo también de magnífica cronista de sociedad en varios de sus poemas, como *Le debat de deux amans*, en el que nos centraremos, además de en algunas de sus baladas. Estos textos son representativos de una voz alternativa, de mujer intelectual y artista, pero sobre todo de una escritura personal, imbricada perfectamente en un contexto nobiliario cercano y muy bien documentada. Los suyos fueron versos escritos en un momento y para un tiempo en los que caballería y cortesía se aunaban y confundían en una simbiosis que ya había prefigurado décadas antes un personaje modélico, caracterizado por su sensibilidad amorosa, poética y musical, y que también se presenta, si bien de manera indirecta, un tanto críptica, en *El Victorial*: Juan de Luxemburgo (1296-1346), el rey ciego de Bohemia, muerto heroicamente en Crécy (1346).²

Le debat de deux amans es un poema de 2023 versos, compuesto por Pizan hacia 1400-1402 y dedicado, como otras obras suyas, al duque de Orleans.³ La escritora inventa y escenifica una discusión entre un caballero y un escudero, que mantienen posturas divergentes en torno al amor. Uno de los manuscritos principales de la obra, el ms. de la British Library, Harley 4431 (c. 1410-1414), conocido como el *Libro de la reina*, que incluye obras de Pizan reunidas para ofrecer a Isabel de Bavaria, reina consorte de Carlos VI, presenta a la autora ofreciendo *Le debat* al duque y señalando con el índice a estos dos interlocutores, caballero y escudero, tras de sí. En el poema, el caballero condena el amor como fuente de sufrimientos inacabables y el escudero lo considera origen de felicidad y honor. Entre los versos 1524 al 1698, en pro de sus argumentos, el escudero elogia a algunos de los «verdaderos amantes» («vrais amans»), cuyo renombre ha sobrevivido hasta el presente a lo largo del tiempo. Trece de ellos son antiguos y trece contemporáneos. En el listado de los antiguos entran primero personajes mitológicos o épicos: Jasón, Teseo, Eneas y Dido, Hércules y Helena; y luego, personajes de la materia de Bretaña: Lancelot du Lac, Tristán (v. 1451), Florimont (protagonista de una novela en verso, que será prosi-

² *El Victorial* lo identifica erróneamente como hijo del rey Eduardo III de Inglaterra, atribuyéndole el curioso apodo de «Amor Deseado» (cap. 80; Díaz de Games 2014:287). Juan de Luxemburgo representó un modelo destacadísimo (y sublimado, dada su discapacidad por la ceguera) para los caballeros que militaron en torno a la batalla de Crécy (1346), en la que el rey bohemio combatió muriendo heroicamente. Véase para el personaje en *El Victorial*, Beltrán 2022.

³ Véase en ARLIMA (<https://www.arlima.net/ad/christine_de_pizan.html#deb>) la entrada completa correspondiente a la autora y al poema. La bibliografía sobre Pizan es amplísima, naturalmente; pero sobre *Le debat* en particular hay pocos estudios específicos. Seguiremos la primera edición de la obra poética, a cargo de Roy [1886-1896:I,49-109]. Roy fijaba entre 1399 y 1402 la datación exacta de *Le debat*, y Delsaux [2008:685-688] propone con mayor aproximación 1400-1402 y se decanta por 1401. Añádase, a los aportados por ARLIMA, el artículo de Iñarrea 1995.

ficada en el siglo xv); «Durmas» (protagonista de *Durmart le Galois*, un poema artúrico de 16.000 versos de mediados del XIII), Cleomades (el Clamades que inspiró la aventura de Clavileño en *Don Quijote*), «Palamedes» (el contrincante de Tristán, miembro de la Tabla Redonda), y «Artús de Bretagne», protagonista, junto con Florence (que Pizan también menciona) del *roman de Artus de Bretagne* (c. 1300).

A continuación, siguen los contemporáneos, que son hasta trece militares y «vrais amans», figuras históricas coetáneas o del pasado reciente francés: Bertrand du Guesclin, el mariscal Boucicaut, Louis de Sancerre, Otón de Grandson, Hutin de Vermeilles, Jean de Chateaufort, Guillaume de Montrevel, Charles d'Albret, Jean de Werchin, Raoul de Gaucourt, Charles de Savoisy, Bernard de Castelbayac y Clignet de Brébant.

Christine de Pizan no incluye a Pero Niño, como es lógico, en esa nómina. Cuando dejó escritos estos versos, no conocía al joven capitán, que aún no había salido de su Castilla natal; y de haberlo conocido, difícilmente lo habría entremetido en *Le debat*, no tanto por ser demasiado joven o poco experimentado, como por no ser paisano francés. Sin embargo, Pero Niño sí que trató personalmente con al menos dos de los militares elogiados: Charles d'Albret y Charles Savoisy. Además, con toda seguridad su biógrafo y él mismo tuvieron noticias cabales de por lo menos otros tres, puesto que son mencionados –y en su correcto contexto– en *El Victorial*: Bertrand du Guesclin, el mariscal Boucicaut y Clignet de Brébant.

Después de introducir una transición (vv. 1560-1565) entre los caballeros antiguos y los más recientes o presentes («des nostre temps»; v. 1562), Christine de Pizan incluye en *Le debat* a sus trece franceses con un denominador común: como amantes, «vrais amans». Todos «voudrent leurs cuers en par-faitte amour mettre» (v. 1565).

De la faceta bélica de Bertrand du Guesclin (1315/1320-1380), quien no por azar preside la lista (vv. 1568-1580), Pizan apenas alude a su enfrentamiento con los ingleses, sin nombrar para nada su participación en la guerra de Castilla, como tampoco otras innumerables acciones militares. Du Guesclin será mencionado dos veces en *El Victorial*, en relación con el abuelo de Pero Niño, quien participó en la terrible guerra civil defendiendo la causa petrista. La primera vez aparece encabezando la lista de los franceses que el futuro rey Enrique II de Castilla trajo para combatir a su hermano Pedro I; en concreto, haciendo acto de presencia en la batalla de Nájera (1367) (cap. 14). La segunda, como intermediario esencial a la hora de pactar un encuentro entre los dos hermanos en Montiel, encuentro que culminaría en el conocido fratricidio (cap. 15).

El siguiente del listado de Pizan, Jean Le Maingre (o Meingre), el mariscal Boucicaut (1366-1421), no es citado explícitamente por Gutierre Díaz, aunque

sí la orden que había fundado, precisamente junto a Savoisy, loado poco más adelante por Pizan. Desde luego, Pero Niño sabría muy bien lo que había significado su figura en la milicia francesa, puesto que aceptó representar a esa orden caballeresca de *l'Écu vert à la Dame Blanche*. Fundada por el francés en 1399, en defensa de damas, doncellas y viudas; formada por trece caballeros, que habían de portar un distintivo atado en torno al brazo, que consistía en un escudo de oro esmaltado de verde con una dama blanca dentro. Además, la biografía de Boucicaut pudo haber servido de inspiración inicial a Gutierre Díaz de Games para la escritura de *El Victorial*; no sería la única biografía inspiradora, pero sí probablemente la principal.⁴

Louis de Sancerre (1341/1342-1402), condestable de Francia, es mencionado a continuación por Pizan (vv. 1592-1609), detectando que se encontraba enfermo, en sus últimos meses de vida. Fue, en efecto, condestable entre 1397 y 1402, antes que Charles d'Albret, a quien hemos de ver más adelante, y que lo sería entre 1402 y 1411.

Pizan dedica a «Othe de Grançon» apenas quince versos (vv. 1604-1618) (y los diez primeros son aplicables a todos, no a él solo), tal vez porque ya lo había loado en la *Épître au dieu d'amours* (vv. 233-244). Oton de Grandson (1340/1350-1397) no es mencionado en *El Victorial*, pero Gutierre Díaz, Pero Niño o ambos pudieron perfectamente haber escuchado en alguna reunión cantar y tañer algunas de sus canciones. Era uno de los principales poetas de la época y el marqués de Santillana, por ejemplo, lo cita junto a Guillaume de Machaut (Beltrán 2022).

Hutin de Vermeilles (c. 1310-1361), señor de Vermeilles (Picardía), ocupa tan solo tres versos en el recitado de Pizan (vv. 1619-1621), pero tal vez porque, como a Grandson, ya le había dedicado otros nueve en su *Épître au dieu d'amours* (vv. 224-232) (Pizan, *Œuvres poétiques*, ed. Maurice Roy, pp. 303-304). Era yerno de Luis I, duque de Borbón y conde de La Marche.

Jean de Chateaumorand (¿-1429) (vv. 1622-1637) no es mencionado —como tampoco los tres anteriores— en *El Victorial*. Compañero de armas de Boucicaut desde Nicópolis (1396), defendió luego Constantinopla (1398-1400) como capitán de la plaza y en ayuda del emperador bizantino Manuel II. Es lo que

⁴ Es la idea que siempre he defendido en mis trabajos, a partir de Beltrán [1991]. Sabemos, además, que el renombre de Boucicaut sirvió de inspiración a poetas y novelistas europeos medievales posteriores, en francés y en catalán. Boucicaut forma pareja con el protagonista, Jehan de Saintré, ambos favoritos del rey de Francia, en un extenso episodio de *Le petit Jehan de Saintré*, la novela de Antoine de La Sale escrita antes de 1456, texto con el que mantiene una estrecha relación argumental la novela caballeresca catalana *Curial e Güelfa*, donde igualmente aparecerá mencionada, y con un cierto protagonismo, la familia de los Boucicaut y el propio mariscal (véase Beltrán 2012).

destaca de él Pizan, sumándose a los halagos que recibió al regresar de aquella campaña.

Guillaume de Montrevel (1370-1412) era más conocido como «l'Hermite de la Faye», que es como Christine de Pizan lo llama (vv. 1641-1645), distinguiendo su nombre entre tantos que, siguiendo el tópico del *taceat*, dice que forzosamente ha de dejar de mencionar. Estuvo asociado a la figura de Boucicaut, y luego también, como Chateaumorand y otros, a la persona de Luis II de Borbón, de quien fue hombre de confianza.

Charles d'Albret (1368-1415) es introducido a continuación por Christine de Pizan (vv. 1653-1664): «De Monseigneur d'Albret très valable / Charles, qui est a chascun agréable. / Qu'en dites vous?». D'Albret o Lebret (como lo llama el texto castellano) acude a recibir a Pero Niño, cuando este llega al mando de tres galeras a La Rochela, primer puerto francés en el que recalaba y entrada para las futuras campañas bélicas contra los ingleses. Estando en aquel puerto, Gutierre Díaz reseña con puntualidad: «Allí vino a verse con él el grand condestable, mosén Charles de Lebret, e muchos grandes hombres con él, adereçados de guerra» (Díaz de Games, ed. cit., pp. 182-183). Courroux [2019:181-182], en la reciente y completísima biografía del condestable francés, confirma ese encuentro entre ambos, en el contexto de las operaciones de hostigamiento en las costas inglesas, aportando documentación nueva. Este «grand condestable, mosén Charles», señor de Albret, conde de Dreux, había ascendido, en efecto, a la condestabla de Francia en 1402, a la muerte de Louis de Sancerre, a quien hemos visto también mencionado en *Le debat*; se mantendría en este puesto hasta 1411, y de nuevo entre 1413 y 1415. En Azincourt (1415) capitaneó la vanguardia francesa; allí morirá. Fue evidentemente un personaje más que notorio en los círculos cortesanos.

Pizan dedicó exclusivamente a la figura de D'Albret nada menos que cuatro baladas: la II, la III, la XVI y la XXI (Pizan, *Œuvres poétiques*, ed. cit., pp. 208-211, 225, 231-232). En la II lo compara repetidamente con «Brutus», fundador mítico y epónimo de Bretaña (Britania), según toda una tradición legendaria que remonta a la *Historia regum Britanniae* y que recoge y reformula Gutierre Díaz en su «Cuento de Bruto y Dorotea» (Díaz de Games, ed. cit., pp. 183-219). En la balada III alude a que «vous portez la dame en verde targe», refiriéndose a la mencionada orden del *Écu vert*. La balada XVI está dedicada a D'Albert. Y en la XXI Christine de Pizan parece confirmar que le rinde homenaje y le hace entrega probablemente de uno de los manuscritos de *Le debat de deux amans*, el ms. B, donde siempre se ha postulado que la miniatura en el fol. 1 podría incluir la figura del condestable.

Si bien tampoco es mencionado en *El Victorial*, merece una atención muy especial Jehan de Werchin (c. 1375-1415), senescal de Henao (Hainaut), si-

guiente en el listado de Pizan (vv. 1665-1676), quien, además, le dedicaría su *Livre des trois jugements*. Al inicio de este *Livre*, en una ilustración del mencionado ms. Harley 4431 de la British Library, se muestra cómo Pizan presenta tres parejas de amantes a Jean de Werchin. Aunque no hubieran conocido personalmente a Werchin, Gutierre Díaz y Pero Niño tuvieron que haber oído hablar de él. Además, probablemente mucho, porque Werchin participaba, en 1404, tan solo un año antes y en los mismos lugares que Pero Niño, en una campaña contra Inglaterra llevada a cabo por el caudillo Owen Glendower, proclamado príncipe de Gales. El conflicto estaba en boca de todos y también Gutierre Díaz (ed. cit., pp. 261-263) dedica un breve capítulo (cap. 74) al caudillo galés, a quien llama «Iván, príncipe de Gales», ofreciendo una curiosa versión del llamado contrato tripartito, por el que los litigantes habían apostado por dividir Inglaterra y Gales en tres partes (algo que no fructificó). El *Victorial* lo trata de explicar en un pasaje que resulta algo confuso, pero en el que se manifiesta un conocimiento general de la situación política y bélica, y un interés por tratar de hacer inteligibles los difíciles entresijos de esta. El autor llega a lamentar incluso que Pero Niño no se incorporara a la coalición francesa con el caudillo galés por falta de recursos (Díaz de Games, ed. cit., pp. 262-263).

La campaña militar de Jean de Werchin en costas normandas guarda, en fin, bastantes afinidades con la de Pero Niño. Mientras que el capitán castellano aprovechaba entre Sérifontaine y París el parón forzoso de las campañas bélicas marítimas durante los meses de invierno de 1405-1406, Werchin descansaba justo un año antes, durante el otoño de 1404, en Brest, donde dice Gutierre Díaz, aunque probablemente por error, que recaló también Pero Niño (cap. 66; Díaz de Games, ed. cit., p. 233; y cap. 89; Díaz de Games, ed. cit., p. 345). Durante ese descanso obligado en Brest compuso Werchin su meritorio poema extenso, *Le songe de la barge*, e intercambió baladas con su por entonces joven servidor, Gillebert de Lannoy, que sería más tarde famoso diplomático y viajero. Pocos años después iban a combatir ambos, Werchin y Lannoy, en Valencia, en mayo de 1407.

Werchin tuvo una fulgurante carrera como sostenedor de empresas caballerescas, entre 1396 y 1409 (entre ellas, ese torneo de Valencia). No es descartable que Pero Niño y él se encontraran en algún momento durante el intenso invierno que el capitán castellano pasó en París. Sin embargo, de haber coincidido, probablemente Gutierre Díaz no hubiese perdido la oportunidad de mencionarlo, incrementando así con alguien de su prestigio la agenda de encuentros de su biografiado. El senescal de Henao aparece como segundo de los veinticuatro ministros de la Corte amorosa fundada por Carlos VI en enero de 1401. Y su vida concluyó tan fatídicamente como la de tantos caballe-

ros franceses (acabamos de ver el caso de D'Albret) en el campo de batalla de Azincourt (1415).⁵

El «Gaucourt» que menciona a continuación Pizan (vv. 1677-1682) tenía que ser Raoul VI de Gaucourt (1371-1462), por aquel entonces aún joven, pero que destacaría casi quince años después en Azincourt (1415) y sobre todo –más adelante– como compañero de armas de Juana de Arco.

Charles de Savoisy (1368-1420), señor de Seignelay, es mencionado a renglón seguido en el poema (vv. 1682-1688). La relación entre Pero Niño y él no fue tan fugaz como la que mantuvo con Charles d'Albret, sino que resultó más intensa y, además, prolongada durante varios meses. Savoisy se encuentra con Pero Niño también en La Rochela, días después de haberse visto con D'Albret: «Estando en La Rochela, llegó un cavallero francés con dos galeas, que llamavan mosén Charles de Savasil» (cap. 65; Díaz de Games, ed. cit., p. 230). *El Victorial* lo describe elogiosamente, demostrando su autor que está al tanto de detalles sustanciales de su vida anterior: «Era un noble cavallero, criado de la casa del rey de Francia, e por algunas causas que pueden contecner a los grandes cavalleros, este, por algunas dellas, fue banido ['desterrado'] de la corte por dos años» (cap. 65; Díaz de Games, ed. cit., p. 230).⁶

El autor no se olvida de destacar, en su ponderada semblanza de Savoisy, rasgos de distinción: bondad, valentía, gentileza, riqueza, guarnición y, cómo no, cortesía amorosa.⁷ El encuentro entre ambos se presenta como si se tratara

⁵ Para la faceta caballeresca y literaria de Werchin, véase Willard [1990] y Paravicini [1999]. *Le songe de la barge* fue editado por Piaget [1909] y el intercambio de baladas entre Werchin y Lannoy, por Piaget [1910]; véase para una edición actualizada Grenier-Winther [1996].

⁶ Charles de Savoisy fue consejero, primer chambelán y caballero de honor del rey Carlos VI. A partir de una famosa querella con la Universidad de París, cayó en desgracia: fue desterrado de Francia y excomulgado, pero fue a pedir perdón al Papa, que lo absolvió. La lucha contra los moros (que incluyó pirateo y comercio de esclavos negros) le facilitó la recuperación económica. La incorporación de Savoisy al relato de *El Victorial* trae consigo la posibilidad de seguir y contrastar el relato de muchas de sus acciones –y por tanto de las que realizara junto con Pero Niño– a partir del que ofrecen las detalladas crónicas francesas de los Religiosos de Saint Denis y de Juvénal des Ursins. Así, la captura de barcas de pescadores (cap. 67), el apresamiento de botín en Saint-Erth (cap. 68), las empresas de Portland (cap. 72), Southampton y Wight (cap. 75). *El Victorial* entrará en detalles particulares (por lo general Gutierre Díaz va a proporcionar más datos que los cronistas franceses sobre las campañas de Savoisy durante 1405 y 1406) y ofrece una lectura a veces más exacta, e incluso más ecuaníme de las acciones de franceses y castellanos.

⁷ «Este cavallero hera bueno, e ardid, e gentil, e muy guarnido, e rico. Dizen algunos que era enamorado de una grand señora, e bien se le parescía, e aun lo dava a entender en sus devisas. Vínose para Marsella, e fizo fazer dos galeas muy buenas a su costa, e armolas muy ricamente de gentiles-hombres e ballesteros escogidos, e las mejores guarnidas e fermosas que nunca en nuestro tiempo hombre vio; que yo cuido bien que los pendones dellas valían tanto como fornición de alguna galea» (cap. 65; Díaz de Games, ed. cit., p. 230).

del de dos pares, cuando es evidente que el francés le llevaba mucha ventaja a Pero Niño en edad, experiencia, y posición social y económica.⁸ Es posible que Savoisy, como dice Gutierre Díaz, cediera o respetara («aguardara») la capitania de sus galeras a Pero Niño, puesto que este iba con tres y en una misión oficial, y aquel con tan solo dos galeras y posiblemente con el objetivo personal de conseguir ganancias para poder mantener a sus hombres. Las crónicas francesas, sin embargo, no hacen sospechar tal subordinación. En todo caso, emprenden de común acuerdo y en buena compañía («en conserva»), el camino hacia la Isla de Ouessant, frente a Brest, en la Bretaña francesa, que marca el tránsito entre la bahía de Vizcaya y el Canal de la Mancha, y por donde habían de pasar forzosamente las galeras de camino a —o desde— Inglaterra.

Más adelante, después de destacar aquella camaradería inicial, precisamente se alude en *El Victorial* al principal momento de desacuerdo o discordia que tuvieron ambos, a propósito del intento de desembarco por parte de Pero Niño en la playa de Dartmouth, donde había muerto el año anterior —exactamente el 15 de abril de 1404— el caballero Guillaume du Chastel, concretamente en Blackpool, playa a cuatro kilómetros el sudoeste de Dartmouth. Savoisy, experimentado en estas lides, se negó a un arriesgadísimo ataque con una prudencia que luego Pero Niño tuvo que reconocer como más que razonable. Gutierre Díaz pone graciosamente el aviso previsor en boca del francés y en su propia lengua. Savoisy le advierte al castellano: «Monseñor, así a plus de gens que vós non ves» ['más gente de la que veis o de la que parece'] (cap. 68; Díaz de Games, ed. cit., p. 141).

Finalmente, en el cap. 73, de algún modo Gutierre Díaz hace que Pero Niño se desquite de aquella superioridad del experimentado francés. Se trata del ataque a Poole, donde tiene lugar una cruenta batalla, con triunfo de los castellanos. Savoisy se vuelve a mostrar reticente y comparece demasiado tarde a la batalla. Pide excusas a Pero Niño y le cede todo el honor de la victoria, aunque Pero Niño le devuelve ese honor con cortesía y con liberalidad. El diálogo es artificioso, aunque contiene la peculiaridad colorista de intentar nuevamente reproducir parte de la intervención en francés de «mosén Charles»: «Monseñor, il footá que vós me perdonéis...» (cap. 73; Díaz de Games, ed. cit., p. 260). El capitán Pero Niño pudo presumir, en definitiva, de haber combatido codo a codo con este gran caballero, consejero del rey francés.

⁸ «E mosén Charles sabía ya nuevas de Pero Niño, e aun ya él avía nuevas de mosén Charles. E falláronse allí amos a dos, e ovieron grand plazer el uno de la compañía del otro. Bien lo concertava la ventura en aver cada uno dellos tal compañía, ca de las cosas que el uno se preciava, en el otro avía grand parte. E allí acordaron amos e dos de se fazer buena conserva e compañía, e andar en uno en aquella guerra» (cap. 65; Díaz de Games, ed. cit., pp. 230-231).

Bernard de Castelbajac (c. 1390-c. 1426) («Castelbeart», vv. 1689-1693) fue senescal de Bigorre, un condado del Pirineo francés que desde tiempos de las primeras cruzadas había pertenecido a su familia. Era sobrino de Arnaut-Guilhem de Barbassan, uno de los participantes en el llamado Combate de los Siete, del que enseguida hablaremos, mencionado y castellanizado en *El Victorial* como «Arnao Guillén de Barbasán»; su tío lo nombró heredero en 1410 (Pisan, ed. cit., pp. 220-221).

Clignet de Bréban (c. 1380-1428) («Berban» en el poema) o de Brabant, el decimotercero y último del listado (vv. 1694-1698), es mencionado en *El Victorial* (cap. 84; Díaz de Games, ed. cit., p. 304), con el Barbassan que acabamos de citar, como uno de los participantes en el Combate de los Siete. Fue sucesor en el almirantazgo de Francia de Renaud de Trie, al caer enfermo éste en 1405.

Como habíamos adelantado, Pero Niño fue convocado por carta en París para sustituir a otro destacado caballero (el almirante Guillaume du Chastel, quien, como hemos dicho, había fallecido el año anterior), en una especie de intento de reproducción caballerescas del Combate de los Siete, glorioso enfrentamiento entre militares franceses e ingleses, uno de los más destacados episodios caballerescos de la Guerra de los Cien Años. Había tenido lugar el 19 de mayo de 1402, en Montendre, donde siete caballeros franceses se enfrentaron a siete ingleses, obteniendo los primeros una memorable victoria. Pues bien, una serie de franceses, dispuestos a revitalizar un desafío caballeresco que emulara aquel Combate, convocaron a Pero Niño a unirse a su empresa. Tanto Du Chastel como el Combate son rememorados en *El Victorial* dos veces. Es cierto que Christine de Pizan no menciona a Du Chastel en *Le debat*, escrito un año antes del enfrentamiento de 1402. Sin embargo, le dedicará, a él y a sus compañeros compatriotas del Combate, tres de sus baladas posteriores, haciendo a los siete franceses acreedores —como lo será el «victorial» Pero Niño— de «palme et couronne» de «Victoire». La misma «palma», fuerte y flexible, que estudió Francisco Rico [1990], a propósito de las endechas anónimas a la muerte de Guillén Peraza: «Llorad, las damas, sí Dios os vala. / Guillén Peraza quedó en La Palma».

Acabemos por donde habíamos comenzado el periplo de Pero Niño en la Francia continental. Antes de París, recalaba en Sérifontaine, invitado por el antiguo almirante Renaud de Trie, el marido enfermo de la bella Jeanne, que llegó a ser prometida de Pero Niño. No menciona Christine de Pizan a Renaud de Trie, pero es imposible acabar esta semblanza de Pero Niño en Francia sin hacer alusión a su persona, tan representativa, o más que cualquiera de las anteriores enumeradas, de aquel mundo militar y poético de entresiglos, que en buena parte sesgó la debacle de Azincourt. Participante directo de *Le livre de cent ballades*, donde se implican otros militares y poetas bien conocidos y cita-

dos por Pizan, señor de Saulmont y de Sérifontaine, fue chambelán del duque de Anjou y, más tarde, de Carlos VI, en cuyo consejo se integró en 1393. Fue nombrado almirante de Francia en 1397, y fue capitán de los castillos de Ruan y Saint-Malo. Casado con Jeanne de Bellengues, en 1405 contrajo una enfermedad, como constata *El Victorial*, que dice que cuando lo visitó Pero Niño estaba ya «viejo e doliente», «quebrantado de las armas». Vendió por 15000 escudos de oro el cargo del almirantazgo justamente a Clignet de Brabant, a quien hemos visto nombrado tanto por Christine de Pizan –en *Le debat* y en sus tres baladas dedicadas al Combate de los Siete, en el que participó– como por *El Victorial*. La muerte de Renaud de Trie, en primavera de 1406, coincidiría con el tiempo de estancia de Pero Niño en París, antes de su regreso a Castilla (cap. 83; Díaz de Games, ed. cit., p. 302).

Finalmente, el capitán castellano luchó también codo con codo con Hector de Pontbriand y conoció a personajes de la relevancia de Robert de Bracquemont, aunque en estos casos, como en los de otros franceses que menciona *El Victorial*, nos encontraríamos ya algo más alejados del círculo cortesano al que se refiere Christine de Pizan en *Le debat* y otras composiciones suyas.⁹

En conclusión, Pero Niño se convirtió en un caballero «afrancesado», bien acogido y tan digno de ser apreciado y valorado como todos estos notables militares galos, casi todos más maduros que él. Después de sus experiencias contra el corso en el Mediterráneo, cambiando a otros mares, en pocos meses había tenido que seguir navegando entre olas tempestuosas y peleando con arrojo junto a aliados de Castilla y contra enemigos extranjeros. Pero, entre tanta agitación, todavía había encontrado momentos de asueto para cortejar –y muy seriamente, con propósitos matrimoniales– a una dama en su mansión de Sérifontaine, para alardear de sus hazañas al pasear por los pasillos del «hôtel» del duque de Orleans, luciendo la librea de su casa, y para participar en justas y torneos en las calles y plazas de la villa de París. Si deambulamos nosotros ahora por el Museo del Louvre (entonces Hôtel de Louvre) o por las tranqui-

⁹ El primero, «Éctor de Pombrianes», aunque *El Victorial* lo mencione como simple aliado –junto al «señor de Tornamina», cumpliendo ambos un papel secundario– en el ataque a la isla de Jersey, tuvo sin embargo total prioridad en esta empresa, si confrontamos el relato castellano con la documentación francesa (cap. 89; Díaz de Games, ed. cit., pp. 329-344). En cuanto a Robert de Bracquemont, con él y con el obispo de Sanflor se encontró de regreso a Castilla, en la costa de Maransín, entre Burdeos y Bayona (cap. 89; Díaz de Games, ed. cit., p. 359); y luego los volvió a ver a ambos, pocos meses más tarde, ya en la corte del rey en Valladolid, cuando llegaron como embajadores (cap. 89; Díaz de Games, ed. cit., p. 361). Con Bracquemont, de nuevo estamos ante otro almirante –o futuro almirante, en 1417–. Fue notable francés, pero con estrechas vinculaciones con Castilla, al haber participado en la conquista de las Canarias; casado luego por dos veces en el reino castellano y fundador del linaje español de los Bracamonte.

las calles del señorial barrio de Marais, por ejemplo por la plaza de la «Couture de Sainte-Catherine», donde combatió en justas Pero Niño, muy cerca del museo Carnavalet (y una placa recuerda esos eventos deportivos medievales), probablemente podamos escuchar aún los ecos de algunos de aquellos encontronazos deportivos y festivos; resonancias de «aquellas músicas acordadas / que tañían», con sones dedicados a los caballeros ataviados de «aquellas ropas chapadas / que traían», que tanto apreciaba y sabía hacer apreciar Francisco Rico [1990].

Cuando regresó de Francia, antes de ir a visitar al rey a Madrid, la villa donde se encontraba entonces la corte, y antes de proceder a incorporarse luego a la campaña granadina impulsada por Fernando de Antequera, Pero Niño, que había licenciado previamente a sus soldados y marineros, acudió a su casa en Valladolid. Entonces, «aunque venía de guerra, fizo allí estraña librea, e muy devisada, e diola a cuantos avía en su casa, mayores e menores» (cap. 89; Díaz de Games, ed. cit., p. 360). Es decir, impuso a absolutamente todos —«mayores e menores»—, como hacían los grandes señores, un mismo uniforme: esa «estraña librea». Reprodujo, por tanto, lo que había hecho el duque de Orleans, quien, al acoger al mismo Pero Niño en su hotel parisino, «le puso libreas e retenuas [‘uniforme’], a la costumbre de Francia, segund que a su estado e honra cumplía, e diole oficio de chambelán en su casa» (cap. 79; Díaz de Games, ed. cit., p. 278). «Estraña» solía significar, en contextos como éste, ‘extranjera’. La «estraña librea» que Pero Niño introdujo en su casa castellana estaría sin duda «devisada» a la francesa.

La estancia de Pero Niño en el reino vecino hubo de causar al joven capitán castellano una honda impresión. También las libreas parisinas, nuevas, diferenciadas («devisadas»), exóticas por foráneas («estrañas»), tuvieron que producir verdadera conmoción en su entorno. Son un símbolo que puede ayudar a entender la metamorfosis en la semblanza de Pero Niño a su paso por Francia y, por ende, la riqueza de matices en el retrato que nos ofrece Gutierre Díaz de Games de una de las figuras más representativas de la caballería europea tardomedieval.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN, Rafael, «Un primer acercamiento a la influencia de *Le livre des faits de Bouciquaut* sobre *El Victorial*», *Anuario Medieval*, 3, 1991, pp. 24-49.
- BELTRÁN, Rafael, «El mariscal Boucicaut, Guillaume du Chastel i Pere de Cervelló al *Curial e Güelfa* i al *Jehan de Saintré*. Connexions històriques i literàries», en Antoni Ferrando (ed.). *Estudis lingüístics i culturals sobre «Curial e Güelfa», novel·la anònima del segle XV en llengua catalana / Linguistic and Cultural Studies on «Curial e Güelfa»,*

- a 15th Century Anonymous Chivalric Romance in Catalan, John Benjamins, Amsterdam, 2012, pp. 157-200.
<<https://doi.org/10.1075/ivitra.3.09bel>>
- BELTRÁN, Rafael, «La sibila Dorotea y la conquista de Gran Bretaña en *El Victorial*: entre Juan de Gante, Catalina de Lancaster y el anuncio del parto venturoso de Juan II de Castilla», en *Babel a través del espejo. Homenaje a Joaquín Rubio Tovar*, eds. Marina Serrano Marín, Belén Almeida y Fernando Larraz, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2021, pp. 129-152.
<<https://doi.org/10.3406/rbph.2008.7583>>
- BELTRÁN, Rafael, «“Amor Deseado”, apodo y canción: una escondida alusión a Juan de Luxemburgo, el rey ciego de Bohemia, en *El Victorial*», *Magnificat*, IX (2022), pp. 173-202.
<<https://doi.org/10.7203/MCLM.9.23827>>
- COURROUX, Pierre, *Charles d'Albret. Le connétable d'Azincourt*, Ausonius Éditions, Burdeos, 2019.
- DELSAUX, Olivier, «La philologie au risque de l'autographie. L'exemple du *Debat de deux amans* de Christine de Pizan», *Revue belge de philologie et d'histoire*, LXXXVI 3-4 (2008), pp. 677-707.
<<https://doi.org/10.3406/rbph.2008.7583>>
- DÍAZ DE GAMES, Gutierre, *El Victorial*, ed. Rafael Beltrán, 'Biblioteca Clásica de la RAE', 9, Real Academia Española, Madrid / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona, 2014.
- GRENIER-WINTHER, Joan, ed., *Le songe de la barge de Jean de Werchin, sénéchal de Hainaut (XV^e s.); les ballades échangées entre Guillebert de Lannoy et Jean de Werchin; la correspondance de Jean de Werchin*. 'Inedita et rara', 12, CERES, Montreal, 1996.
- IÑARREA LAS HERAS, Ignacio, «Christine de Pisan: le *Debat des deux amans* y la realidad múltiple», *Revista de Filología Francesa*, VI (1995), pp. 167-176.
<<https://tinyurl.com/ycks22tk>>
- LALANDE, Denis, *Jean le Maingre, dit Boucicaut (1366-1421): étude d'une biographie héroïque*, Droz, Ginebra, 1988.
- PARAVICINI, Werner, «Jean de Werchin, sénéchal de Hainaut, chevalier errant», en Autrand, F., Gauvard, C. y Moeglin, J.-M. (eds.), *Saint-Denis et la royauté*, Éditions de la Sorbonne, París, 1999, pp. 125-144.
<<https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.22163>>
- PIAGET, Arthur, «Le songe de la barge de Jean de Werchin, sénéchal de Hainaut», *Romania*, XXXVIII 149 (1909), pp. 71-110.
<https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1909_num_38_149_5050>
- PIAGET, Arthur, «Ballades de Guillebert de Lannoy et de Jean de Werchin», *Romania*, XXXIX 154-155 (1910), pp. 324-368.
<https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1910_num_39_154_5119>
- RICO, Francisco, *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Crítica, Barcelona, 1990.
- ROY, Maurice, ed., *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, 'Société des anciens textes français', Firmin-Didot, París, 1886-1896, 3 vols.

WILLARD, Charity Cannon, «Jean de Werchin, seneschal de Hainaut: reader and writer of courtly literature», en *Courtly Literature: Culture and Context. Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society (Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986)*, ed. K. Busby y E. Kooper, John Benjamins, Amsterdam - Philadelphia, 1990, pp. 595-603.
<<https://doi.org/10.1075/upal.25.47wil>>

EL RENACIMIENTO Y LA POESÍA PARA CANTAR. ESTEBAN MARTÍN

Vicenç Beltran
Accademia Nazionale dei Lincei
Institut d'Estudis Catalans

Hace ya muchos años que el amigo hoy homenajeado, Francisco Rico, proponía que en «la literatura medieval [...] todo en la creación poética se destina a una ejecución cabal, de letra y música, gesto y actuación, mimo y danza» pero en su ilustración ejemplificaba este aserto con un pasaje de canción de mujer en *La Dorotea* (II, 5, cf. Rico 2022:194 y 195).¹ El esplendor de la poesía y del romancero de carácter tradicional en el Renacimiento suele quedar como un apartado marginal en las historias de la literatura española o, incluso, suprimirse,² desplazándose ambos géneros a los volúmenes relativos a la Edad Media (Deyermond 1980 y 1991) durante la cual, en puridad, los testimonios resultan tan raros como poco significativos; el romancero y la poesía tradicional pertenecen al pleno renacimiento, en que se fechan la casi totalidad de las composiciones conocidas³ y su emergencia a la tradición escrita ha de considerarse también consecuencia de la estética renacentista, a pesar de la focalización de nuestra historiografía en los géneros de la tradición petrarquista. Con lo cual, de rebote, queda sin explicar la eclosión aparentemente súbita del romancero y la lírica musical entre nuestros grandes poetas desde la generación de 1580. Espero que el análisis de un pliego suelto, otro componente de la poética renacentista dejado de lado en nuestras historias de la literatura, nos permita presentar un eslabón de la importancia que tuvieron estos elementos en la vida literaria del siglo XVI.

Como bien vio nuestro homenajeado, hay una intensa corriente de poesía cantada entre la que, si se podían insertar obras del más rígido canon culto,

¹ Un texto afín a este, independientemente de las adiciones que pudo sufrir con el paso de los años, había sido ya leído como ponencia de clausura en el *I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santiago de Compostela, 2-6 de diciembre de 1985.

² Así se hizo, por ejemplo, en López Estrada [1980 y 1991], a pesar del ilustrador artículo de Blecua [1970] que fue extractado en las pp. 114-117 del primer volumen citado.

³ Para el romancero lo expresa explícitamente Di Stefano [2016:117]. El corpus completo anterior a esta fecha fue publicado en Di Stefano [2017].

incluso Virgilio y Horacio junto a Garcilaso y Boscán (Blecua 1972), predominaban en realidad otro tipo de composiciones, las octosilábicas, de las que eran estrellas el romance y el villancico tradicional, pero más aún el cortés; en la autorizadísima voz del preceptista Juan Díaz Rengifo ([1606:30], «villanzico es vn genero de copla que solamente se compone para ser cantado. Los demas metros siruen para representar, para enseñar, para descreuir, para historia, y para otros propositos pero este solo para la musica». Podríamos pensar que el autor anticipaba ya lo que habría de ser el éxito del villancico musical durante el siglo XVII⁴ pero basta ojear los ejemplos que cita para darse cuenta de que únicamente pensaba en las formas quinientistas. Es también la música la clave que nos permite entender la emergencia del romancero nuevo (Montesinos 1952 y 1953 y Beltran en prensa a), ese sí aceptado en el canon poético del siglo. A fin de poner esta tradición en su contexto renacentista, analizaré el contenido de un pliego suelto sin pie de imprenta pero que podemos datar sin lugar a dudas en el tercer cuarto del siglo XVI.

El pliego del que nos vamos a ocupar es el siguiente: *Aquí comienza el Auto, como San Juan fue concebido: y como nuestra Señora fue a visitar a santa Isabel: y el Nacimiento de San Juan. Entran en el vn Pastor: Zacarias: santa Isabel: vn Angel llamado Gabriel: dos vezinos de el pueblo: vn muchacho: Josef: nuestra Señora: vn pariente de Zacarias: y vna Comadre: vna muger: vn Bobo: vn Sacerdote. Assi mismo va vn Romance dela degollacion de san Juan. Y vnas canciones para la noche de Navidad: con otras canciones muy devotas. Nuevamente hecho por Estevan Martín vezino de Castro Mocho*⁵ (Rodríguez-Moñino 1997 y Askins e Infantes 2014:nº 342), donde se registran solo el romance *El santo san Juan Bautista* y las composiciones líricas. Un pliego semejante a este fue inventariado por Leandro Fernández de Moratín, pero en su descripción figura impreso en «Burgos, en casa de Juan de Junta, año de 1528⁶ y falta toda referencia a composiciones líricas. Dados los usos de los impresores, el nuestro parece ser una reedición posterior con estas adiciones.

El autor no resulta del todo desconocido. En el archivo de la Real Chancillería de Valladolid figura un pleito del «concejo, justicia y regimiento de Castromocho con Esteban Martín y consortes, clérigos beneficiados de epístola en las iglesias de este lugar, sobre la unión de grados que están vacan-

⁴ Para la evolución del villancico desde las formas medievales hasta las definitivas de la poesía musical del Barroco véase Torrente [2009].

⁵ Signaturas [Ai]-Aiiij, ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, R-13715, del que uso reproducción fotográfica; edición facsímil en *Autos, Comedias y Farsas [...]*, vol. 1, nº 7.

⁶ Fernández de Moratín [1850:191 §38]. Fernández Valladares [2005: 1316, vol. I, §69 y §205] proporciona un análisis exhaustivo de las noticias relativas a la descripción de Moratín, de los bibliófilos posteriores y del pliego que nos ocupa.

tes», datado entre 1553 y 1558⁷ que, con notable seguridad, podemos identificar con nuestro autor. La localidad cuenta hoy con escasa población, pero posee dos iglesias renacentistas y otro patrimonio monumental. Según el *Diccionario* de Pascual Madoz [1845-1850:VI, 230b-231a], en cada una de las dos iglesias servían un cura y tres beneficiados, y además había existido un convento franciscano y un gran castillo, siendo cabeza de uno de los arciprestazgos de la diócesis palentina. Sabemos por otra parte que durante las Comunidades residía allí María Pacheco, viuda del Rodrigo Alonso Pimentel, cuarto conde Benavente [Santa Cruz 1920-1925:I, 422], por lo que este debería estar en buenas condiciones y habría al menos una discreta residencia y cierta vida social. Nada tendría pues de extraño que uno de los clérigos de la localidad preparara un pliego para celebraciones señaladas, pudiendo ser su destinatario tanto la capilla señorial como las iglesias de la localidad, las de la capital episcopal o la orden franciscana. El pliego fue objeto de estudio por Joseph E. Gillet [1926] que lo describió y publicó el *Auto*, no los poemas que le siguen a partir del f. vi^r, precisamente los que vamos a estudiar. En nuestra exposición, seguiremos el rastro tanto de la trayectoria de las composiciones como la de las melodías a cuyo tono, según la rúbrica, deberían cantarse; analizaremos primero aquellas cuyo tono se nos indica y después las que carecen de él, pero las numeraremos según el orden que siguen en el impreso.

1. (f. vi^r) *Esta cancion | primera se canta al tono de a | quella que dize. | En el valle Ines.* Este tono se conserva [Lambea et al. 2021:s. v.] en el *Cancionero musical de Kremsmünster* [59^v] y el *Cancionero de Mateo Bezón* [p. 15], y fue impreso por Bataille [1609:65^v-66^r]. Documentadísimo está también su estribillo en los cancioneros poéticos [Labrador Herráiz y Di Franco 1993:s. v., Alín y Barrio Alonso 1997:nº 145, p. 172]: la *Flor de romances y glosas* de 1578 [Rodríguez-Moñino 1954:159-162] incluye una glosa (incipit «De ver las faciones») donde apenas se alude al estribillo («LA GLOSA / de Ynes»); con el estribillo antepuesto y la glosa «Devajo de un pino» se encuentra en el ms. II 961 [Zorita et al. 1991:nº 52, p. 179 y 285] y el ms. II 1587 de la Real Biblioteca [Labrador y Di Franco 1994:nº 145 y 146, pp. 143-144], en el ms. 330 de la Real Academia Española [Rubio Arquez 2004:nº 14] y en el ms. 1649 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona f. 134^r [Blecua 1990:88, nº 70], con

⁷ Véase el Portal de Archivos Españoles, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/203783> (consulta del 14/03/2024), Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, Signatura: PL CIVILES, FERNANDO ALONSO (F), CAJA 370,5. No sé hasta qué punto la revisión de este pleito pudiera resultar útil para fijar la personalidad y cronología de nuestro autor.

la glosa «Hola, aho, que me dares» figura en el ms. 3168 de la Biblioteca Nacional de España [f. 105^{r-v}]. El estribillo es también citado íntegro por Lope de Vega en *El caballero de Olmedo* [ed. Francisco Rico vv. 1101-1108, p. 148, vid. Gilabert 2017]. Vemos pues que se trata de un tono muy conocido durante todo el último tercio del siglo XVI y parte del XVII.

Estribillo: «En Belen Ines / vi a Dios gimiendo: / y siendo quien es / vno de los tres, / esta padeciendo». «En Belén [...]» es un íncipit naturalmente banal en las obras navideñas, pero no encuentro el estribillo en ninguna otra fuente. Crea la paradoja que desarrollará en la glosa: siendo el recién nacido una de las tres personas divinas, sufre como un mortal.

Glosa: «Vide a Dios benino»; también «vi», «vide» y otras formas del mismo verbo son encabezamientos tópicos, pero no encuentro la glosa en ninguna otra fuente. Esta está inspirada por la que comienza «Devajo de un pino», pues coincide la estructura estrófica, toma las rimas de la primera estrofa glosadora y resulta similar la cita de tres versos del estribillo al final. El recién nacido está «temblando» y «amodorrido» a pesar del canto de su madre y de su condición divina, en compañía a la vez de la «Corte del Cielo» y de «vn buey», «lo vmano mostrando / por modo divino».

2. (vi^{r-v}) *Otra Cancion al tono de | aquella que dize: Silvia primero | as de ver*. No encuentro ninguna fuente para este tono, aunque Silvia es nombre que aparece de vez en cuando en los cancioneros musicales («Tu dulce canto Silvia», «Quiera el cielo Silvia amiga» y «Hiere a Silvia» (Lambeck *et al.* 2021:s.v.) y en los literarios (Labrador y Di Franco 1993:s.v.). Silvia es también la destinataria de una canción publicada por Joan Timoneda en el pliego *Guisadillo de amor* («Silvia, por ti morire») donde el sujeto lírico amenaza emular al resto de sus pretendientes: «no qual yo tanto te amaron, / pues como yo no murieron» (pliego RM566, f. i^v, ed. Timoneda 1951) y así se llama una pupila de Celestina en una carta en verso muy divulgada, «Çelestina que Dios aya».⁸ Encuentro documentado este íncipit completo en el estribillo «Silvia, primero as de ber / lleno de árboles el çielo / y estrellado todo el suelo / que te deje de querer», con las glosas «Silvia, mumcha es tu velleça» (Di Franco, Labrador Herraiz y Zorita 1989:nº 170, p. 79) y «El sol podras ver elado» (Madrid, Real Biblioteca,

⁸ Labrador Herraiz, Di Franco y Cacho [1988: 187, n. 36] y Biblioteca Nacional de España, ms. 3924, f. 135, insertada en el pliego RM66 (García de Enterría 1974: 455, n. 33^a, hoy también en línea).

ms. II 1580, *Cartapacio de Ramiros Cid y Piscina*, f. 201^r según Labrador Herráiz y Di Franco 1993:s.v.). Puede que este coincida con el tono a que remite, y debe tratarse seguramente de una letra para cantar realmente muy divulgada.

Estribillo: «Ven Silvio, si quieres ver / toda la Corte del Cielo, / y de Angeles lleno el suelo, / que se dexan claro ver.» No he encontrado este estribillo en ninguna otra fuente; como el que identifico con el tono (en el que seguramente se inspira) juega con la antítesis *cielo / suelo* en sus cuatro estrofas glosadoras.

Glosa: «Veras al Leon Cordero»: comienza desarrollando la paradoja del estribillo («Veras al Leon Cordero, / y al que es Gigante gusano, / y baxo, el que es soberano») pero en las dos estrofas sucesivas hila una sucesión de tópicos sobre su condición divina («de Angeles lleno el suelo», «el Sol parado», «Belen [...] buuelto en Corte [...]»); tampoco localizo esta glosa en ninguna otra fuente. A pesar de su diferente extensión (674 versos contra solo 28 en el pliego) es posible que Esteban Martín haya tenido en cuenta un poema de Ambrosio Montesino («El infante y el pecado / mal se han barajado»): ambos se basan en la antítesis entre la grandeza divina y la humildad del recién nacido, aunque la desarrollan de forma distinta: Montesino suele dedicar una estrofa a cada una de las contraposiciones, en el pliego estas se despliegan en una extensión máxima de dos a cuatro versos. Además del «cordero», presente en el primer verso de ambas composiciones (y símbolo banal de Cristo) hay algunas expresiones que se pueden aproximar. Montesino habla de «tres soles de igual figura [...] alumbran la noche oscura» (Rodríguez Puértolas 1987:221, vv. 206-208), la segunda glosa del pliego dice «Ven, veras el Sol parado [...] y la noche buelta en dia»; también el franciscano cotejaba la pobreza del lugar y del recién nacido con la gloria de los coros celestiales: «las jerarquías / y cortesanas legiones / que me cantan cien mil sonos / en el portal [...]»⁹ que se erigen en los conceptos centrales de las tres estrofas de la glosa: «Veras en la tierra el Cielo / estar» (glosa primera), «de Angeles lleno el suelo» (glosa segunda) y «en Belen, que es gran deporte, / verasle ya buuelto en Corte [...]» (glosa tercera). Dado el elevado número de coincidencias en la brevedad de un villancico, parece posible defender la dependencia de este pliego con el inicial de Montesino, a pesar de la diversa extensión y del distinto planteamiento (un diálogo entre el recién nacido niño y el diablo en Montesino, una enumeración de antítesis en el pliego) y a pesar de que estos contenidos son tópicos de origen bíblico mil veces repetidos en la literatura de piedad. Si esta relación es

⁹ En Rodríguez Puértolas [1987:220, vv. 180-183], los mismos conceptos se reiteran en la estrofa siguiente, aunque falta la referencia a la pobreza del portal.

verosímil, podría sugerir una vinculación franciscana para nuestro autor pues en Castromocho había un convento de esta orden.

3. (f. vi^r) *Otra Cancion al tono, que dize: De Pascuala soy amado*. Este tono no lo encuentro documentado como tal, aunque nos sitúa en una perspectiva muy interesante para este estudio respecto a la relación de la poesía para cantar con los pliegos sueltos. Este es el incipit de un pliego de Gaspar de la Cintera: *Coplas y chiste muy graciosos, | para cantar, y tañer al tono de la vihuela. Agora mueuamen | te hechas por Gaspar de la Cintera, priuado de la vista, na | tural de Ubeda, y vezino de Granada. Con licencia impresos* (RM149 [*Pliegos [...] Nacional*: n° 151]), con sello editorial de Felipe de Junta que Mercedes Fernández Valladares [2005:§510] sitúa c. 1563; con el mismo título (y una obra menos) fue reeditado en Valladolid, en 1570 (RM150). Es en estos pliegos, a pesar de la imprecisión de aquel *para cantar y tañer* de la rúbrica, donde nos sale el estribillo (emparentado con el de esta composición) al que el tono parece apuntar. Habrá que tomar por tanto, al menos en principio, en serio este tipo de pliegos de cuya probable melodía no conservamos noticia.¹⁰ El estribillo del pliego dice así: «De pascuala soy amado / y menga ya busca esposo / soy en las burlas dichoso / y en las veras desdichado». Además de en nuestro pliego, este mismo estribillo aparece sin atribución en el ms. B 2486 de la Hispanic Society (Frenk, Labrador Herraiz y Di Franco 1996:n° 374); en esta fuente encuentro una glosa de cuatro estrofas contra las tres del pliego, muy distintas pero emparentadas en el planteamiento y con palabras en rima comunes:

<i>Pliego 149</i> (est. 2ª)	<i>B 2486</i> (est. 1ª)	Esp. 341
A la vna no <i>empreste</i> y ala otra dixe si <i>de la vna me burle</i> nunca jamas vi <i>estado</i> que pueda tener reposo [...]	A Menga solo me di y a Pascuala me <i>presté</i> ; <i>de la vna me burlé</i> , la otra burló de mí. Ved su puedo aver tomado <i>estado</i> más peligroso (ed. cit.)	A Menga sola me di y [a] Pascuala me <i>enpreste</i> <i>de la una me burle</i> la ora burló de mí. Ved si puede ser <i>estado</i> Mas triste y mas peligroso (ed. cit.)

Semejante es la relación que se establece entre la primera estrofa del pliego y la segunda del manuscrito; la tercera de ambos testimonios tiene algún rasgo común, pero menos cercano. La última estrofa del manuscrito, sin paralelo

¹⁰ Rey [2007:15] considera este y otros pliegos menos explícitos como fuentes específicas para la música de vihuela.

en el pliego, pregunta «¿Por qué me quieres dexar, / Menga [...]?» poniendo fin al *ménage à trois*. A su vez, en el ms. Paris, Bibliothèque Nationale, esp. 314, f. 212^r encuentro el mismo estribillo con las dos primeras estrofas del neoyorkino.¹¹ No me parece imposible que nos hallemos ante el resultado de una transmisión oral por parte de músicos que la memorizaron pues semejantes casos se encuentran en los romances y en la habitualmente conocida como poesía tradicional; por otra parte, el manuscrito neoyorquino está integrado exclusivamente por géneros musicales (villancicos, letras, romances [...]) y contiene además cinco partituras.¹²

Estribillo: «De Maria estoy pasmado, / que es donzella, *et* tiene esposo: / y oy pario vn niño precioso, / dizem *que* es Dios vmanado». Nótese el arranque, similar al del estribillo del tono, y la rima común «esposo». No encuentro ninguna otra fuente para este estribillo.

Glosa: «Pario y quedo virgen madre» contiene conceptos (e incluso la palabra inicial) que se convierten en tópicos repetidísimos de la literatura de piedad; véase este soneto: «Pario vna reyna a vn rey siendo doncella».¹³ A esta glosa en concreto no le conozco otra aparición.

4. (f. vi^v-vii^r) *Otra al tono de: Zagala mal* [sic] *me agradays*, enmendado en «mas» en el incipit. No tengo noticias de la conservación de este tono, aunque sí conservamos diversas versiones del estribillo que con él probablemente se cantó.

Estribillo: «Zagala mas me agradays / que todas las del aldea, / no cabe en vos cosa fea: / bien parece a quien amays». Se trata de una versión a lo divino de «Zagala, no me agradáis, / vais y venís al aldea, / andáis triste y no sois fea, / ¡doyme a Dios si vos no amáis!», de la que toma la andadura general, el incipit casi completo y todas las palabras en rima. He documentado este estribillo con las glosas «Descuydada andáis vagando»,¹⁴ «Zagala, mal me pare-

¹¹ Lo anunciaba Devoto [1991:324]: «Está parcialmente en B.N.P., ms. esp. 341, f. 212^r: cf. P. Laínez, t. I, p. 431». Este manuscrito fue publicado en Laínez [1951:431-432]; contiene una versión de solo dos estrofas como el pliego, pero su redacción es más cercana a la del manuscrito neoyorkino.

¹² Véase la transcripción en Frenk *et al.* [1996:475-477] y los facsímiles de las pp. 549 y 550. Me ocupé de este cancionero en Beltrán [2021:186] y con más detenimiento en Beltrán en prensa b.

¹³ Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3951, f. 77^v. Véase para otros casos el incipitario de Jauralde Pou [1998].

¹⁴ Frenk *et al.* [1996:87 n° 77], de cinco estrofas glosadoras; véase Alín y Barrio Alonso [1997: n° 168], así como Labrador y Di Franco [1993:v.v.] y las notas a la edición del cancionero.

ce»,¹⁵ «Qualquiera muger graciosa»,¹⁶ «Huys de conversacion» (en un cancionero datado en 1575, lo que no deja de tener interés),¹⁷ «Amor tan a costa mia» (glosa de «Peña»),¹⁸ «Desamparajs el ganado»¹⁹ y «Causa de lo que sospecho» de Diogo Bernardes.²⁰ Conozco otra versión con el estribillo abreviado: «Pascuala, no me agradaís / despues que vais al Aldea / veos triste etc.»,²¹ glosa «Vos mochacha y vos hermosa». Además de la que nos ocupa, existen otras versiones a lo divino: «Doncella, a Dios agradaís», con la glosa «Agradaís al rey del cielo»²² y «Dulce Iesus donde vays / en aqueste pan sagrado / escondido y disfrazado / doyme a dios si vos no amays», glosa «Vos que de gozo vestido». ²³ Adaptada en «Zagala mas me agradaís / por vuestra gran perfeccion / que todas las del aldea / que ay en aquesta region» se convierte en la primera cuarteta de un romance religioso.²⁴ Consta además que Lope insertó el estribillo amoroso, interpretado a lo divino, en *Del pan y del palo*²⁵ y en sentido original en *La viuda valenciana*²⁶ y *La villana de Getafe*.²⁷ Aunque hayamos perdido el tono, debió ser una de las melodías más divulgadas durante casi un siglo, desde mediados del XVI a mediados del XVII; quizá precisamente por eso nunca fue copiada.

[*Glosa*: «Vos soys zagala mas alta». Se trata naturalmente de una versión a lo divino del contenido del estribillo: «Vos soys zagala mas alta, / que cuantas Dios a criado: / limpia de culpa y pecado: / hermosa sin tener falta». Incide en el poder de María de influir sobre la divinidad, en la inefabilidad de sus méritos y en su concepción sin pecado. No lo encuentro en ninguna otra fuente.

¹⁵ Frenk *et al.* [1996:342, n° 595], con glosa de seis estrofas, y Biblioteca Nacional de España, ms. 22028, f. 254^{r-v} con solo tres.

¹⁶ Di Franco, Labrador y Zurita [1989:n° 845], con la glosa de cuatro estrofas, atribuido a fray Jerónimo Marton.

¹⁷ Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3806, f. 14^r-16^v, con glosa de siete estrofas.

¹⁸ Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3968, f. 176^v, con glosa de cuatro estrofas.

¹⁹ Debo la referencia a Alzieu 2019:1-18, n° 188 de la descripción. Debo fotografía del manuscrito a la bibliotecaria D^a Susana García Martín, de cuya gentileza quedo deudor. La signatura exacta del manuscrito es 091 (Manuscrito), Topográfico 98A-V, f. 223^{ra}.

²⁰ Bernardes [1596:135^v-136^r], con glosa de tres estrofas.

²¹ Oxford, All Souls, ms. 189, f. 360^{r-v}, con glosa de tres estrofas.

²² Frenk *et al.* [1996:138, n° 183], glosa de cuatro estrofas.

²³ López de Ubeda [1582:78^r], con glosa de tres estrofas.

²⁴ Alonso Diaz [1615], Madrid, Biblioteca Nacional, R/12677 y VE/58-73, vid. García de Enterría y Martín Abad [1998:§ 372 y 373] y García de Enterría [1977:n° lxxxvii].

²⁵ Alín y Barrio Alonso [1997:apéndice B, n° 92].

²⁶ Acto segundo, Josa, *Digital música poética*, consulta del 17/03/2024 y Alín y Barrio Alonso [1997:208, n° 168].

²⁷ Acto primero, vid. Josa, *Digital música poética*, consulta del 17/03/2024 y Alín y Barrio Alonso [1997:208, n° 168].

9. (f. viii^r) *Rúbrica: Otra Cancion de la Madalena al tono de: Vuestros cabellos Leonor*: Aunque no encuentro documentación de este tono (Frenk 2003:nº 2264^{ter}), sí aparece como estribillo con una misma glosa (incipit «Pues os dio naturaleza») en los cancioneros de la Biblioteca Vaticana ms. 1635 (f. 22^{r-v}, Labrador *et al.* 2008:nº 46)²⁸ y Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, VII-353 (f. 159^{ra}),²⁹ los cabellos son uno de los símbolos más topificados de la poesía tradicional (Sleeman 1981, Masera 1998 y Carro Carbajal 2006).

Estribillo: «Estos cabellos Señor / por mi bien mis ojos vieron: / pues en verlos se hirieron / de vuestro divino amor». No lo encuentro documentado en ninguna otra fuente. Evoca el episodio de los evangelios en que una pecadora que desde Gregorio Magno se identifica con la Magdalena limpia los pies de Jesucristo y los seca y unge con sus cabellos (Lucas, 7, 36-48).

Glosa: «Tiene tal fuerça, y poder». Ambos términos se asocian a menudo en la *Biblia* (véase por ejemplo 1Crónicas, 29,12).³⁰ Las tres estrofas de la canción se construyen en torno a personajes bíblicos que se convirtieron tras haber visto a Jesucristo; las vueltas suelen incluir como *retroix* el último verso más los términos en rima de uno o los anteriores. No encuentro otra documentación ni para el estribillo ni para la glosa.

El pliego contiene también otro grupo de textos sin indicación de tono:

5. (vii^{r-v}) *Cancion*, sin indicación de tono.

Estribillo: «De donde vienes Pedruelo: / Sabes de do vengo Pabro: / de ver puesta en vn estabro / toda la Corte del Cielo». No encuentro este estribillo en ninguna fuente; comenzar una composición con una expresión del tipo «De dónde» o «De do» seguida del verbo venir resulta banal en todos los repertorios. Por otra parte, Pedruelo es el protagonista de la *Égloga representada en la postrera noche del carnal* de Juan del Encina, circunstancia que nos remite al

²⁸ Digitalizado en la web de la Biblioteca Vaticana (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.1635, consulta del 21/03/2024).

²⁹ No he podido ver el original, por cuya digitalización la biblioteca pide un precio desorbitado; el estribillo va reproducido en Cacho Palomar, Cl. VII, 353 NC/5, nº 247; Labrador Herraiz, R.A. Di Franco y C. Parrilla García [2008: notas al nº 46], indican que se trata de la misma glosa.

³⁰ «In manu tua virtus et potentia in manu tua magnitudo et imperium omnium», *Biblia Sacra*, en línea en Andrés Enrique-Arias (dir.), *Biblia Medieval Hispana*, <https://corpus.bibliamedieval.es/> (consulta 20/02/2025).

contenido inicial del pliego, el auto del nacimiento del Bautista; de no ser por la topificación de este antropónimo pastoril,³¹ podríamos quizá sugerir que pudo haber sido el mismo autor, Esteban Martín, el que estuvo tras las dos versiones conocidas del pliego, la dramática y la presente.

Glosa: «Di, la Corte Celestial». Está formada por un diálogo entre Pedruelo y Pabro sobre la imposibilidad de que la corte celestial haya radicado en un establo; los nombres pastoriles no dan entrada a lenguaje de pastores sino a una construcción retórica sobre esta paradoja que, como sabemos, es el eje de la segunda composición y será el *Leit-motiv* de los poemas que siguen. Esta canción se ajusta al patrón cuatrocentista (Beltran 1988) excepto en el número de estrofas: está formada por tetrásticos en estribillo y vuelta con *retronnx* (de palabra en el verso tercero y de verso los dos últimos en la primera, oscilando entre uno y dos versos en las siguientes vueltas), aunque se extiende hasta las cinco estrofas glosadoras; se trata de la modalidad de canción más frecuente en la poesía para música del siglo XVI, como la podemos encontrar por ejemplo en los cancioneros de Joan Timoneda, especialmente en el *Sarao de amor*.

6. (f. vii^v) *Canción*, sin mención de tono.

Estribillo: «Quien nunca vio Pastorcica / sin mas ganado, ni apero, / que con tan solo vn Cordero: / y es del mundo la mas rica». El estribillo y la glosa fueron conocidos por Juan López de Úbeda; con glosa de dos estrofas que comienza «Asi como el sol presente» lo encuentro en el ms. 17951 de la Biblioteca Nacional de España, f. 36^v-37^r y con glosa de tres e incipit «Luçero de la mañana» en el ms. 4154 de la misma biblioteca, f. 130^v.

Glosa: «Con gran riqueza, y ropaje». La glosa de Juan López de Úbeda [1582: 101^r-102^r y 1579:91^r-93^r] contiene nueve estrofas, las dos primeras coinciden con el pliego, con pocas variantes,³² la tercera nuestra no se encuentra en la otra fuente. Las dos estrofas primeras loan el vestido que Dios dio a la pastorcica, o sea, la virgen María; la tercera, encomia el silbido con que ella atrajo a Dios. Nótese que el recurso constructivo de esta glosa, la paradoja entre la naturaleza celestial y la veste mundana de Cristo, encaja con un esquema retó-

³¹ Según me indica la prof. Laura Puerto Moro, así se llama también un pastor del pliego n° 22, *Obra del peccador*, por Bartolomé Aparicio, también en la Biblioteca Digital Hispánica.

³² López de Úbeda [1582:101^r-102^r y 1579:91^r-93^r], con glosa de nueve estrofas.

rico propio de toda esta parte del pliego, desde la composición número 5: «es tan vnil pastorcica / y de coraçon sinzero: / Que con tan solo vn Cordero / es del mundo la mas rica». Aunque no contiene mención de tono para cantar, su aparición con distintas atribuciones y en fuentes diversas pudiera ser indicio de su difusión oral.

7. (f. vii^v-viii^r) *Cancion*, sin mención de tono.

Estribillo: «Muy bien os esta el sayal, / divinamente canpea / niño Dios: para bien sea / el vestido de Mortal». No lo encuentro en ninguna otra fuente.

Glosa: «El vestido es muy galano». Esta glosa parece inspirada en la anterior: ahora es el niño dios quien recibe de su madre el vestido de mortal, aunque sea para morir en la cruz por decisión del padre.

8. (f. viii^r) *Rúbrica: Villancico*. Sin indicación de tono.

Estribillo: «No vine yo pecadores, / a buscar contento aquí: / penas, y dolores si». No lo encuentro en otra fuente.

Glosa: «Contento yo lo tenía». No la encuentro tampoco en otra fuente. Sigue hilvanando paradojas mediante la contraposición de cielo y suelo: «No vo a buscar alegría, / que no la ay fuera de mi: / penas, y dolores si».

10. (f. viii^v) *Glosa que dize: De mil ansias rodeado, aplicada a la passion de nuestro Señor Jesu Cristo*.

Íncipit: «Estando Cristo enclavado», cuatro estrofas de diez versos. El autor parafrasea la glosa de «Malherido Durandarte», íncipit «De mil ansias rodeado», publicada en *Flor de romances y glosas* (Rodríguez-Moñino 1954:239), de la que toma casi todos los términos en rima y numerosas expresiones y versos, aunque pierde toda referencia al romance original y deja de ser, por tanto, una glosa. Nótese que no abandona por completo las antítesis que caracterizaban los poemas anteriores: «Su madre (...) casi muerta en aquel suelo / alçó los ojos al Cielo [...]».

En conclusión, no son muchas las concordancias que hemos podido localizar para este pliego, pero resultan significativas. La alusión a la glosa de «De

mil ansias rodeado» y al tono «En el valle Inés» remiten a la colección *Flor de romances y glosas*, publicada en Zaragoza en 1578; en ambos casos el autor se inspira en sendas composiciones de esta antología, que imita tomando la forma y las palabras en la rima. De los tonos citados, solo he podido localizar uno, «En el valle Inés». Los demás nos remiten sin embargo a estribillos citadísimos y glosados a veces con perseverancia, como en el caso de «Zagala, más me agradáis»: la versión amorosa fue objeto de al menos seis glosas y he podido localizar otras dos vueltas a lo divino; unas y otras fueron objeto de cita en tres obras de Lope de Vega; la fuente más antigua es un manuscrito datado en 1575. El tono «Silvia primero has de ver» está también documentado repetidamente como estribillo; si la canción de Timoneda que lo evoca es, como parece, un eco suyo, aunque el pliego que la contiene carece de datación, habría que datarlo como mínimo durante los años sesenta del siglo XVI. «De Pascuala soy amado» tampoco sabemos cierto que fuera un tono, pero aparece como poema para cantar en un pliego de Gaspar de la Cintera de c. 1563; por su parte, «Nunca vido pastorcica» aparece con glosas diversas en dos manuscritos y una tercera con elementos comunes con la nuestra la publica Juan López de Ubeda, lo que nos sitúa en torno a 1579. Cabe añadir que el *Romance de San Juan Batista*, «El santo san Juan Batista» venía rodando desde las dos primeras ediciones de Lorenzo de Sepúlveda, la sin año y la de 1551; había sido incluido en las reimpresiones de 1566, 1576, 1580 y 1584 (Rodríguez-Moñino 1973-1978): además de las dos primeras, he podido compulsar las de 1566 y 1580 y todas coinciden con la primera, sin las alteraciones del pliego que nos ocupa.

Nos hallamos por tanto ante la compilación de alguien que estaba bastante al corriente de las modas musicales y poéticas de hacia 1550-1580 y que, como suele suceder, las entreveraba con otras menos conocidas, quizá producto del mismo editor o de alguien muy cercano a él. No tenemos naturalmente la seguridad de que este pliego sea la primera edición, aunque podamos inferir que consiste en la ampliación de otro atribuido al mismo autor publicado previamente en 1528.³³ A un Esteban Martín, vecino de Castromocho, lo tenemos datado como clérigo de esta villa en la década de 1550; por los numerosos ecos internos de estos poemas, no parece probable que el nuevo impresor haya retomado el pliego teatral añadiendo otras composiciones de origen diverso y desconocido y sus vinculaciones literarias y musicales con prestigiosas novedades en los dos ámbitos invitan a pensar en alguien bien informado; no resulta por tanto posible descartar que el mismo clérigo se encuentre tras esta revisión, pues, como ponen de manifiesto las compilaciones romancísti-

³³ Recientemente Martos [2024:293] ha observado el mismo fenómeno en el pliego 520.

cas de este período, el trabajo del editor incluía el reciclaje y adaptación de obras ajenas³⁴ y este puede haber sido el tipo de intervención de Esteban Martín o de López de Úbeda.

En cuanto a los temas, en concordancia con el auto al nacimiento del Bautista, giran en torno al nacimiento de Cristo, excepto los tres últimos, que apuntan directamente a la pasión: sin olvidar el posible eco de Ambrosio Montesino, estos son los temas habituales de la espiritualidad franciscana, de la que podría proceder también la tendencia a recrearse en la contemplación de estos misterios; en Castromocho había un convento franciscano, pero no me parece bastante argumento para ligarlo directamente a sus celebraciones siendo todos estos temas y recursos los habituales en este tipo de poesía. Sin embargo, del examen del contenido del pliego se puede deducir cierta unidad que articula el auto, el romance y el ciclo poético en torno al nacimiento y la pasión de Cristo, reforzada por los elementos de contenido que ligan íntimamente los textos líricos. Aunque no podamos descartar limpiamente la mano de un refundidor hábil, y a pesar de la dificultad cronológica (de 1528 a c. 1560, diez años más o menos), pudo haber sido el propio Esteban Martín quien en cierto momento decidió ampliar el pliego inicial para una nueva tirada que, por las relaciones descritas, habría de relacionarse con el contenido de la *Flor de romances y glosas* de 1578 o con algún precedente suyo hoy desconocido; nos situamos en fechas muy alejadas de la primera edición, pero no del todo inverosímiles.

Por fin, el análisis del pliego demuestra la completa coherencia entre su contenido, el de los repertorios musicales del momento y los cancioneros coetáneos impresos y manuscritos, tanto las compilaciones impresas (la *Flor de romances y glosas* y el romancero de Sepúlveda) como los cancioneros manuscritos e impresos, sean misceláneos, sean de autor; entre los primeros destacan los que contienen poemas enteramente compatibles con los repertorios musicales de la época, romances y villancicos. Unos y otros dan testimonio de una circulación capilar de textos con tendencia a la refundición que, por su tipología y por la de su variación textual, permiten vincularlos también con el canto. Y no olvidemos que canto y poesía culta iban de la mano desde la emergencia de Lope de Vega, Góngora y sus contemporáneos. Para comprender la circulación poética de Renacimiento hemos de ampliar el campo de visión hacia estos territorios hoy poco explorados.

³⁴ Alejandro Higashi, «Estudio preliminar», *Romancero e historia del muy valeroso cavallero, el Cid Ruy Diaz de Bivar*, ed. facsimilar de la de Alcalá, Juan Gracián, 1612, México, Frente de Afir-mación Hispanista, 2017, pp. 51-79.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÍN, José María, y María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1997.
- ALZIEU, Pierre, «Las poesías del manuscrito 091 de la biblioteca del Castillo de Perallada», en *Hommage à Robert Jammes*, ed. Francis Cerdan, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2019, pp. 1-18.
- ASKINS, Arthur L.-F., y Víctor Infantes, *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez Moñino*, ed. Laura Puerto Moro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014.
- Autos, Comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1962-1964, 2 vols.
- BATAILLE, Gabriel, *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*, París, Pierre Ballard, 1609.
- BELTRAN, Vicenç, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988.
- BELTRAN, Vicenç, «La integración de un género: el romance renacentista y los géneros literarios», en '*Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit*'. *Creació, recepció i representació de la literatura medieval*, San Millán de la Cogolla, CiLengua, 2021, pp. 181-197.
- BELTRAN, Vicenç, «Música y poesía en el siglo XVI. Hacia el romancero nuevo», en *V Seminario de Corte y Literatura. La literatura cortesana (1589-1604): de las Flores de romances al Romancero general. 29-30 octubre 2024*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, en prensa a.
- BELTRAN, Vicenç, «Poesia e musica nella Roma barocca», *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, en prensa b.
- Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem*, ed. Bonifatius Fischer, Robert Weber, et al., Stuttgart, Deutsche Bibelanstalt, 1994 (<http://corpus.bibliamedieval.es/>)
- BERNARDES, Diogo, *Rimas varias. Flores do Lima*, Lisboa, Manuel de Lyra, 1596.
- BLECUA, José Manuel, «Corrientes poéticas en el siglo XVI», *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-24 (versión preliminar en *Ínsula*, 80, 1952).
- BLECUA, José Manuel, «Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla», en *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, I, pp. 173-179, luego en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 45-56.
- BLECUA, José Manuel, «El Cancionero del Conde de Monteagudo», en *Homenajes y otras labores*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, pp. 85-92.
- CACHO PALOMAR, María Teresa, *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia: descripción e inventario. 1. Biblioteca Nazionale Centrale*, Florencia, Alinea Editrice, 2001.
- Cancionero de Mateo Bezón*, Sevilla, Biblioteca de Rodrigo de Zayas, Ms. Mús. A VI 8.
- Cancionero musical de Kremsmünster*, Abadía de Kremsmünster, Linz (Austria) ms. L-64.
- CARRO CARBAJAL, Eva Belén, «Connotación y símbolo en la literatura religiosa popular impresa del siglo XVI», en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, ed. E.B. Castro

- Carbajal, L. Mier, L. . Puerto Moro, M. Sánchez Pérez, Salamanca, SEMYR, 2006, pp. 43-55.
- DEVOTO, Daniel, «Con la música a otras partes», *Bulletin Hispanique*, XCIII (1991), pp. 261-342.
- DEYERMOND, Alan, *Historia y crítica de la Literatura Española. 1. Edad Media*, coord. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1980.
- DEYERMOND, Alan, *Historia y crítica de la Literatura Española. 1. Edad Media. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991.
- DI FRANCO, Ralph, José J. Labrador Herraiz y C. Ángel Zorita (edd.), *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, pr. J.B. Avals-Arce, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.
- DI STEFANO, Giuseppe, «Los albores de la documentación romanceril. Experiencias de un editor», *Abenámar*, I (2016), pp. 117-128.
- DI STEFANO, Giuseppe, *Romances. I. El primer siglo del romancero en el papel: c. 1421-1520*, Würzburg-Madrid, Clásicos Hispánicos, 2017, e-book.
- DÍAZ, Alonso, *Conceitos Nuevos a la Inmaculada Concepcion de la Virgen Nuestra Señora con vn Romance a la Compañia de Iesus. Compuesto todo, por..., natural de Sevilla*, Sevilla, Matías Clavijo, 1615.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poetica española con vna fertilissima sylua de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos, y vn diuino estímulo del amor de Dios*, En Madrid, por Juan de la Cuesta, 1606 (edición facsimilar de Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977).
- ENRIQUE-ARIAS, Andrés (dir.), *Biblia Medieval Hispana*, <https://corpus.bibliamedieval.es/>.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español*, en Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, *Obras*, Madrid, Rivadeneyra, 1850, pp. @-@-@.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, Facultad de Filosofía y Letras. UNAM-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003.
- FRENK, Margit, José J. LABRADOR HERRAIZ y Ralph A. DI FRANCO, *Cancionero sevillano de Nueva York*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Baviera de Munich*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1974.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres*, Pisa, Giardini, 1977.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, y Julián MARTÍN ABAD, *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional (siglo XVII)*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1998.
- GILBERT, Gaston, «“I will play the swan and die in music”. Shakespeare y Lope de Vega ante la música teatral trágica», *Anuario Lope de Vega*, XXIII (2017), pp. 270-285.
- GILLET, Joseph E., «Auto cómo San Juan fue concebido (1528)», *Romanic Review*, XVII (1926), pp. 41-64.
- JAURALDE POU, Pablo (dir.), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, coord Mercedes Sánchez Sánchez, Madrid, Arco Libros, 1998.

- JOSA, Lola (dir.), *Digital música poética*, <https://digitalmp.uv.es/consulta/recordlist.php>.
- LABRADOR HERRÁIZ, José J., y Ralph DI FRANCO, *Tabla de los principios de la poesía española. XVI-XVII*, prólogo de Arthur L.-F. Askins, Cleveland, Cleveland State University, 1993.
- LABRADOR, José J., y Ralph A. DI FRANCO, *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, pr. Samuel Armistead, Madrid, Visor, 1994.
- LABRADOR HERRÁIZ, José J., Ralph A. DI FRANCO y María T. CACHO (edd.), *Cancionero de Pedro de Rojas*, prólogo de José Manuel Blecua, Cleveland, Cleveland State University, 1988.
- LABRADOR HERRÁIZ, José J., Ralph A. DI FRANCO y Carmen PARRILLA GARCÍA, *Cancionero de poesías varias. Ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*, Almería, Universidad de Almería, 2008.
- LAÍNEZ, Pedro, *Obras*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Miguel de Cervantes, 1951.
- LAMBEA, Mariano, Lola JOSA y Francisco VALDIVIA, *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021 (www.cervantesvirtual.com).
- LOPE DE VEGA CARPIO, Félix, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1981.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Juan, *Vergel de flores divinas*, Alcalá de Henares, Juan López de Lequerica, 1582.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Juan, *Cancionero general de la doctrina cristiana ... con otras muchas obras recogidas de muy graves autores*, Alcalá de Henares, Juan López de Lequerica, 1579.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Historia y crítica de la Literatura Española*, coord. Francisco Rico, II. Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona, Crítica, 1980.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Historia y crítica de la Literatura Española*, coord. Francisco Rico, II. Siglos de Oro: Renacimiento. Primer suplemento, Barcelona, Crítica, 1991.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, Establecimiento Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1845-1850. **VOLS???**
- MARTOS, Josep Lluís, «El pliego poético incunable ¿de Luis de Salazar? Materialidad, tipografía y contenidos», *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, n.º 11 (2024), pp. 253-301.
- MASERA, Mariana, «Tradición oral y escrita en el Cancionero musical de Palacio: el símbolo del cabello como atributo erótico de la belleza femenina», en *Cancionero studies in Honour of Ian Macpherson*, ed. Alan D. Deyermund, Londres, Department of Hispanic Studies - Queen Mary and Westfield College, 1998, pp. 159-174.
- MONTESINOS, José F., «Notas a la primera parte de *Flor de romances*», *Bulletin Hispanique*, LIV (1952), pp. 386-404.
- MONTESINOS, José F., «Algunos problemas del romancero nuevo», *Romance Philology*, VI (1953), pp. 231-24.
- Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional. Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957-1961.

- REY, Pepe, «Otros libros de vihuela», en *Estudios sobre la vihuela*, ed. Carlos González, Madrid, Sociedad de la vihuela, 2007, pp. 11-30.
- RICO, Francisco, «La cantiga de amigo: juglares con juglaresas», en *El Primer siglo de la literatura española*, Madrid, Taurus, 2022, pp. 191-203.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.), *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos. Zaragoza 1578*, Oxford, Dolphin Book, 1954.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos. 1 Impresos durante el siglo XVI. 2. Impresos durante el siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1973-1978.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, ed. Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia-Editora Regional de Extremadura, 1997.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, Cuenca, Diputación, 1987.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, *El cancionero de Juan de Escobedo (Ms. 330 Biblioteca de la Real Academia Española). Edición y estudio*, Pisa, ETS, 2004.
- SANTA CRUZ, Alonso de, *Crónica del Emperador Carlos V*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1920-1925.
- SEPÚLVEDA, Lorenzo de, *Romances. Nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España...*, ed. facs. con estudio de Mario Garvin, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2018.
- SLEEMAN, Margaret, «Medieval Hair Tokens», *Forum for Modern Language Studies (FMLS)*, XVII (1981), pp. 322-336.
- TIMONEDA, Juan, *Cancioneros llamados 'Enredo de amor', 'Guisadillo de amor' y 'El Truhanesco'. Fielmente reimpresos por vez primera del ejemplar único de Viena*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, Castalia, 1951.
- TORRENTE, Álvaro, «The Early History of Villancico Libretti», *Scientific Researches. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, LXXX (2009), pp. 326-336.
- ZORITA, C. Ángel, Ralph DI FRANCO, y José J. LABRADOR HERRÁIZ, *Poesías del maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVI). Códice número 961 de la Biblioteca Real de Madrid*, pr. Dietrich Briesemeister, Cleveland, Cleveland State University, 1991.

VARIA FORTUNA DE UN TÍTULO EN LAS
LETRAS RENACENTISTAS: EL «LIBRO ÁUREO»
DE FRAY ANTONIO DE GUEVARA

Emilio Blanco
Universidad Complutense de Madrid

VIDA U OBRA DE GUEVARA

Personaje atrabiliario donde los haya, el franciscano Antonio de Guevara (c. 1480-1545) no dejó mucha documentación (pese a los esfuerzos ímprobos de su mejor biógrafo por recuperarla (Redondo 1976, y antes Costes 1925 y Gibbs 1960), algo sorprendente si se tiene en cuenta la importancia de la familia a la que pertenecía y la relevancia de los distintos cargos que ocupó en la corte de Carlos V, desde su reincorporación a ella a comienzos de la década de los 20 del siglo XVI y hasta su muerte en 1545 (Lida 1945). Si el legado archivístico fue escaso, el literario fue considerable, pues el minorita fatigó los tórculos europeos no solo durante el primer siglo de la literatura de nuestra Edad de Oro, sino mucho más allá: entre 1528 y 1700 sus distintos libros vieron más de seis centenares de ediciones, tanto en el castellano original como en traducción a las principales lenguas (y a otras secundarias) de la Europa de la Edad Moderna (Gómez Canedo 1946), incluida la *koiné* cultural que era entonces el latín.

Los diez libros compuestos por el autor de Treceño tuvieron, pues, longevida vida editorial, y el público europeo demostró una larga lealtad a las excen-tricidades del escritor, quien supo diseñar una serie de figuras con paisaje que concitaron la benevolencia del público lector general, desde el monte de Italia hasta la playa de Inglaterra, desde la playa de los Países Bajos hasta el monte de Andalucía, pues en Sevilla tuvo que ser, con su lunita plateada, donde se estampase su primer libro dorado. En todos esos sitios fue editada, pirateada, adulterada, traducida, leída e imitada su obra, extensa si se considera en térmi-nos absolutos, pero en realidad nada más que la breve biblioteca de un autor español que fue, durante los siglos XVI y XVII, tan leído como la Biblia, en opi-nión de Casaubon. Si alguien supo dar con los discursos del gusto dominante europeo durante aquellas dos centurias, ese fue nuestro curioso personaje, que reunió amor y filología en algunas de sus epístolas, como las dirigidas a las enamoradas (esto es, prostitutas) romanas, un juego literario que le acercaba

al sueño del humanismo (recordemos que Leonardo Bruni –con la aquiescencia posterior de Erasmo– había hecho lo mismo años atrás), por más que algunos de sus contemporáneos, los menos instruidos, horros de letras latinas, no acertasen a comprender el jugueteo alegre y confiado del franciscano. No fue así con otro cráneo privilegiado de nuestras letras (este a años luz de distancia de nuestro Guevara): Cervantes sí supo ver la ironía y la gracia del seráfico monje en el prólogo de su primer *Quijote* (*Quijote*, p. 12): «si [tratásedes] de mujeres ramerías, ahí está el Obispo de Mondoñedo [...], cuya anotación os dará gran crédito». Más de medio siglo después de su muerte, los astros del primer barroco hispánico celebran la zumba y la alegría del autor de las *Epístolas familiares*: si el ingenio *lego* del de Alcalá, o su escepticismo final, le permite apreciar en todo lo que vale la treta guevariana, la envidia y los malnacidos celos de Lope todavía recuerdan, un siglo después, el inveterado éxito de quien fue obispo de Guadix antes que de Mondoñedo, un triunfo por la mano (porque es esta la que escribe con prisa la pesada prosa guevariana) que anticipaba el que de forma parecida en poesía sentiría el autor de *El caballero de Olmedo* poco después de 1613.

No es esta la ocasión, con todo, de hablar de Cervantes y de Lope, ni siquiera de Guevara y de Rico, por más que algún psicólogo pudiera sacar hoy conclusiones apresuradas comparando ambas personalidades renacentistas, habida cuenta de la humildad compartida por el franciscano y por el autor de *El pequeño mundo del hombre*: si bien es cierto que los dos últimos quedan separados por siglos y leguas de distancia, también compartieron no solo la tecla del éxito editorial de sus empresas literarias o filológicas (en España y en el extranjero), así como el buen humor (e. g., los grabados de las cabeceras de sus libros que después algún quebradero de cabeza darían a uno y a otro) y el deseo de gustar a todo tipo de público, ya fuese este de tipo político (monarcas el uno, presidentes del gobierno el otro), intelectual o lego, hombres o mujeres, investigadores jóvenes y no tan jóvenes... Nada humano pareció ser ajeno a ninguno de los dos.

Pero no es este el momento, como digo, de glosar la figura humana, sino el talante del profesor Rico (así le gustaba que le llamasen), quien supo apreciar el talento del franciscano, y no cuando lo hacía todo el mundo, en plena Edad Moderna y en momentos en que sus obras se vendían por millares hasta en América del Sur,¹ sino cuatro siglos después, cuando ya apenas nadie daba un franco por los pensamientos y los escritos del obispo gotoso que fue Gue-

¹ Basta echar un vistazo al estudio de Leonard [1953: 96, 109, 144 o 242], quien identifica el primer texto guevariano como «el perennemente favorito *Libro áureo de Marco Aurelio*» en las remesas de ejemplares a América (175), o «el omnipresente *Libro áureo*» en los listados conservados de los textos que pasaban a Ultramar (Leonard 1953: 178).

vara. Y es que, cuando diseñó, a comienzos de los años 80, los famosos III clásicos de la literatura española, reservó un hueco para fray Antonio. Curiosamente, era de esperar que quien fue en vida tesoro de erudición apreciase todo el arsenal informativo acumulado en textos guevarianos como el *Relox de príncipes*, de 1529, o las *Epístolas familiares*, publicadas justo una década después: uno y otras debieron de hacer las delicias de todos esos cortesanos (y de algunas cortesanas) ávidos de noticias del mundo clásico, a las que no podían llegar por su desconocimiento del latín, y que ya no gustaban en los textos que las habían vulgarizado parcialmente a fines de la Edad Media. Allí (por encima de ser pocas, breves y concisas) sabían a rancio, pese a la novedad que supuso su difusión en romance, a buen seguro porque la lengua había cambiado: como si se hubiese paseado por todo el norte de Italia en el quicio de los siglos XV y XVI, el franciscano sabía que la España del segundo cuarto de su centuria necesitaba una lengua clásica, como la tuvieron otrora los romanos y como la tenían los italianos desde hacía años. Francisco Rico supo ver, mejor que nadie, el interés guevariano en la materia y los intentos de acuñación de esa lengua clásica... que fracasarían, al fin, porque estaban reservados a otro fraile voluntarista, esta vez agustino, fray Luis de León (Lázaro Carreter 1982).²

No es este el lugar, en fin, de abordar tan enjundioso y espinoso asunto, que requiere más páginas de las que permite un volumen panegírico como este. Tal vez pueda hacerse, en homenaje al filólogo que fue Rico, un pequeño ensayo sobre algún título guevariano, pues ambos –Francisco y el franciscano– se fajaron con extraordinaria pericia en el arte de titular sus obras. Creo que no puede haber mejor fiesta al efecto que un paseo por las bibliotecas de finales del siglo XV y sobre todo de los comienzos de la centuria siguiente para buscar algunos signos e indicios en la portada de ciertos volúmenes que den idea sobre de dónde pudo sacar el fraile el original título de su primera obra, el *Libro áureo de Marco Aurelio*, la misma que seleccionó Rico para representar la prosa del minorita en la (su) *Biblioteca Clásica*, por aquel entonces de la editorial Crítica, hoy auspiciada por nuestra Academia.

Cumple anotar algunos datos básicos y bien conocidos para entender lo que vendrá después: el clan Guevara cayó en desgracia tras la muerte de Felipe el Hermoso en 1506, un motivo tal vez determinante para que el joven Antonio escogiese la vida religiosa, cerrada para él entonces la carrera política («así son los arrimos de palacio», recordará Baltasar Gracián un siglo después). En

² La cuestión del estilo guevariano dista de estar resuelta desde que Américo Castro planteó el problema por vez primera. Aunque la bibliografía es mayor, los trabajos de referencia son, además del citado de Lázaro Carreter [1982], Marichal [1955] o López Grigera [1994 y 2024]. Véase también Redondo [1976: 197-215] para otra explicación.

el monasterio aprendió bien que el hombre propone y Dios dispone, porque tras una década en la que no sabemos prácticamente nada de su vida, reaparece en 1521 (de forma efectiva, en 1523) en la corte a la manera de un Conde de Montecristo *avant la lettre*, si no como hombre de mundo, sí como predicador triunfante. El resto de la historia, que ya tiene que ver con Marco Aurelio, es bien conocido, pues se ha contado en repetidas ocasiones desde que lo hiciera el propio franciscano.

La primera fase puede ser o no cierta: según Guevara, el emperador enferma de fiebres en 1524, y el fraile presta entonces a su jefe el manuscrito de su *Libro áureo de Marco Aurelio* para distraer aquellos ocios cuartanarios. El monarca debió encarecer el volumen en las redes sociales de la época (vale decir, el ambiente cortesano), y alguien roba el códice de la Cámara real, en una cadena de enajenamientos digna de una novela de Agatha Christie, como recordará el propio autor una década después, en una de sus *Epístolas familiares*, cuando todos los protagonistas de esta historia ya han fallecido, por lo que no pueden desmentirle.³ En paralelo, todos aquellos nobles van encargando copias de manos de sus pajes, que incrementan los errores de transmisión a la par que copian el texto. Todo esto lo cuenta el propio fray Antonio en el prólogo de la segunda redacción, el *Relox de príncipes*. No obstante, habida cuenta de la fama que le precede, la historia podría ser o no ser cierta.

De lo que no cabe duda es de que alguna de esas copias del libro llegó a Sevilla en algún momento, sin duda después de 1525 y antes de finales de 1527. En febrero del año siguiente aparece publicado por vez primera en el taller hispalense de Juan Cromberger el *Libro áureo de Marco Aurelio emperador y elocuentísimo orador*. Habrá otras dos ediciones (Lisboa⁴ y Valencia) antes de concluir 1528, y otras tres más el año siguiente, algunas ya en el extranjero (Amberes y París, pero también Zaragoza...), con reediciones varias a partir de entonces, incluida la península itálica a partir de 1531 (Roma, Venecia...).⁵ El texto, sin duda, tuvo que llamar la atención en dos de los grandes centros editoriales de aquel momento: el *Marco Aurelio*, como se lo llama abreviadamente en muchos inventarios, es el primer texto literario español publicado en los Países

³ «En lo que dezís del *Marco Aurelio*, lo que passa es que yo le traduxe y le di a César aún no acabado, y al Emperador le hurtó Laxao, y a Laxao la reyna, y a la reyna Tumbas, y a Tumbas doña Aldonça, y a doña Aldonça Vuestra Señoría, por manera que mis sudores pararon en vuestros hurtos para otra explicación» (Guevara, *Epístolas familiares*, p. 243).

⁴ Ya se trate o no de una emisión de la de Sevilla 1528, esta edición tuvo que existir, pues la cita el propio Guevara en el prólogo del *Relox de príncipes*, redactado muy a finales de ese año, tal vez a comienzos del siguiente.

⁵ Véase, para estas cuestiones estrictamente bibliográficas, Canedo [1946: nn. 1-7], Frolidi [1971: nn. 1-7], Redondo [1976: 498 ss.], Blanco [2009: 460-461].

Bajos, según estipuló hace ya tiempo Peeters-Fontainas⁶ y el primer libro español que traduce en Italia Mambrino Roseo da Fabriano (Bognolo *et al.* 2024: 99), quien pronto se convertirá en un profesional del trasvase a la lengua del Dante de la cultura española renacentista. El libro adquiere, rápidamente, la categoría de *best-seller*: esto es un hecho incontestable, como se viene señalando desde Whinnom [1980]. A partir de entonces, de 1528, la vida del *Libro áureo* irá por un lado y la voluntad de fray Antonio por otro, porque –según declara en el Argumento preliminar del *Relox de príncipes*– no era su voluntad publicarlo tal cual estaba, sino estampar una segunda redacción bien diferente, el recién citado *Relox de príncipes*.⁷ Si el *Libro áureo* (unos cien folios en letra gótica) estaba formado por dos partes (una primera que contenía una pseudobiografía novelada del emperador romano más una última que agavillaba diecinueve epístolas, escritas todas menos una por el mandatario latino), el *Relox de príncipes* (que triplicaba el tamaño del anterior) adoptaba de alguna manera la estructura de las *summae* medievales, dividido en tres grandes partes que abordan la política, la ética y la económica, estribando en la figura del emperador, cuya biografía recorre el libro como un guadiana, desde el nacimiento hasta la muerte (Blanco 1993). Si el *Libro áureo* mantenía un discreto tono erudito, el *Relox de príncipes* es un alarde de conocimiento clásico, con cerca de medio millar de referencias clásicas, unas ciertas y otras... no, o no tanto (Blanco 2016). Probablemente fue esa frescura guevariana del primer intento, el *Libro áureo de Marco Aurelio*, frente a la erudición asfixiante del *Relox de príncipes* o la farragosidad del segundo tomo de las *Epístolas familiares* (en realidad casi casi un sermonario), lo que llevó a nuestro académico dei Lincei a decantarse por el primero de todos para componer la *Biblioteca Clásica* de la RAE.

Pero volvamos a Guevara: no es fácil interpretar sus palabras, en el sentido de que no era su voluntad publicar el *Libro áureo* tal cual estaba. Cuesta creer esto cuando en poco tiempo habría de multiplicar el modelo de Marco Aurelio por diez, pues en 1539 publicará, entre otros textos, su *Década de Césares*, las vidas de otros diez emperadores romanos. Si no era su deseo estampar el libro tal y como se lo ofreció a Carlos V, lo cierto es que lo disimuló muy bien...⁸

⁶ «The fourth work in Spanish, and the first literary work to have been printed in the Southern Netherlands» (Peeters-Fontainas 1933: 54, n. 237).

⁷ «Yo serví a Su Magestad entonces con *Marco Aurelio*, el qual aún no le tenía acabado ni corregido, y supliquele humildemente que no pedía otra merced en pago de mi trabajo sino que a ninguno diesse lugar que en su Real Cámara trasladasse el libro; porque, en tanto que yo yva adelante con la obra y que no era mi fin de publicarla de la manera que entonces estava, si otra cosa fuesse, Su Majestad sería muy deservido y yo prejudicado» (Guevara, *Relox de príncipes*, p. 78).

⁸ Por otro lado, el manuscrito que se conserva en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Ms. g.II.14) que probablemente fue el que presentó Guevara a Carlos V, es una obra acabada,

O tal vez concibió que de aquel esfuerzo inicial del *Libro áureo* podría vivir (literariamente hablando, se entiende, aunque el libro le dio buenos derechos de autor también) el resto de su vida, como algunos contemporáneos actuales, acostumbrados a exprimir su tesis doctoral, granada en la primavera de la juventud, hasta el otoño de la vejez... O tal vez el nacimiento en 1527 del príncipe Felipe le dio la idea de abandonar la literatura propiamente dicha y dedicarse, a partir de entonces, a la prosa didáctica, que no es exactamente lo mismo.⁹ Lo cierto es que, si la mayor parte del *Libro áureo* se embute en el *Relox de príncipes*, los flecos sobrantes le irán dando pábulo al predicador para ir escribiendo otras obras, sobre todo la imitación del modelo biográfico en la citada *Década*, pero también los capítulos dedicados a la corte en el *Libro áureo* (descartados en el *Relox*), que servirán para redactar el famoso *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* y al menos la mitad del *Aviso de privados y doctrina de cortesanos* (la otra mitad se le quedó en el tintero al escribir el *Relox*, según reconoce en los preliminares).¹⁰

El lector perspicaz ya habrá notado un cambio importante en la forma de titular las obras empleadas por quien terminó siendo también cronista real de Carlos V, pues a partir de cierto momento se servirá de marbetes bimestrados como los que acabamos de ver, a los que se puede agregar el *Oratorio de religiosos y ejercicio de virtuosos*. Lo que no abandonó nunca fue la estructura de sintagma nominal con complemento también nominal: *Relox de príncipes*, *Década de Césares*, *Arte de marear*... Pero me interesa ahora, por encima de todo, el título del *Libro áureo de Marco Aurelio*, una denominación esta, la de *Libro áureo*, cuya acuñación corresponde plenamente al franciscano, pues no se conoce otro título igual en castellano antes de 1528.

VARIA FORTUNA DE UN TÍTULO, O DEL LATÍN
HUMANISTA A LA PROSA DIVULGATIVA EN LENGUA ROMANCE:
EL «LIBRO ÁUREO DE MARCO AURELIO»

En el *Argumento* que sigue al *Prólogo* y antecede a la primera parte de esta obra (sí, en Guevara siempre hay cierta confusión, lo que llevó a Rinaldo Froldi [1988] a tildar su arte de ‘manierista’), entre una ensaladilla inicial de tópicos humanistas y un postre con la declaración final de las fuentes empleadas, así

corregida y con una presentación exquisita. La auténtica razón de no querer publicarlo tal cual debió de ser distinta.

⁹ Es la tesis de Gonzalo Sánchez-Molero [1997: 19 ss.], quien sugiere que el nacimiento del vástago real en 1527 llevó al franciscano a reorientar su producción.

¹⁰ En el mismo argumento del *Relox de príncipes*, explica Guevara que «començado tenía otro [libro] de cómo se avía de aver el príncipe en su Corte y Casa, sino que la sobrada importunidad de

como una información sobre su modo de proceder, el franciscano había deslizado una curiosa observación sobre el título de la obra:

Yo he querido intitular este libro el *Libro áureo*, que quiere decir ‘de oro’, porque en tanto han de tener los virtuosos descubrir en su tiempo este libro con sus sentencias como tienen los príncipes las minas de oro en sus Indias (Guevara 1994: 18).

Ahí es nada: el minorita parangona su texto, en el ámbito de las enseñanzas morales (las «sentencias»), con las enormes e incalculables riquezas procedentes de América. El libro valía, pues, para el autor un Perú, o un Potosí. Pero sigamos ahora con tan original denominación, que quizá no sea tan nueva.

En la voz *libro* concurren varios problemas, como señaló Víctor Infantes en dos trabajos pioneros de carácter genérico sobre la materia del título en el Siglo de Oro (Infantes 1993 y, sobre todo, 1995). *Libro*, en efecto, parece ser una etiqueta genérica multiusos durante los siglos XVI y XVII, que servía igual para una novela de caballerías (*Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*), pero también para la prosa hagiográfica, la narrativa moralizante, o textos científicos, divulgativos, recreativos... (Infantes 1995: 315). Por otro lado, *libro* servía asimismo «como división o parte de una obra titulada o formulada bajo otros conceptos» (Infantes 1995: 313), como sucede en el *Marco Aurelio*, subdividido a su vez en dos libros (primero y segundo, el inicial con la vida del emperador, el segundo con su supuesto epistolario, ya se ha recordado más arriba). Ocurrirá lo mismo con buena parte del resto de la producción guevariana, pues el *Relox de príncipes* se repartirá en tres libros, al igual que las *Epístolas familiares* o el *Monte Calvario*, fragmentados también estos últimos en dos. Como tantos otros autores, fray Antonio es aquí hijo de su tiempo, al llamar *libro* a su libro –valga la gracia– y repartirlo a la vez en *libros* numerados desde el principio de su carrera literaria hasta el final.

Por todo ello, más que la voz *libro*, interesa ahora la acuñación *Libro áureo*, sintagma que ha concitado escasa atención crítica, con resultados diversos.¹¹ Hace ahora tres décadas –al redactar mi tesis doctoral– tuve muy clara la pro-

los amigos para que sacase esto a luz me hicieron suspender la péñola» (Guevara, *Relox de príncipes*, p. 81). Más que la importunidad de los amigos, parece que Guevara reservó el material propio sobre la corte para sus dos obras de 1539, el *Menosprecio de corte* y el *Aviso de privados* (Blanco en Guevara 2024: 19 ss.).

¹¹ Martín Martín [1990] apenas si describe el contenido del *Marco Aurelio*, ignorando trabajos básicos de corte historicista como los citados de Gibbs, Costes, Redondo, y confundiendo además textos propiamente guevarianos con paratextos debidos a terceras personas, como los editores (el caso de Juan de Molina en la edición valenciana que cita). Por otro lado, el título dice poco del

cedencia de esta denominación: pensé –sin el más mínimo atisbo de duda– que la primera parte remitía directamente a la tradición medieval (Blanco en Guevara 1994: XX). Al fin y al cabo, la genial María Rosa Lida [1945] ya había contrabalanceado los elementos medievales y renacentistas coexistentes en la prosa guevariana. No parecía descabellado, pues, apuntar hacia la tradición medieval, pero no tanto a la *Legenda aurea* que viene a la memoria en un primer momento como a otros textos de fines del Medievo, por cuanto esta última, pese a tener también carácter de *best-seller* (tanto en el periodo preimpresión como en las prensas incunables) y una intención doctrinal y didáctica clara, había salido de manos de la competencia (recordemos que Santiago de la Vorágine fue dominico) y no era más –y no era poca cosa– que una colección de hagiografías (hasta 180 en los primeros momentos) que al tratar de los mártires no dejaba en buen lugar a los romanos y a los clásicos, siempre martirizando a los pobres cristianos. Más allá de la aparición de la voz en común en ambos títulos, la *Legenda aurea sanctorum* (pues ese suele ser el título que le dio la imprenta incunable) no parecía haber sido el germen del libro guevariano, ni en el fondo ni en la forma: no es descartable, desde luego, que el minorista se fajase con el relato biográfico en sus tiempos de novicio franciscano paseando sus ojos por esta *Leyenda*, pero cuesta ver una identidad clara *Leyenda áurea* / *Libro áureo*, pese al parecido del sintagma, que se antoja un calco, y pese a la repetición de la voz final.

En aquellos momentos me decanté más por la tradición medieval profana, pues apenas hay alusiones religiosas al dios cristiano en el *Marco Aurelio* fuera de los preliminares: las referencias del emperador y de otros personajes son siempre a «los dioses» paganos (griegos, sí, pero mucho más a las divinidades latinas, como correspondía a un gobernante de la Península Itálica del siglo II). Pensaba yo entonces en la tradición sapiencial de finales de la Edad Media, que tanto fruto había dado también a partir de los siglos XII y XIII. En este caso, a la estructura sintagmática señalada se le añadía la voz relacionada con el oro: *Bocados de oro* es el título de portada, denominación que aparecía en las páginas de título de muchas de las ediciones, algunas de ellas ilustradas con un grabado que representa a un sabio en su estudio, redactando un texto y con libros cercanos en un atril, de forma similar a lo que hará el emperador en algunas de las ediciones del *Marco Aurelio* guevariano.

contenido del artículo, limitado en realidad a la glosa guevariana y a la descripción del *Libro de oro de Séneca*, de 1555, pero nada explica sobre esta tradición del título.



Bocados de oro (1502, portada).

El encabezamiento del volumen me llevó también entonces a pensar en este como posible fuente genérica, tal vez no solo del título, sino también del volumen: «Comiença el libro que es llamado *Bocados de oro*, el qual fizo el Bonium rey de Persia: y contiene en sí muchas doctrinas y buenas para la vida de los hombres» (*Bocados*, 1502: f. Iv). En aquellos momentos me parecieron evidentes las similitudes con el encabezamiento del texto guevariano:

Comienza el libro llamado *Áureo*, que trata de los tiempos de Marco Aurelio, decimoséptimo emperador de Roma, sacado de muchos antiguos historiadores, corregido, enmendado y en suave estilo puesto [...], en el cual libro se contienen muy excelentes doctrinas morales y peregrinas historias (*Libro áureo de Marco Aurelio*, p. 21).

Más allá de los encabezamientos, las presentaciones de ambos textos contenían elementos comunes. Así, si el *Bonium* prometía en su introducción «fechos de reyes y dichos de sabios mucho maravillosos» (ibid.), el *Marco Aurelio* era igualmente un centón de *dicta factaque* de griegos y romanos taraceados sobre el tapiz que suponía la figura del emperador. También coincidían los dos gobernantes en su curiosidad: si de Bonium se cuenta que «la su voluntad fue siempre puesta en saber los grandes fechos y maravillosos de las partidas del mundo» (ibid.), de Marco Aurelio se nos dice que su padre quiso que, «dejadas las armas, siguiese el estudio» (Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio*, I, ii, p. 22), una afición que queda claramente atestiguada en el primer libro del texto guevariano desde los capítulos iniciales hasta su muerte. No es menos

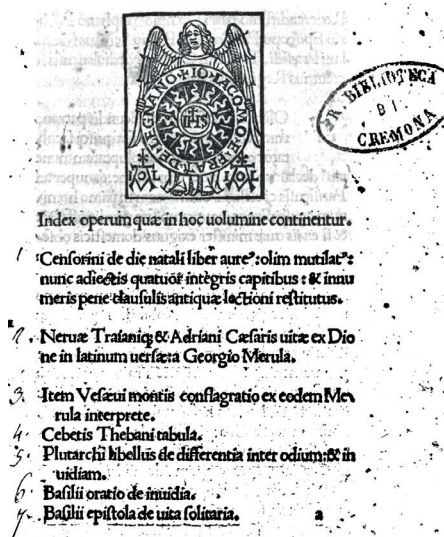
revelador el interés de ambos monarcas en el conocimiento y sabiduría de los filósofos. También la estructura de preguntas y respuestas que a veces se descubre en el *Marco Aurelio* recordaba algunos capítulos de los *Bocados de oro*. Por más que haya gran parecido entre la sustancia de ambos libros, como prueba una comparación de la receta inicial («melezina para los pecados») que da el físico a Bonium en los *Bocados* (f. IIv) y las enseñanzas de Marco, desde las del inicio de su vida hasta su testamento final, o la afición por las sentencias de los sabios filósofos que demuestran ambos, sucede sin embargo que, pese a esas similitudes, los senderos se bifurcan desde bien pronto, pues ambos textos responden en términos generales a tradiciones diferentes: la arábigo-sapiencial en el caso de los *Bocados*, frente a la corriente sentenciosa y filosófica greco-latina del *Marco Aurelio*. Sin descartar completamente que este importante texto medieval pudiese haber influido en el franciscano a la hora del diseño general de su vida del emperador, y pese a las similitudes evidentes que resuenan en el título guevariano, creo que Guevara tituló su obra motivado por otra tradición, bien distinta de la corriente sapiencial árabe que representa el *Bonium*.

Conviene observar, antes de volver al título guevariano, que el franciscano, excelente vendedor de sí mismo, sabía rentabilizar incluso los títulos de sus libros, y que en la segunda redacción ponderará que la etiqueta *Relox de príncipes* estaba virgen, cuando aclara cuál fue el fin de llamar así «a este mi libro, porque siendo como es la denominación del libro tan nueva, razón sería que la doctrina fuese muy estimada» (*Relox de príncipes*, p. 38). Sin embargo, nada dijo en ese sentido sobre su primer parto, el *Libro áureo*, a buen seguro porque «la denominación del libro», en este caso, no era tan nueva. O sí, pero según y cómo.

Digámoslo claramente: desde comienzos del siglo XVI hay toda una tradición de titular así, pero en lengua latina, obras de distintos géneros, calado y condición, todos ellos cobijados bajo el paraguas genérico de *Liber aureus*, con alguna variante en diminutivo. En realidad, la costumbre había arrancado –creo– en Venecia a finales de la centuria anterior, cuando los impresores de la ciudad dieron en etiquetar algunas de sus publicaciones como *libros de oro*. Pienso en textos tan diferentes, en extensión y calado, como un calendario anual o la *Metafísica* de San Alberto Magno. Por citar uno de los ejemplos pioneros, en 1476 Bernardus Pictor de Augusta, Petrus Lostein de Langeceen y Erhardus Ratdolt de Augusta sacaron de sus prensas un calendario de Johannes Regiomontanus en el que ya se empleaba la denominación: «Aureus hic liber est: non est preciosior ulla Gemma kalendario» (Regiomontanus, *Aureus hic liber est*, ¿portada?, s. f.). Si bien es cierto que aquí el sintagma puede proceder del propio contenido del libro, como explica la misma página inicial («aureus hic numerus: lunae solisque labores monstrantur facile»), no sucede así con el otro ejemplo citado, los trece libros de San Alberto Magno, que llevan como

título *Aureus liber Metaphisice Divi Alberti Magni ratisponensis divisus in libris xiii*, publicado por Juan y Gregorio de Gregoriis en Venecia el 18 de diciembre de 1494 (Alberto Magno 1494: portada, s. f.). Si bien es cierto que el colofón insiste en el carácter áureo del título («Explicit *Aureus Liber Metaphisice* divi Alberti Magni») (Alberto Magno, *Aureus liber Metaphisice*, f. 146r), la denominación parece atribuible solo a los editores, pues no se encuentra en ninguno de los encabezamientos de los trece libros que la componen. Todo indica, pues, que el primer empleo de la denominación *liber aureus* responde a una clara estrategia editorial: los avispados impresores italianos realzaban desde la portada algunas de sus apuestas, ponderando su carácter precioso, por más que eso supusiese falsear el título original, como demuestra la obra citada de san Alberto Magno.

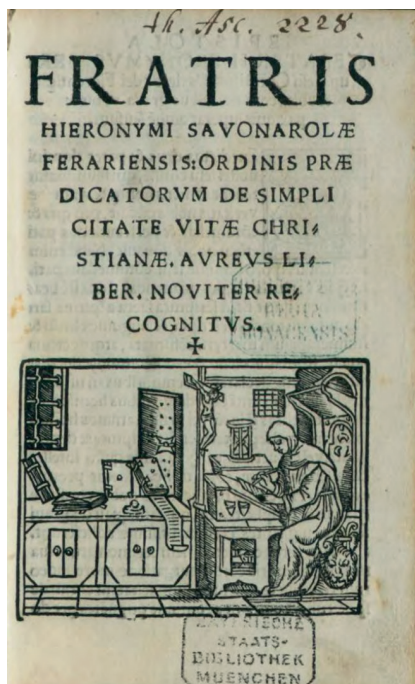
Lo que a finales del xv se puede calificar sin duda como una curiosidad bibliográfica terminará por adquirir carta de naturaleza en los primeros años de la centuria siguiente, porque en torno al verano de 1503 se publica en Milán, en la imprenta de Giovanni Giacomo da Legnano y sus hermanos, un volumen colectivo que arranca sin portada (eso, o bien que la portada es un índice de contenidos junto con la marca del impresor). La primera de las obras allí incluidas es el tratado de Censorino sobre el día del nacimiento, que lleva nuestra marca de identidad: *Censorini de die natali liber aureus* (Censorino, *De die natali liber aureus* ¿1503?: portada, s. f.).



La portada agrega información relevante, pues explica (traduzco el texto latino) que esta obra se había publicado mítica anteriormente, pero que ahora se estampa con cuatro capítulos añadidos y con un gran número de pasajes enmendados conforme a las versiones antiguas. Ese texto ya comienza a interesarnos mucho más que los citados calendarios medievales y la metafísica del dominico alemán, pues lleva una dedicatoria de Tristán Calco, el historiador y humanista italiano conocido como «el Tito Livio milanés», texto liminar que destila humanismo por todas sus páginas, como atestiguan las mencionadas enmiendas *codicológicas* y la recuperación del legado perdido de Censorino. Además, como se puede apreciar en la imagen de portada que reproduzco, el volumen incluye, tras la propia obra de Censorino, las *Vidas de Nerva, Trajano y Adriano* en versión latina de Giorgio Merula, maestro de Tristán Calco, a las que se agrega una traducción latina de *Sobre la diferencia entre el odio y la envidia* de Plutarco y algunos articulillos más –diríamos hoy– de San Basilio, sobre la envidia o la vida solitaria. Vemos cómo este tipo de libros se va acercando ya a los intereses de fray Antonio, tanto en lo que respecta al contenido histórico (las vidas imperiales que desarrollará no solo en su *Libro áureo*, sino también en el *Relox de príncipes* o en la *Década de Césares*), como a su admiración por Plutarco (omnipresente en sus citas durante veinte años, como ha señalado entre otros García Gual 1991a, 1991b, 1998), o a su interés en el tema de la envidia (que desarrollará morosamente en *Menosprecio de corte* y en *Aviso de privados*).

La dedicatoria de Tristán Calco llevaba fecha de agosto de 1503. Tan solo un año después se publica en Venecia el *De simplicitate vitae christianae aureus liber* de Savonarola. El título puesto por el dominico ferrarense es claro: *Acerca de la sencillez de la vida cristiana*, pues así aparece en el interior del texto tanto en los preliminares como en cada uno de los cinco libros que la componen. No me ha sido accesible la que creo es la primera edición de la versión latina, la de 1504 (pues el tratadillo se venía publicando en italiano desde 1496), pero el ejemplar de esta última conservado en la Biblioteca Pública de Palma, en Mallorca, atestigua que ya llevaba en la página de portada ese delantalillo de «Liber aureus». ¹² Además de la de 1504, la etiqueta aparece en las portadas de algunas reediciones, como las venecianas de 1512 o 1514: he consultado un ejemplar de esta última, que además presenta en su hoja frontal un grabado similar al que encabezaba los *Bocados de oro* en la edición manejada, con un monje trabajando en un *scriptorium* medieval, o tal vez ya en un *studiolum* renacentista (imagen que resurgirá con variantes en algunas de las primeras ediciones del *Libro áureo* guevariano, como se ha señalado).

¹² CCPB CCPH000882479-7.

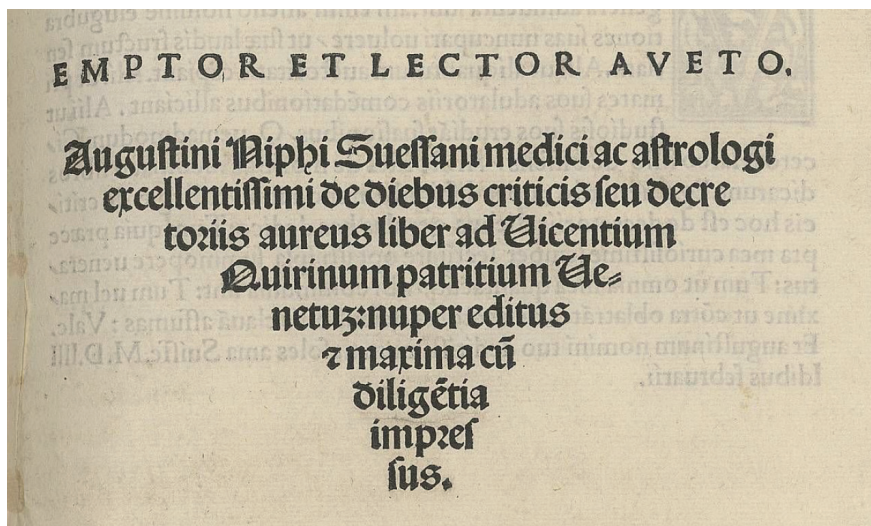


Savonarola, Venecia, Bernardnus de Vianis, 1533.

Parece apreciarse una distribución clara entre estas ediciones venecianas citadas (incluso la de 1533, cuya portada reproduzco), que incluyen «Liber aureus» en la página de título, frente a las francesas (parisinas y lionesas) y españolas (como la complutense de Miguel de Eguía de 1529), que prescinden de la citada coletilla. En cualquier caso, creo que la costumbre de añadir *liber aureus* como marbete caracterizador de ciertos subgéneros prosísticos latinos arranca realmente, y para lo que ahora interesa, en estos momentos, a comienzos del siglo XVI en el norte de Italia. Como la serie está integrada por muchos más textos, dejo ahora de lado la posibilidad de que Guevara hubiese leído el opúsculo del dominico, habida cuenta de las trifulcas de sus cofrades florentinos con el predicador ferrarense, pues el verbo florido y exaltado del último diezmó literalmente la asistencia a la iglesia minorita de la Santa Cruz en la ciudad del Arno. Savonarola, como Erasmo, nunca fue santo de la devoción franciscana.

Importa poco, como digo, que fray Antonio hubiese podido leer o no este librito veneciano, porque a partir de entonces la denominación hará fortuna en portadas de todo tipo, sin ir más lejos ni salirse de este 1504 de que venimos

hablando. En efecto, a finales de febrero de aquel año había concluido Agustino Nifo su folleto médico sobre los días críticos, *De diebus criticis seu Decretoriis*, que estamparía en letras de molde Alejandro Calcedonio a mediados de octubre, con la siguiente denominación en la portada: *Augustini Niphi Suesani medici ac astrologi excellentissimi de diebus criticis seu decretoriis aureus liber ad Vicentium Quirinum patritium Venetum, nuper editus et maxima cum diligentia impressus*. El volumen incluye, además de la obra citada, otros dos opúsculos de tipo médico y filosófico, pero lo importante es que el sintagma *aureus liber* aparece como coda al final del título. El orden de los factores no altera el producto final, porque la artimaña editorial es la misma: añadir al título real y original de todas estas obras un marchamo de calidad de contenido a través de la vieja fórmula empleada en los *Bocados de oro*, pero ahora en latín, como corresponde al ambiente humanista en que se gestan muchos de estos textos.

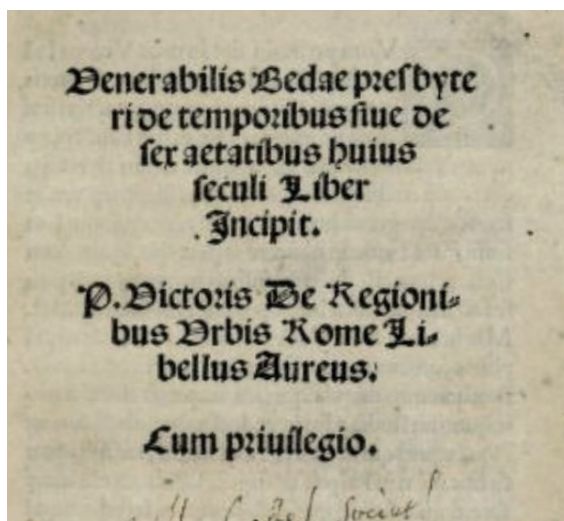


Augustinus Nifus, *De diebus criticis*, Venecia, Alejandro Calcedonio, 1504.

Podría pensarse que cualquiera de esta mano de títulos, correspondientes a distintos tipos de libros del primer decenio del siglo XVI, podría haber influido de forma determinante en el franciscano a la hora de escoger de forma consciente la fórmula *Libro áureo*... para titular su obra. Pero aún hay más...

Y es que, casi en paralelo con estas obras citadas cuyo título adiciona el remoquete latino, surge una variante léxica que agrega a este tipo de productos la secuencia «aureus libellus» o «libellus aureus», es decir, 'librito o librito

de oro'. También hay precedentes del periodo incunable, como una *Germania* de Tácito que se etiqueta como tal ya en 1470 (Tácito, *De Situ, moribus et populis Germanie libellus aureus*).¹³ Pero la costumbre es a todas luces más quiniéntista que medieval: es así ya desde 1503, pues se encuentra en un pronuario topográfico de la ciudad de Roma, salido de la pluma de Aurelio Víctor y estampado por primera vez —creo— en Milán en ese año, pero con reediciones venecianas posteriores de 1505 y 1509. La caja mayúscula de las letras de portada, así como la frugalidad de diseño de esta, acentúan la importancia de la frase: «P. Victoris De Regionibus Urbis Rome Libellus Aureus» (Aurelio Víctor, *Libellus aureus de vita & moribus imperatorum Romanorum a Caesare Augusto vsque ad Theodosium*, s. f.).

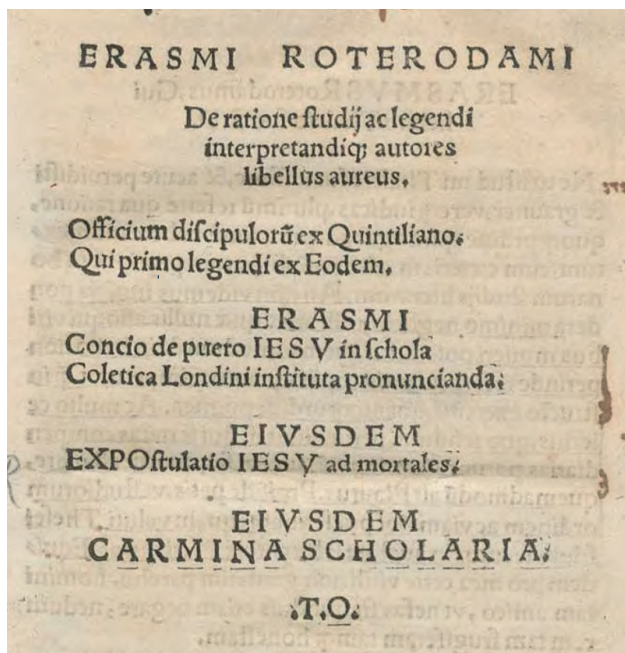


Venetiae, Ioan. De Triduo alias Tacuino, 1509.

Después de 1510, el marbete sirve ya para encarecer este tipo de cuadernos (en realidad se trata casi siempre de manualillos), y se aplica a los grandes autores, tanto de la antigüedad grecolatina como contemporáneos. Pienso ya en dos de los faros guevarianos: Plutarco entre los antiguos y Erasmo entre los modernos. De 1510 parece datar una edición del *De ratione studii* del de Rotterdam, con reediciones en Estrasburgo en 1512, en Roma en 1526, en Lyon

¹³ Sobre esta denominación de la *Germania*, característicamente renacentista, vid. Requejo en Tácito [1981: 110].

en 1528, y en cuyo título se lee: *Erasmi Roterodami de ratione studij ac legendi interpretandi[ue] autores libellus aureus. Erasmi Roterodami officium discipulorum ex Quintiliano qui primo legendi ex eodem. Erasmi Concio de puero Iesu pronunciata in schola Coletica Londini instituta.*



Argentorati, Ex aedibus Schürenianis, 1509.

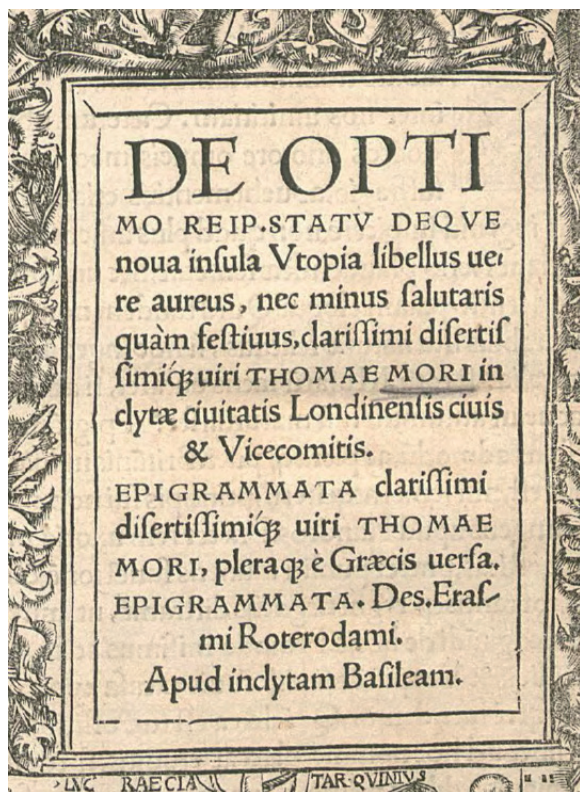
De forma parecida, en 1514 se publica en Roma, traducido al latín por Iohannes Laurentius, el tratado de Plutarco sobre cómo distinguir a un adulator de un amigo: *Libellus aureus quomodo ab adulatore discernatur amicus*. Que la etiqueta no es flor de un día lo prueba la versión igualmente latina de otro opúsculo plutarqueo debida a Willibald Pirkheimer, que no lleva datos editoriales pero que debe ser coetánea o bien cercana de la anterior: *De vitanda usura libellus aureus*. El prólogo de este abogado alemán, íntimo de Erasmo y también humanista, requeriría cierta atención, pues algunos ecos parecen resonar en los textos liminares guevarianos: el opúsculo se tradujo del griego al latín a petición de terceros, resultó extremadamente difícil no perder calidad al verter la elegancia literaria de Plutarco junto con la gravedad de sus sentencias, etc. (Plutarco, *De vitanda usura libellus aureus*, s. f.: [f. Ai]).

El decenio comprendido entre 1510 y 1520 verá los *anni mirabiles* de los volúmenes titulados con ayuda del sintagma de marras. En 1513 y en Roma lanza Angelus Cardutius su *Libellus aureus clericis & sacerdotibus utilissimus*, y por esas mismas fechas Aeneas Gazaeus publica en Venecia un diálogo llamado en realidad *Theophrastus*, protagonizado por tres interlocutores —el alejandrino Aegyptus, el sirio Euxitheus y el ateniense Theophrastus, que da título al libro, continuando así la tradición platónica de rotular el libro con el nombre de algunos de sus protagonistas. Ahora bien, el editor Gazaeus añade al título de portada algo interesante: *Aeneae Platonici graeci christianissimi de immortalitate animorum deque corporum resurrectione aureus libellus, cui titulus est Theophrastus* (1513, s. f.). Es evidente que el título auténtico del diálogo es *Teophrasto*, pero la presentación de portada indica que se trata también de un *libellus aureus*, acompañado en los preliminares de una explicación que también resuena sospechosamente en el prólogo de fray Antonio al *Libro áureo*. Si el franciscano asegura haber descubierto el original del texto de Florencia y que él mismo lo vertió del latín al castellano (Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio*, p. 20), el traductor del *Teophrasto* indica que, cuando leyó en griego la obra de Eneas, varón grandemente erudito y docto, le agradó traducirlo al latín por cuanto los contenidos doctrinales y la dignidad de la materia tratada servirían para excitar la admiración del público (*Platonici Graeci christianissimi*, f. Aii v).

A partir de aquí, la coletilla valdrá ya para todo tipo de libros: la *Dieta salutis* (1518) de San Buenaventura, el tratado urológico de Mariano Santo (1522) o el *De fide et operibus* (1523) de San Agustín: todos ellos serán también etiquetados como «*libellus aureus*». Hay más ejemplos a partir de 1524, pero ya no interesan tanto, porque el arco de gestación del *Libro áureo* arranca en 1518 y se cierra en 1524, según confesión del propio autor: «Yo comencé a entender en esta obra en el año de mil y quinientos y deziocho, y hasta el año de veynte y quatro ninguno alcançó en qué yo estava occupado» (Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio*, p. 78). Como puede apreciarse, en ese sexenio se publicaron varias obras latinas acompañadas de la etiqueta.

Agregar, pues, al título original —por delante o por detrás— la secuencia latina estudiada incrementaba el valor del libro, al menos a ojos de los impresores, que comenzaron tímidamente a emplear esta estrategia a comienzos del siglo XVI para popularizarla en la década de 1510, momentos estos en los que el franciscano se hallaba en plena formación, a buen seguro leyendo a un Plutarco que cita hasta la saciedad en todos sus textos, pero también a un Erasmo anti-franciscano, sí, pero con cuyo ideario concuerda el minorita de forma extraordinariamente llamativa (Blanco 1993, I: 516 ss.). De hecho, hay que pensar también que, si en alguna ocasión tuvo la idea de escribir un texto político, a buen seguro no se le hubo de escapar otro pequeño tratado publicado

en esa misma década, en el año 1516. Me refiero a la *Utopía* de Tomas Moro, con la salvedad de que con ese título la conocemos modernamente, pero no tanto en su época, como atestigua la portada de la primera edición: *De optimo reipublicae statu deque noua insula Utopia libellus uere aureus [...] Thomae Mori.*



Tomás Moro, *Utopía*, Basilea, Johannes Frobenius, 1518.

Conviene observar que Johan Froben no era un impresor cualquiera: no en vano el autor del *Encomium Moriae* le había facilitado la (casi) exclusividad editorial de su obra latina a partir de 1514. Y la palabra que agrega el impresor radicado en Basilea es bien indicativa del éxito del marbete *liber aureus*: a la altura de 1516 debía haberse convertido en tan habitual marcar ciertos textos como *libros áureos*, que el editor alemán decidió agregar el adverbio *vere*, es decir, ‘auténticamente, de verdad’. El dato puede dar idea de la fortuna que a esas alturas había hecho la denominación. Espero que el lector me conceda

que fue harto probable que algún ejemplar de la importante propuesta utópica moreana pudiese haber llegado hasta la corte de Carlos V, incluso tal vez en traducción castellana (López Estrada 1992), o bien hasta algún convento franciscano, dada la orientación de los seguidores del Poverello (López Estrada 1980: 56-58). Lo que parece indudable es que Guevara pudo tener —por una u otra vía— el texto latino de Moro entre las manos, sobre todo en 1527, cuando participó en la conferencia de Valladolid convocada por el emperador para examinar las proposiciones erasmianas (Redondo 1976: 289 ss.), si bien es cierto que a esas alturas el *Libro áureo de Marco Aurelio* debía estar ya rematado (lo que no excluye —*obiter dictum*— que pudiese cambiar el título a última hora).

Recapitulemos: cualquiera de todos estos libros citados pudo servir a través de sus portadas como detonante de la elección guevariana para su primer vástago, pero quizá ninguno como el que he reservado para el último lugar, aunque llevaba en letras de molde casi veinte años cuando fray Antonio concluye su *Marco Aurelio*: en 1504 Sexto Aurelio Víctor había publicado en París, en el praelio ascensiano, una obra cuyo título no puede dejar de sorprender al lector moderno de Guevara: *Sexti Aurelii Victoris Libellus aureus de vita & moribus i[m]peratorum Romanorum a Caesare Augusto vsq[ue] ad Theodosium* (1504). Quizá convenga ofrecer la versión en romance para algunos de los lectores actuales: *Librillo áureo de la vida y costumbres de los emperadores romanos desde César Augusto hasta Teodosio*.

**Sexti Aurelii Victoris libellus aureus
de vita & moribus i[m]peratorum Roma-
norum a Cæsare Augusto vsq[ue] ad The-
odosium. Venūdatur e regione collegii
Italorum apud Parrhysios.**

París, In aedibus ascensianus, 1504.

El folleto de Aurelio Víctor es un prontuario, un resumen de las vidas de medio centenar de emperadores romanos, casi a razón de una por folio, y entre ellos Marco Aurelio, claro está (*Sexti Aurelii Victoris Libellus*, f. XIIr-v). No es descartable en absoluto que el opúsculo cayese en manos de un aficionado a la historia como Guevara: sabemos que pasaba el tiempo revolviendo textos históricos («como los historiógrafos de quien sacava eran muchos...», dirá en el Argumento de su *Libro áureo*, Guevara 1994: 20). Es tentador, como digo, pensar que pueda estar aquí el origen de la denominación gue-

variana. Así debió entenderlo también el traductor al italiano de la vida de Guevara, que adopta allí el siguiente título, que parece recordar no tanto a Guevara como al original latino de 1504, al que añade –eso sí– los discursos y las cartas guevarianas, que no estaban (claro) en el texto latino de Aurelio Víctor: *Vita, gesti, costumi, discorsi, lettere di M. Aurelio Imperatore* (1544).

En conclusión, creo que bastaría, en principio, con fijar la atención en cualquiera de los libros citados al comienzo (los que llevan en el título la variante «Liber aureus») para poder pensar, sin miedo al patinazo, que alguno –o varios de ellos– cayó –o cayeron– en manos de un autor tan curioso como Guevara, quien pudo concebir la idea de titular así su obra, no añadiendo al final la coda, como habían hecho casi todos los anteriores, sino anticipando el sintagma, cargando así la prueba en el propio marchamo de calidad, al exagerar de ese modo la importancia del carácter sentencioso del volumen. Si en la primera oleada de *libros áureos* latinos la variación obedece a cuestiones sintagmáticas, hemos visto también una segunda hornada de títulos con una ligera variante morfológica en los que el sustantivo de la fórmula inicial queda reemplazado por un diminutivo, *libellus*. A diferencia de los textos latinos citados, en donde *Liber aureus* o *aureus liber* es propina editorial y ennoblecedora del impresor, en el caso de Guevara el sintagma sale de la pluma del propio autor: «Yo he querido intitular...». A la altura de 1524 (o de 1528 si pensamos en la primera edición), y al igual que ocurre con tantas otras facetas del arte guevariano, fray Antonio se sirvió de una costumbre humanista conocida hasta entonces solo en el ámbito de la cultura latina renacentista para aplicarla después en lengua romance a su creación literaria de forma consciente, sabedor sin duda de que su público (lego en latines, y por tanto epatado sistemáticamente por todo ese acervo clásico que ponía a su disposición en su exuberante prosa castellana el franciscano) desconocería toda esa tradición de *libri aurei* que acabamos de ver. Al apropiarse de toda esta tradición latina, fray Antonio se convirtió en una suerte de Guevara contra los bárbaros cortesanos: obrando así pudo hacer realidad a ojos de cierto público su peculiar sueño del humanismo, al practicar en lengua romance técnicas empleadas por los humanistas latinos, para pesadilla de los humanistas *comme il faut*.

BIBLIOGRAFÍA

- AENEAS, *Aeneae Platonici Graeci christianissimi, de Immortalitate animorum deque corporum resurrectione, aureus libellus, cui titulus est Theophrastus*, Alejandro de Paganinis, Venecia, 1513.

- AGUSTÍN, San, *Contenta in hoc libello, Ysidorus De sectis et nominibus haereticum. Diui Augustini libellus aureus de fide & operibus. S. Hieronymi liber de perpetua gloriosae Virginis Mariae virginitate. Epistola eiusdem contra vigilantium de venerandis sanctorum reliquijs, Ioannis Groeninger, Argentorati, 1523.*
- ALBERTO MAGNO, *Aureus liber Metaphisice Divi Alberti Magni ratisponensis divisus in libris xiii*, Juan y Gregorio de Gregoriis, Venecia, 1494.
- AURELIO VÍCTOR, *Sexti Aurelii Victoris Libellus aureus de vita & moribus imperatorum Romanorum a Caesare Augusto usque ad Theodosium*, Badio Ascensio, París, 1504.
- BEDA *Venerabilis Bedae presbyteri De temporibus siue de sex aetatibus huius seculi liber incipit. P. Victoris De regionibus urbis Rome libellus aureus*, Ioannes de Tridino alias Tacuino, Venecia, 1505.
- BLANCO, Emilio, *Antonio de Guevara, Relox de príncipes. Edición crítica y estudio*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1993, 5 vols.
- BLANCO, Emilio, «Las dos redacciones de la vida de Marco Aurelio», *Archivo Ibero-Americano*, LIII, 209-212 (1993), pp. 17-66.
- BLANCO, Emilio, «Antonio de Guevara», en *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVI*, dir. Pablo Jauralde Pou, coords. Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Castalia, Madrid, 2009, pp. 459-474.
- BLANCO, Emilio, «Texto y subtexto en Antonio de Guevara: algunos casos paradigmáticos», en *Saberes (in)útiles. El enciclopedismo literario áureo entre acumulación y aplicación*, eds. Mechthild Albert y Ulrike Becker, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2016, pp. 33-67.
- Bocados de oro*, Pedro Hagenbach, Toledo, 1502.
- BOGNOLO, Anna, NERI, Stefano, BELLOMI, Paula y ZOPPI, Federica, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Palmerino d'Oliua*, Bulzoni, Roma, 2024.
- BUENAVENTURA, San, *Dieta salutis sancti Bonaventure doctoris eminentissimi, aureus libellus, qui dieta salutis communiter nuncupatur, omnibus divini eloqui buccinatoribus maxime necessarius. Una cum eiusdem authoris de Christi nativitate, de resurrectione hominis a peccato, et preparatione ad gratiam devotissimis tractatibus. Necnon eleganti tabula totius operis materiam perstringente, nunc primum in legitimum ordinem redacta. Novissime post omnes impressiones ubique locorum excussas, statim recognitus, cunctisque mendis et erroribus expurgatus*, Cesare Arrivabene, Venecia, 1518.
- CARDUTIUS, Angelus, *Libellus aureus clericis & sacerdotibus utilissimus*, Angelus Cardutius, Roma, 1513.
- CENSORINUS, *De die natali liber aureus*, Giovanni Giacomo da Legnano y hermanos, Milán, ¿1503?.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 2004.
- COSTES, René, «Antonio de Guevara. Sa vie», *Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques*, X, 1 (1925).
- ERASMO, *Erasmii Roterodami de ratione studii ac legendi interpretandique autores libellus aureus. Erasmii Roterodami officium discipulorum ex Quintiliano qui primo legendi ex eodem. Erasmii Concio de puero Iesu pronunciata in schola Coletica Londini instituta*, s.i., s.l., s.a.

- FROLDI, Rinaldo, *Premessa al problema testuale del «Libro Aureo de Marco Aurelio» e del «Relox de principes» de Guevara e storia esterna del «Libro Aureo de Marco Aurelio»*, Tipografia B. Perini-Rovigo, Bologna, 1971.
- FROLDI, Rinaldo, «Antonio de Guevara, manierista?», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale* (Sezione Romanza), XXX, 1 (1988), pp. 27-39.
- GARCÍA GUAL, Carlos, «Cartas de consuelo al desterrado: Plutarco y fray Antonio de Guevara», 1616, VI-VII (1988), pp. 37-41.
- GARCÍA GUAL, Carlos, «Plutarco y Guevara», en *Estudios sobre Plutarco: Paisaje y naturaleza* (Actas del II Simposio Español sobre Plutarco, Murcia 1990), eds. J. García López y E. Calderón Dorda, Ediciones Clásicas, Madrid, 1991, pp. 127-142.
- GARCÍA GUAL, Carlos, «Ensayando el ensayo. Plutarco como precursor», *Revista de Occidente*, 116 (enero 1991), pp. 25-42.
- GARCÍA GUAL, Carlos, «El Plutarco de fray Antonio de Guevara», en *L'eredità culturale di Plutarco dall'Antichità al Rinascimento. Atti del VII Convegno Plutarco Milano-Gargnano, 28-30 maggio 1997*, ed. Italo Gallo, M. D'Auria Editore, Nápoles, 1998, pp. 367-375.
- GIBBS, Jean, *Vida de fray Antonio de Guevara (1481-1545)*, Miñón, Valladolid, 1960.
- GÓMEZ CANEDO, Lino, «Las obras de fray Antonio de Guevara. Ensayo de un catálogo completo de sus ediciones», *Archivo Ibero-Americano*, VI (1946), pp. 441-604.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis, *El erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1997.
- GUEVARA, Antonio de, *Vita, gesti, costumi, discorsi, lettere di M. Aurelio Imperatore*, Vicente Vaugris, Venecia, 1544.
- GUEVARA, Antonio de, *Relox de príncipes*, ed. Emilio Blanco, ABL-CONFRES, Madrid, 1994.
- GUEVARA, Antonio de, *Libro áureo de Marco Aurelio*, en Antonio de Guevara, *Obras Completas. I. Libro áureo de Marco Aurelio. Década de Césares*, ed. Emilio Blanco, Biblioteca Castro – Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1994.
- GUEVARA, Antonio, *Epístolas familiares*, ed. Emilio Blanco, en Antonio de Guevara, *Obras Completas. III. Epístolas familiares*, ed. Emilio Blanco, Biblioteca Castro – Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2004.
- GUEVARA, Antonio de, *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, ed. Emilio Blanco, Jaén, Universidad de Jaén-UJA Editorial, 2024.
- INFANTES, Víctor, «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (I)», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993). *Volumen III. Prosa*, coords. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frederic Serralta, GRISO-Universidad de Navarra, Pamplona, 1996, pp. 265-272.
- INFANTES, Víctor, «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: libro, obra, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (II)», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto de 1995, Vol. 2, 1998* (Estudios áureos I), coord. Jules Whicker, Birmingham, University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, 1998.

- LÁZARO CARRETER, Fernando, «La prosa de fray Antonio de Guevara», en *Literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988.
- LEONARD, Irving A., *Los libros del conquistador*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Tomás Moro y España. Sus relaciones hasta el siglo XVIII*, Editorial Universidad Complutense, Madrid, 1980.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Una temprana traducción española de la *Utopía* de Tomás Moro», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 2 (1992), pp. 43-45.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa: «Los estilos de Guevara en las corrientes retóricas de su época», en *Frai Antonio de Guevara e a cultura do Renascimento em Galicia*, II, coord. Pedro Díaz Fernández, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, Lugo, 1994, pp. 55-71. También en Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Universidad, 1994, pp. 107-120.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, «De cómo desembarqué en la retórica», *Revista Española de Retórica*, I (2024), pp. 4-8.
- MARIANO SANTO, *Libellus aureus de lapide a vesica per incisionem extrahendo Mariani Xancti borolitani*, Marcellus Silver, Roma, 1522.
- MARICHAL, Juan, «La originalidad renacentista en el estilo de Guevara», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IX (1955), pp. 113-128. Reimpreso en Juan Marichal, *La voluntad de estilo*, Seix-Barral, Barcelona, 1957, pp. 79-101.
- MARTÍN MARTÍN, Teodoro, «Sobre los Libros de Oro del siglo XVI (notas críticas)», *Espacio, Tiempo, Forma. Serie IV (Historia Moderna)*, III (1990), pp. 159-166.
- LIDA, María Rosa, «Fray Antonio de Guevara. Edad Media y Siglo de Oro español», *Revista de Filología Hispánica*, VII (1945), pp. 346-388.
- MORO, Tomás, *De optimo reipublicae statu deque noua insula Utopia libellus uere aureus [...] Thomae Mori. Epigrammata clarissimi dissertissimique uiri Thomae Mori pleraque e graecis uersa. Epigrammata Des. Erasmi Roterodami, Iohannes Frobenius, Basilea, 1518.*
- NIFO, Agustino, *Emptor et lector aucto. Augustini Niphi Suessani De diebus criticis seu Decretoriis aureus liber ad Vicentium Quirinum patritium Venetum: nuper editus & maxima cum diligentia impressus*, Bernardus Georgius, Venecia, 1504.
- PEETERS-FONTAINAS, Jean, *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas*, J. Peeters-Fontainas, Lovaina, 1933.
- PLUTARCO, *Plutarchi Chaeronci De vitanda usura Libellus aureus*, s. i., s. l., s. a.
- PLUTARCO, *Plutarchi Libellus aureus quomodo ab adulatore discernatur amicus Iohannes Laurentio interprete nuper ad utilitate legentium summa diligentia publicatus*, Iacobus Mazochius, Roma, 1514.
- REDONDO, Augustin, *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*, Droz, Ginebra, 1976.
- REGIOMONTANUS, Iohannes, *Aureus hic liber est...*, Bernardus Pictor de Augusta, Petrus Lostein de Langeceen, Erhardus Ratdolt de Augusta, Venecia, 1476.
- SAVONAROLA, Jerónimo, *Fratris Hieronymi Sauonarole de Ferraria De simplicitate vite Christiane Aureus liber*, Lazarus Soardus, Venecia, 1504.

- TÁCITO, Cornelio, *De situ, moribus et populis Germanie libellus aureus*, Vindelino de Spira, Venecia, 1470.
- TÁCITO, Cornelio, *Agrícola. Germania, Diálogo sobre los oradores*, intr., traducción y notas J.M. Requejo, Madrid, Gredos, 1981.
- WHINNOM, Keith, «The problem of the “best-seller” in Spanish Golden-Age literature», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII 3 (1980), pp. 189-198.

TEATRO NEOLATINO SOBRE DIDO

Rosa Bono Velilla

Para un homenaje póstumo, el profesor Rico no hubiera querido que escribiera estas páginas ni ninguna. Pero también es verdad que, para según qué cosas, al profesor Rico le hacía tanta o más gracia la desobediencia activa que el acatamiento desustanciado. Esa es la primera razón que me digo para corresponder a la iniciativa de Guillermo Serés en la presente recopilación, que, estoy segura, acogerá trabajos de los que el profesor se hubiera sentido calladamente orgulloso. El segundo motivo es que yo no hubiera podido hablar del tema del que quiero dar aquí una noticia mínima si él no me hubiese ayudado a obtener una parte importante de la bibliografía necesaria para hacerlo. También era un hábito suyo, una de las formas de la generosidad que saben quienes la probaron: además de guardar cualquier recorte o marcar con banderitas de colores cualquier publicación que tuviera que ver con nuestros intereses académicos, el profesor se encargaba personalmente de conseguirnos acceso a documentos de otro modo inalcanzables, o demasiado caros. Así que escribo esto casi como si fuera a darle a él unas páginas más de mi tesis, que hubiera desairado, como siempre, antes de prestarles un poco de atención a las tantas de la madrugada.

A lo largo del siglo XVI, aparte de las diez obras conocidas que recrearon las leyendas de Dido de Cartago en lenguas romance, se cuentan cerca de treinta autores que decidieron mantener el latín a la hora de trasladar la versión virgiliana de la historia al formato del diálogo dramático. A diferencia de lo que puede darse en creer, las *Didos* latinas no son composiciones de carácter proemial respecto a lo que ulteriormente conocemos como el primer teatro europeo moderno. Claro que hubo casos en que los dramaturgos de las piezas autóctonas tomaron inspiración de algún predecesor neolatino, pero esos casos individuales no son capaces de alumbrar –y no deben ensombrecer– la escala mayor del fenómeno cultural al que pertenecen, una concepción teatral, artística, social, vital que se vio abocada a disolver la continuidad que representaba si quería pervivir en formas nuevas, verdaderamente funcionales.

La convivencia momentánea del teatro neolatino con la primera producción no latina nos pone ante formas dramáticas contiguas, pero mutuamente excluyentes en esencia. Si algún vínculo ha de establecerse entre ellas para

hacer justicia a la persistencia de un referente común, es el de un proceso cíclico regenerativo, como la abscisión vegetal por la que las flores deben caer para dejar lugar al fruto. El propósito de este capítulo es describir las condiciones en que se dieron las obras neolatinas acerca de Dido para entender el lugar que ocupan respecto al teatro vernáculo sobre el mismo personaje y entender también, en último término, ambos conjuntos en el panorama mayor del tránsito cultural hacia nuestra primera modernidad.

Son pocos pero rigurosos los investigadores que hasta ahora se han ocupado de recuperar en la medida de lo posible los que, por hábito y localidad heredados, podemos llamar *neulateinischen Didodramen*. La tarea de rastreo ha acaparado casi todo el esfuerzo filológico dedicado a estos textos, y así muy pocos de los que se pueden consultar ofrecen una edición crítica o siquiera una transcripción en mecanografía moderna.¹ Las labores más aventajadas son indudablemente la de Reinhold F. Glei, quien desde 1998 ha ido reseñando las piezas neolatinas hasta su última actualización, publicada en 2023,² y la de Thomas Kailuweit, cuyo compendio bibliográfico sobre la producción literaria y musical acerca de Dido, publicado en 2005, es el más completo hasta la fecha.³ Kailuweit anota la existencia de varios textos extraviados que obligan a avisar del carácter forzosamente hipotético de la selección que aquí se quiere hacer trascender. En ocasiones se ha perdido la pista de las obras, como es el caso de la de John Rightwise (Londres, 1527), la de Edward Halliwell (Londres, 1564) y la de Adrien Barlandus (Lovaina); los avatares de la historia han acabado con algunas de ellas (la pieza de Gaston Desgrieux –París, 1568– ardió en Metz en 1944), y otras son anihiladas por motivos de conservación (la biblioteca que posee el único ejemplar localizado de una *Venus* de Heinrich Kielmann –Stetini, 1613– no lo presta ni lo filma).

Los textos que sí se pueden consultar entre los que listan las publicaciones señaladas aparecen a partir del segundo tercio del siglo XVI. Geográficamente se reúnen en el norte de Europa, en los centros históricos del teatro humanista en latín: los actuales Países Bajos, Bélgica y Alemania. Bloemendal [2013:295-296] fecha el declive de la producción dramática neolatina en esa zona hacia la mitad del siglo XVII. La escritura y representación de textos lati-

¹ Aparte de la *Dido* de William Gager, son excepción la *Tragoedia Dido* de Petrus Cunaei (Heesakkers 1984) y la *Tragicocomoedia* de Johannes Lucienberger (Suerbaum 2018).

² Con adiciones relevantes en las publicaciones de 2000 y 2006, listadas en la bibliografía junto a los otros dos trabajos.

³ Semrau [1930], Kallendorf [1994] y Suerbaum [2018] han dedicado sus estudios a profundizar en textos y contextos del corpus sin perder de vista lo conveniente de recordar el recuento general.

nos escolares se había convertido en un hábito en las provincias del sur ya a finales del siglo xv. La escenificación del primer libro de la *Eneida*, en Brujas, en octubre de 1481, es una de las primeras noticias que tenemos acerca de este tipo de representaciones.⁴

Alemania tardaría quince años en llevar a la escena el teatro neolatino, con una tragedia de Jacob Locher, la *Historia de Rege Frantie*, inspirada en la invasión de Italia por parte de Carlos VIII de Francia. En 1497 Locher regresaba del viaje por los escenarios de la campaña para recibir una cátedra de poesía, retórica e historia en Friburgo. Ese mismo año, en una ceremonia universitaria, vio representada la tragedia que había compuesto a imitación del teatro clásico, en cinco actos y con acompañamiento de coros y música. Es probable que se tratara de la actuación-recital de sus propios alumnos, como atestiguan los eventos académicos a los que destinó otras obras suyas.⁵

La figura de Locher no solo representa el inicio de una tradición dramática que se sostuvo sin grandes variaciones contextuales a lo largo de siglo y medio, sino que encarna con su actitud el cometido vital del humanismo como proyecto civilizador, si no siempre cívico. El profesor germano fue conocido por sus ataques al escolasticismo, en forma de libelos y diatribas contra compañeros teólogos que llegaron a valerle más de un traslado disciplinario, sanciones que nunca lo hicieron cejar en su empeño pedagógico. Al recomponer y difundir en el molde clásico de su tragedia la historia reciente del que sabía centro cultural de la nueva educación, Locher mostraba su confianza en la capacidad transformadora de la cultura antigua trasladada a las coordenadas del presente. Las circunstancias de su contribución literaria y académica, allegadas a las del primer teatro en latín en la zona neerlandesa, valen para entender el lugar que ocupa en la tradición dramática de Dido la mayoría de las piezas que aquí se pueden recopilar.

En 1581, un siglo después de la primera muestra neerlandesa, se publicó en la ciudad alemana de Tubinga la *Dido, tragoedia nova* de Nicodemus Frischlin, que escribía desde la misma adjudicación catedrática que ocupó Locher en Friburgo. La *Dido* de Frischlin es casi perfecta métricamente, pero de escasa elaboración dramática; se reimprimió al menos una vez, en 1589, y se tradujo dos veces al alemán. Parece que se llegó a representar en otras dos ocasiones, y llama la atención el detalle con que el autor se adentra en los pasajes de remi-

⁴ Ijsewijn [1981:80] coloca entrecomillada la palabra *gespeeld* (representado) y presume que fuera, en realidad, recitado, como debieron de serlo en buena parte hasta un tiempo después. La recitación del libro cuarto aparece datada en 1515 en Lovaina, bajo la dirección didáctica de Hadrianus Barlandus.

⁵ Dietl [2013:116 y ss.] explica el recorrido académico y literario de Locher.

niscencias africanas. Con todo, no deja de ser un ejercicio poético preparado como material docente para sus alumnos junto a otra *Venus*, también *tragoedia nova*. Ambos textos mantienen la mayoría de los versos virgilianos, apenas aligerados en los monólogos mediante breves interrupciones, y con ello la calidad narrativa que debió de justificar el gusto de su declamación.

La fórmula del título, *tragoedia nova*, seguida de la fuente, *ex quarto libro Virgilianae Aeneidos*, se repite en muchas de las primeras piezas que dramatizan el tema. Se declaraban así reelaboración de los textos antiguos (sin más, neolatinos), pero también requerían algún interés por parte de la audiencia cuando la esperaban. Lo razonable es que el teatro de estricta raigambre clásica no insistiera en un marbete obviamente impropio, y a finales del Quinientos se había descartado de los títulos de las tragedias de Dido, que bien se reconocían puro ejercicio de reiteración, a diferencia de las vernáculos, o bien buscaban nombres más originales, como el *Dido sive amor insanus*, de Jacques Tabouret (París, 1609). A veces la insistencia tenía que ver con una convocatoria desde el «uso militante» del drama en la «discusión confesional» (Dietl 2013:153). La *Tragoedia alia nova mercator seu iudicium* (1539) de Thomas Naageorg, publicada en la luterana Wittenberg, hacía así escarnio de la atención que pedía y había recibido: «Si nova (quod aiunt) est contio gratissima, huc avidum spectatores animum advortite, novam adportamus et hanc vobis tragoediam, cuius nobis ansam etiam Papatus dedit» (f. AVr).

No se trata solamente de un matiz: el teatro neolatino al servicio del conflicto religioso, aun desde el flanco universitario, siguió dinámicas que no siempre coincidieron con las del drama escolar de tema pagano, porque se gestó en torno a propósitos y efectos de índole ante todo política. La *Dido* de Michael Hospein (Estrasburgo, 1591), otra *tragoedia nova ex libris IV*, fue interpretada por el autor del prólogo como alegoría de la disidencia eclesiástica. Johannes Benzius recuerda el éxito del *Equus troianus* de Hospein y atribuye a *Dido* una capacidad simbólica menos evidente de entrada: «Veniant ergo, si libet, ad hanc nostram fabulam ii qui ex ambitione aut emolumentis inanibus manifestae veritati divini verbi contradicunt in Ecclesia; veniant, qui ad explendas cupiditates suas tam cruenta bella focent in Republica» (f. A2v). Benzius ha señalado, sin mencionar la tradición alegórica medieval pero sí el «ut appetiitus oboediat ratione» de San Agustín, el error que Dido cometió al anteponer la pasión a la dignidad y al mandato de los dioses. Pero ahí acaba toda intención evidente de convertir la obra en otra herramienta ideológica: el texto no contiene comentarios moralizantes en la línea de los que hace el prologuista. Acaso ese intento de promoción paratextual se explica, precisamente, por el hecho de que el teatro neolatino de tema religioso se difundió con particular vigor en la zona septentrional. Benzius pronostica el éxito que tendrá la

representación de la obra, de la que Hospein da indicios bastante seguros en los gestos de Mercurio (caracterizado cómicamente como siervo plautino) y en la disposición más libre y suelta de los diálogos. Semrau [1930:33] dice que la obra se escenificó en el entorno escolar al que estaba destinada.

Una conjugación parecida ofrece la *Dido. Tragoedia nova* de Aulo Gerardo Dalantho, impresa en Amberes, en 1559: notas cómicas en el personaje de Mercurio dentro de una pieza no solamente de destino, sino de origen estudiantil. Dalantho da muestras de ser un jovencísimo y veleidoso aprendiz con medios para imprimir una obra llena de errores métricos que, además, tenía intención de representar. El empeño estaba incluso enderezado a Guillermo de Orange, al que se dirigía como «héroe y señor» en el mismo año de su promoción por parte de Felipe II, con una larga carta nuncupatoria donde parece que también quiso captar la benevolencia de un lector que advertiría su impericia.

La mamotréctica *Dido tragoedia, de fuga et hospitio Aeneae Troiani apud Dido-nem Reginam Carthaginis* de Heinrich Knaust inauguró el *Didodrama* alemán en Frankfurt (1566) con un sello de misoginia rampante. El argumento abarca parcialmente los tres primeros libros de la *Eneida* en los actos uno y dos de la obra, y solo los tres últimos actos se dedican al amor ultrajado de Dido (los títulos corrientes abrevian la obra como «*Trag. de fug. Aeneae*»). Consta de treinta y siete personajes, elenco que de ninguna manera podían pasar por la escena sin pulirse antes, a pesar de que el autor puso considerable esmero en la caracterización del juglar gracioso, Morio,⁶ y de que el epílogo se cierra diciendo «Valete, et si actio placuit, nunc plaudite» (f. 50v). Este último verso no debe evocar una representación real, sino más bien una fórmula ritual de despedida por medio de la paronomasia. La epístola dedicatoria apela a la formación retórica y moral de la juventud masculina, por lo que la obra puede muy bien concebirse como una especie de recurso de innovación docente, otro ejercicio de declamación amenizado por los toques de comicidad y varios personajes anacrónicos que darían un aire popular al texto con el fin de entrete-ner a los alumnos.

Otros cinco dramas neolatinos sobre Dido se encadenan con mínimas alteraciones de los factores presentados hasta ahora. La obra de Peter van den Hou-te (que escribía bajo el apodo de Ligneus) se interpretó para un acto de licencia-tura en Teología en la ciudad de Lovaina en mayo de 1550, «cum summo frequentissimi auditorii applausu» (f. E3v), y se imprimió nueve años des-pués.⁷ Es la primera producción del corpus que consta en la región neerlandesa. Ligneus tomó el testigo de la tradición exegética moralizante que ilus-

⁶ Para un estudio de la figura, ver Gleij [2008].

⁷ Andrae y Eckmann [2000] analizan la obra.

traba el vicio con el ejemplo de Dido y lo resolvió en el doble recurso festivo y didáctico. Una *Dido, tragoedia ex segmentis priorum librorum Aeneidos composita ab autore incerto*⁸ es, como la de Ligneus, un centón de versos virgilianos y con toda probabilidad otro proyecto escénico estudiantil. Al final de la obra, en lugar de un epílogo, se encuentran unos versos pronunciados por la compañía, la *grex*, que pide el favor de los espectadores, a los que se dirige como *patres*, para que sigan protegiendo el cultivo de las letras latinas. Hay que imaginar, así, a un grupo de jóvenes dirigiéndose a los nobles de la ciudad, tal vez familiares: «Vos, queis huic tenero placet indulgere labori, / o Patrumque urbisque decus [...], / [...] decorisque latini / adnixa et nunquam defessa columina, Patres, / crescentis nostrae Musae docilisque iuventae / annuite» (p. 40).

Jacob Wolf publicó en Copenhague la adaptación didáctica más completa de la *Eneida*, una composición doble donde compendia la totalidad del poema más el añadido de Maffeo Vegio distribuyendo las piezas según los dos antagonistas principales de Eneas: *Tragoediae duae, quarum prima Didonis, altera Turni, ex Virgilii Aeneide transcriptae* (1591).⁹ En París, ya en 1609, apareció la ya mencionada *Dido sive amor insanus* de Jacques Tabouret, fruto de sus estudios («meis studiis fructum», p. 6) plagado de volutas retóricas y citas de latinista erudito que ocupaban el lugar de varias escenas omitidas de la leyenda virgiliana. Tabouret dedicó la obra a un maestro suyo, Edmond Richer, director del Collège du Cardinal Lemoine, como agradecimiento a su apoyo en los años estudiantiles del poeta: «quidni enim tibi, qui nascentibus studiis meis [...] semper praeuisti?» (p. 5).

Entre las últimas *Didos* que componen el panorama neolatino está, hacia 1620, la de Peter van der Kun (Petrus Cunaeus). Décadas después de Frischlin, las condiciones y el resultado no eran muy distintos. Cunaeus escribió por amor a las letras que enseñaba en Leiden con rara precocidad, junto con la oratoria, la política y la jurisprudencia para las que el universo de Virgilio también serviría de ejemplo. La suya es la obra que con mayor derecho compendia el carácter de las *Didos* teatrales en latín, porque es la que con más humildad corresponde a su condición de práctica paleográfica. Los versos de Cunaeus son los mejores de todo repertorio; apenas contienen errores métri-

⁸ No apareció publicada hasta 1880, en Leiden, pero se estima que fue escrita a mediados del XVII (ed. W. Suringar, p. XIII). *Cento Virgilianus* es el título que le dio uno de los anteriores dueños del manuscrito.

⁹ Esta es la única obra de las mencionadas que no he podido ver; hay un ejemplar en la Universidad de Tel Aviv (Wolf fue profesor de hebreo y teología en Oslo). Aun así, basta notar la sistematicidad con que tamizó la *Eneida* para asegurar que se amolda al cometido del resto de las piezas. Puede consultarse otro trabajo de Gleit [1998] al respecto.

cos en la traslación del hexámetro virgiliano, combinado con las fórmulas y construcciones procedentes del teatro de Séneca. Y, sin embargo, el tardío humanista se conformó con la orientación poética de su labor y nunca quiso publicar su *Tragoedia Dido*, ya ni *nova* ni original. Heesakkers [1984:152] editó el texto, que junto a la *Dido* de autor incierto es el único conservado en manuscrito, y lo declaró «a neglected, forgotten and unknown achievement of Cunaeus».¹⁰

No es aventurado suponer que las versiones neolatinas perdidas, en caso de que algún día aparezcan, mostrarán al menos el común denominador escolar de las presentes. La *Tragedy of Dido, out of Virgil* de John Rightwise se sabe actuada bajo su supervisión ante Enrique VIII por los *Children of Saint Paul*, el 10 de noviembre de 1527 (Hirst 1896:305), décadas antes de la participación de sus sucesores en los teatros comerciales londinenses. Incluso la *Dido tragoe-dia* de William Gager, preparada ya en 1583 por encargo real para entretener la visita del príncipe polaco Alberto Alasko a Isabel I en Oxford, se mantuvo en los límites académicos del Christ Church College, «publice academicis recitata». La puesta en escena, compleja y ostentosa según acotaciones y testimonios, merece sin duda la atención particular que le ha dedicado la crítica, pero hay que imaginar que la mayoría de los asistentes externos no tendrían la facilidad de los estudiantes para entender cada verso que se les presentaba. Suthon [2005:¶14] supone que uno de los testimonios manuscritos de la obra, copiada ahí con exquisita caligrafía, corresponde a las transcripciones ceremoniales que se obsequiaban a las autoridades para que pudieran seguir el texto sin dificultad. En una coyuntura similar, la actuación de los *Children of the Chapel Royal* de Isabel I fue ya encargada a un dramaturgo profesional, Christopher Marlowe, que no dudó en escribir la obra en inglés, manteniendo solo unos pocos versos latinos que eran un guiño antes que una obligación. No deja de ser significativo que la primera edición de la *Dido* marloviana (1594) fuera en cambio un *playbook* de la compañía, que en torno al momento de escritura de la obra competía con grupos de actores profesionales en el Blackfriars.

Ninguna de las piezas vernáculas sobre Dido de Cartago se encuentra en la situación que comparten las obras neolatinas. En esa situación compartida –de la que el recurso común de la lengua madre es el signo visible– debe buscarse la razón que nos hace percibir las *Didos* en latín como un corpus funda-

¹⁰ Algo así podría decirse también de otra *Dido* neolatina que no se ha editado y apenas estudiado, un texto no muy extenso atribuido al boloñés Pier Angelio da Barga (Rüdiger 1898:481) que se conserva en un manuscrito de *Carmina poetarum Italarum* en la Biblioteca Estatal y Universitaria de Sajonia de Dresde (Mscr.Dresd.C.121), que lo ha digitalizado respetando su evidente fragilidad.

mentalmente distinto del que acoge a los demás textos. Las tragedias neolatinas, como parte de una tradición escolar paneuropea inscrita en el modelo humanista, respondieron sin excepción a iniciativas académicas, fueran estudiantiles o magistrales. Sirvieron como herramienta formativa, a veces para satisfacer los objetivos pedagógicos más básicos, como era desarrollar las competencias gramaticales y retóricas de los alumnos que las leyeron o las representaron. Su carácter participante, funcional, las justifica, pero la minucia aparente del papel que representan en la historia del teatro nada tiene que ver con su significación real. En una época que depositó toda su confianza en la capacidad regenerativa de las letras, las *Didos* neolatinas han de percibirse como parte activa de un gran programa cultural. Fueron las *fontes* de las que emanó directamente el nuevo modelo educativo. La reescritura y declamación o puesta en escena de textos antiguos constituía una especie de rito de paso: el recién investido profesor declaraba así, simbólicamente, su compromiso con la formación integral de los jóvenes para una ciudadanía inspirada en lo que se percibía como la perfección clásica. Cinco años antes de la primera constancia dramática neolatina en Alemania, en el dichoso 1492, el humanista Konrad Celtis pronunció su famoso discurso inaugural en Ingolstadt. Como buen orador, quería lograr una peroración que inspirase a los asistentes, y así le pareció justamente que la mejor manera de compendiar el espíritu humanista sería recordarles cómo los espectáculos públicos habían servido a la recta administración de Roma: «Magna profecto res illa et prope divina in administranda illorum republica, quod sapientiam eloquentiae coniungere studuerint proque his percipiendis publica spectacula instituerint».¹¹ Visto así, qué mejor cauce que la *Eneida* para hacer converger –como atestigua el perfil de varios de nuestros autores– disciplinas y virtudes varias, desde la ética hasta la poética, desde la gramática hasta la política, desde la historia hasta la teología.

Celtis llamó a la dignificación del pueblo alemán con el ejemplo de la vanguardia cultural italiana: «Ita et vos accepto Itolorum imperio exuta foeda barbarie Romanarum artium affectatores esse debebitis» (ed. J. Gruber, p. 22). En el motivo que llevó a Celtis a reproducir el insulto histórico de la barbarie germana está también el motivo por el que el teatro neolatino se concentra en las regiones del norte europeo (y también el motivo por el que el drama en latín sobre Dido debe al menos mencionarse con el perfecto quiasmo de *neulateinischen Didodramen*). Aquellos intelectuales tenían una fama que resarcir –larga tarea– antes de reivindicar su propia lengua. Por eso la etapa de formación de las tradiciones teatrales vernáculas, las *Didos* en italiano, en español, en francés y en inglés coinciden en el tiempo con la preeminencia de la

¹¹ En Dietl [2013:106], que corrige la edición de J. Gruber (p. 38).

Dido latina septentrional.¹² Los países del sur ya habían escrito las poéticas que debían superarse para crear un arte nuevo. Puede decirse que el teatro fue el fenómeno de larga duración que dio una misma forma a dos momentos y propósitos sucesivos.

Las *Didos* autóctonas pertenecen al principio de una nueva etapa en la que el teatro se iría liberando lenta y progresivamente de los estrechos lazos que lo unían a instituciones ajenas –Iglesia, Academia y Corte– para volverse artísticamente independiente, profesional y dirigido a la satisfacción del gusto de audiencias cada vez mayores. Del *docere* al *delectare*. Los primeros dramaturgos de las tragedias de Dido en lenguas romance dan testimonio explícito de ese proceso de desvinculación lingüística que acarrearba una autonomía mayor.

Alessandro Pazzi de' Medici, en el prólogo a la *Dido in Cartagine* (1525), hubo de excusarse ante Clemente VII por no haber elegido el latín como lengua de composición, «come più degno e più conveniente alla Santità Vostra. Dipoi considerato tale specie di poema [...] essere ordinato per la recitazione ne i magnifici spettacoli per documento della vita eroica, iudicai dovere essere e più commune e più grato se fosse scritto nella lingua nostra» (ed. Ugolini, p. 139). Juan Cirne, Giambattista Giraldi Cinzio, Lodovico Dolce, Cornelis van Ghistele, Étienne Jodelle... todos los dramaturgos que participaron con sus *Didos* en la apertura del teatro moderno dedicaron una o dos líneas a disculpar que su heroína ya no hablara en latín, como si alguna vez lo hubiera hecho. Ese gesto contrariado pero decisivo, de ascendencia humanista, era síntoma de la asimilación de la literatura clásica, de su verdadera puesta al día y de su naturalización. Se comprometían así con la creación de una literatura nacional que aspiraba a la dignidad del arte antiguo, pero que ya se sabía del todo diferente y propia. Solo los autores que escribieron sus obras a finales del XVI dejaron de justificar o recordar la preferencia de la lengua autóctona como vehículo de expresión poética alternativa al latín, porque ya no necesitaban hacerlo: el cambio se había asentado, la misión se cumplía.

El renacimiento del teatro clásico fue en sus formas vernáculas una de las consecuencias de lo que Rico llamó el sueño del Humanismo. El teatro neolatino constituyó más bien el canto de cisne correspondiente, el de quien sin saberlo había de morir para realizarse, «dejar de ser el motor de una civilización para convertirse en la columna de una 'cultura general'» [1993:116]. En esa paradoja de necesidad y antagonismo con la que Rico nos hizo entender los fundamentos del mundo occidental moderno se halla la clave que explica la convivencia de dos modos opuestos de teatralidad. El corpus dramático

¹² La neerlandesa de Ghistele y una alemana perdida son excepciones que pertenecen a estadios y formatos teatrales popularizados que convivieron sin conflicto con el auge neolatino.

sobre el personaje de Dido durante los inicios de la recreación poética de sus historias puede tomarse como muestra del paisaje mayor que regalaba aquella analogía.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRAE, Janine y Sonja ECKMANN, «Die *Dido* des Petrus Ligneus. Eine neulateinische Dramatisierung der vergilischen Vorlage», en *Dido und Aeneas. Vergils Dido-Drama und Aspekte seiner Rezeption*. Hg. von Gerhard Binder. en *Dido und Aeneas*, ed. G. Binder y J. Andrae, Wissenschaftliche Verlag Trier, Tréveris, 2000, pp. 175-227.
- BARGA, Pier Angelio da, *Dido*, en *Carmina poetarum Italarum (Mscr. Dresd. C. 121)*, Bibliotheca Estatal y Universitaria de Sajonia de Dresde, s.f., ff. 180r-204v.
- BLOEMENDAL, Jan, «Neo-Latin Drama in the Low Countries», en *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, ed. J. Bloemendal y H.B. Norland, Brill, Leiden-Boston, 2013, pp. 293-364.
- CELTIS, Konrad, *Oratio in gymnasio in Ingelstadio publice recitata*, en *Protucii Panegyris ad duces Bavariae*, ed. J. Gruber, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2003, pp. 16-41.
- CUNAEI, Petrus, *Tragoedia Dido*, ed. C. Heesakkers, en «*Tragoedia Dido P. Cunaei* (Leiden University Library, MS. Cun. 7)», *Humanistica Lovaniensia*, XXXIII (1984), pp. 145-197.
- DALANTHO, Aulo Gerardo, *Dido. Tragoedia nova*, Ioannem Latium, Amberses, 1559.
- Dido. Tragoedia ex segmentis priorum librorum Aeneidos composita ab autore incerto*, ed. W.H.D. Suringar, Fratres van der Hoek, Leiden, 1880.
- DIETL, Cora, «Neo-Latin Humanist and Protestant Drama in Germany», en *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, ed. J. Bloemendal y H.B. Norland, Brill, Leiden-Boston, 2013, pp. 103-183.
- FRISCHLIN, Nicodemus, *Dido. Tragoedia ex quarto libro Virgilianae Aeneidos in quo ardentissimus amor Didonis in Aeneam & tragicus eiusdem exitus describitur*, Alexander Hockius, Tübinga, 1581.
- GAGER, William, *Dido* (1583), ed. D.F. Sutton, The University of California, Irvine, 2005. En línea: <<https://philological.cal.bham.ac.uk/gager/plays/dido/index.html>>
- GLEI, Reinhold, «Die Turnus-Tragödie J.J. Wolfs (1591). Mit einem Anhang: Neulateinische Dramatisierungen der *Aeneis*», en *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, ed. G. Binder y B. Effe, Wissenschaftliche Verlag Trier, Tréveris, 1998, pp. 253-293.
- GLEI, Reinhold, «Neulateinische Dramatisierungen der *Aeneis*: ein Überblick», en *Dido und Aeneas. Vergils Dido-Drama und Aspekte seiner Rezeption*. Hg. von Gerhard Binder. en *Dido und Aeneas*, ed. G. Binder y J. Andrae, Wissenschaftliche Verlag Trier, Tréveris, 2000, pp. 143-174.
- GLEI, Reinhold, ed., *Virgilius Cotburnatus. Vergil im Schauspielhaus. Drei lateinische Tragödien von Michael Maître, Narr*, Tübinga, 2006.

- GLEI, Reinhold, «Didos Hofnarr. Zum Personal von Knausts *Dido*-Tragödie (1566)», en *Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit. Exemplarische Einsichten in Praxis und Theorie*, ed. R. Glei y R. Seidel, Niemeyer, Tübinga, 2008, pp. 133-153.
- GLEI, Reinhold, «Die Bestimmung des Tragischen in neulateinischen Dido-Dramen», en *Vom Grund des Tragischen*, Schnell & Steiner, Regensburg, 2023, pp. 325-339.
- HEESAKKERS, Chris L., «*Tragoedia Dido P. Cunaei* (Leiden University Library, MS. Cun. 7)», *Humanistica Lovaniensia*, XXXIII (1984), pp. 145-197.
- HIRST, Joseph, «John Rightwise», en *Dictionary of National Biography*, vol. 48, ed. S. Lee, Macmillan-Elder Smith, Nueva York-Londres, 1896, pp. 305-306.
- HOSPEIN, Michel, *Dido. Tragoedia nova ex libris IIII. Prioribus Vergilianae aeneidos*, Bernhard Jobin, Estrasburgo, 1591.
- IJSEWIJN, Jozef, «Theatrum Belgo-Latinum. Het neolatijs toneel in de Nederlanden», *Mededelingen van de koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België. Klasse der letteren*, XLIII 1 (1981), pp. 69-114.
- KAILUWEIT, Thomas, *Dido Didon Didone: Eine Kommentierte Bibliographie Zum Dido Mythos In Literatur Und Musik*, Peter Lang, Nueva York, 2005.
- KALLENDOFF, Craig William, «Inclita Aeneis: a sixteenth-century neo-Latin tragic-comedy», en *The Virgilian tradition. Book History and the History of Reading in Early Modern Europe*, ed. C. Kallendorf, Routledge, Nueva York, 2007, pp. 529-536.
- KNAUST, Heinrich, *Dido. Tragoedia de fuga et hospitio Aeneae Troiani apud Didonem Reginam Carthaginis: qua extraordinarii et errantes motus [...] descripti sunt...*, Haered. Chr. Egen., Frankfurt, 1566.
- LIGNEUS, Petrus, *Dido. Tragoedia nova ex quatuor prioribus (potissimum primo et quarto) libris Aeneidos Vergilii desumpta*, Jan Verwithagen, Amberes, 1559.
- NAOGEORG, Thomas, *Tragoedia alia nova mercator seu iudicium*, Alexander Weißenhorn, Ingolstadt, 1540.
- PAZZI DE' MEDICI, Alessandro, *Dido in Cartagine*, ed. M. Ugolini, en *Il quarto libro dell'«Eneide» in scena: studio filologico e critico della «Dido in Cartagine» (1524) di Alessandro Pazzi de' Medici*, tesis doctoral, University of Toronto, 2014, pp. 136-258.
- RICO, Francisco, *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo)*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- SUERBAUM, Werner, *Vergils Epos Als Drama: Die Gattungstransformation Der Inclita Aeneis In Der Tragicomoedia Des Johannes Lucienberger*, Frankfurt 1576: Mit Einer Synoptischen Edition Beider Lateinischer Texte Und Weiteren Materialien In Einem Digitalen Ergänzungsband, Narr, Tübinga, 2018.
- TABOURET, Jacques, *Dido, sive amor insanus*, Foelicem Blanuillaem in vico Sancti Victoris, París, 1609.

