

## MOLER COLORES PARA UN MAESTRO DE PINTAR PANDEROS, UN OFICIO PARA CURTIRSE

Miguel García-Bermejo Giner  
*Universidad de Salamanca*

En su ascenso hacia la prosperidad, Lázaro desempeña varios oficios marcadados en general por la infamia, salvo el anómalo trabajo de moler colores para un pintor de panderos. La brevedad con que se menciona este trabajo dificulta su interpretación más allá de las propuestas conocidas y lo relacionan con la también escueta narración de su experiencia previa junto al fraile de la Merced, personaje vinculado a actividades inmorales fuera del convento, como señalaban Thompson & Walsh [1988]. Se ha supuesto que en ambos casos se trataba de alusiones ambiguas, escabrosas por lo que el autor las cubría con una suerte de reticencia (Correard 2021:113-114) pero que no pueden ocultar el sexo que permea el texto, presente tras ambigüedades y eufemismos que aparecen en varias ocasiones desde el inicio de la vida de Lázaro, como analiza Díez [2024].

Sin duda que las alusiones a actividades sexuales pueden tratarse de un ingrediente artístico más de la novela, pero no me parece el hilo conductor de esta biografía de un hombre oscuro que propone su caso como ejemplar. Contribuye a su degradación, pero no la funda. En su contexto histórico, «moler colores» comparte con las demás profesiones previas al éxito de Lázaro el rasgo común de la supervivencia mediante el engaño discursivo, sea emitiéndolo o participando en él. Además, esta ocupación presenta un paralelismo con un episodio de las aventuras de Cíngar en el *Baldo*, personaje cuya vida guarda una conocida relación con el *Lazarillo*. En su estudio, Shipley [1982:243-245] sugería que tras este oficio de Lázaro debía haber, amén de las citadas resonancias eróticas, una vinculación con otras ocupaciones y momentos vitales del personaje, orientando la explicación más hacia su nacimiento que a su formación.<sup>1</sup> La hipótesis que propongo para explicar esta desusada profesión la une a las otras ocupaciones que Lázaro ha ido teniendo a lo largo de su vida y con el modelo del personaje.

<sup>1</sup> Ya Blecua [1974:170 y 171] relacionaba el instrumento con el tema de la honra familiar por la existencia y difusión de dos conocidos refranes («Según sea el dinero será el pandero» y «Quien tiene dineros pinta panderos») y la presencia de un cantarcillo satírico en *La pícara Justina* («Siempre engendra un bailador / el padre tamboritero, / pero siempre con un furo: / que, si acaso da en señor, / se torna siempre a pandero» López de Úbeda, *La pícara Justina*, p. 336). El contexto de la quintilla respalda esta interpretación, al ser una glosa que alude al origen festivo y poco honorable de la joven.

Una parte de los editores y comentaristas de la obra buscaron el sentido de esta profesión de Lázaro a partir del análisis de expresiones que utilizan la voz “pandero” o la profesión de pintarlos.<sup>2</sup> Rico explora también la presencia en el mundo cotidiano contemporáneo de los panderos coloreados, de la que aduce con minuciosidad testimonios varios; el más relevante es un sainete atribuido a Ramón de la Cruz, *Los panderos*, que se conserva con la fecha de representación (1781) en un testimonio manuscrito autógrafo.<sup>3</sup> La obra se inicia con un majo pintando su pandero, cuadrado, como recordaba Fraile Gil [2003:158]. La escena, basada en una costumbre decorativa habitual de la época y no en una invención del autor, ayuda a entender la referencia del *Lazarillo*. La obra se abre con una larga aclaración inicial: «Manteles, unos limpios y otros no. Varias sillas chicas, viejas, de paja, repartidas; y en dos estarán sentadas PANTALEONA Y SILVERIA, encintando un pandero, y CALIXTO, retirado a un lado, pintando otro, con dos cazuelas de colorines y brocha. Todos de majos de Lavapiés». En la escena, el protagonista presume de su obra y una joven asiente, reconociendo el primor con que pinta el majo.<sup>4</sup> Pero aún más interesante es el diálogo que sigue entre estos dos personajes:

CALIX.	Pantaleona ...
PANT.	¿Qué?
CALIX.	¿Sabes
	de qué color son los rayos
	del sol?

<sup>2</sup> Como proponen Blecua [1974:170-171] y Rico [2011:75, n. 5 y 288-289, n. 75-5]. Así, en Guzmán de Alfarache Alemán pone en boca de una rica viuda zaragozana la expresión «pintado pandero» para referirse despectivamente al protagonista. El editor, Gómez Canseco [2013:605, n. 25], explica la expresión como «tonto de remate» a partir de Covarrubias [2006:1340]: «Pandero solemos llamar al necio». En  *Autoridades* [1737:V, 106] se añade a lo anterior: «[...] y que habla mucho con poca substancia». Véanse otras documentaciones de la voz en la segunda acepción de «pandero» en Real Academia Española [Consulta: 15/01/2023]. El propio Alemán, en su *Ortografía castellana*, p. 312 recoge la expresión «pintapanderos» que en el texto se emplea con intención denigratoria (“ser un cualquiera”) contra quienes producen tratados de ortografía en los que la presentación es más importante que el contenido.

<sup>3</sup> Se conserva el autógrafo original del autor en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (*Los panderos. Sainete para la Compañía de Martínez*, signatura: I 9, 14) encuadrulado en un volumen junto a otras trece piezas manuscritas del autor. Existe otra copia manuscrita (signatura: I-158-25), catalogada por Lafuente & Aguerri [1996:§314, 78]; a ella se adjunta un legajo la censura y aprobación de abril donde se recoge la fecha de revisión con el nombre de los censores. La pieza, como apuntan Andioc & Culon [2008:II, 813], se estrenó el 15.04.1782 en el Teatro del Príncipe. Cotarelo [1899:189-190] resume la acción. La atribución a Cruz en Aguilar [1981-2001:II, §5338, 665] y Fernández Gómez [1993:§1480, 491-492].

<sup>4</sup> «CALIX. La cabeza me cortara / si en todos los cuatro barrios / saliese esta primavera / pandero mejor pintado. / PANT. Como que lo pintas tú [...]» (Cruz, *Sainetes desconocidos*, p. 98). Reproduzco la última edición del texto, aunque modifica el original eliminando casos de leísmo.

- PANT. Verdes y amarillos.
- CALIX. ¿Y los ojos?
- PANT. Azulados.<sup>5</sup>
- CALIX. Como los tuyos. Benditas las almas que los pintaron, amén, para laborintio de todo el género humano.
- PANT. ¿Y para qué lo preguntas?
- CALIX. Porque, aunque yo no he cursao la Cademia, ni jamás tomé pincel en la mano, en diciendo yo allá voy con cuanto quiero me salgo. Voy a pintar aquí en medio del pandero un sol dorado, que ha de dar más golpe a todos, que el mismo sol, y debajo he de poner una copla.

(Cruz, *Sainetes desconocidos*, pp. 98-99)

Actualmente se siguen fabricando, y pintando, este tipo de panderos cuadrados por toda la geografía española.<sup>6</sup> La costumbre de pintarlos en El Rebollar (Salamanca) y en áreas colindantes del sur de Salamanca y norte de Cáceres es mencionada por Fraile Gil [2004:155 y 160] que recuerda: «unos preciosísimos panderos llenos de dibujos policromados [...]. Hubo algún otro pandero cuadrado que, con la efigie encarnada del Toro Evangélico [...].». En otros casos el pandero: «[...] era un papel en blanco donde la pericia y la imaginación del artesano florecían en un sinfín de dibujos vegetales, geométricos, iniciales, fechas y otras gullurías, casi siempre hechas para halagar a la dama o para dejar firmada la obra». Precisamente en Extremadura es donde se encuentra noticia de un tipo de pandero cuadrado muy similar al descrito por Cruz.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> No parece casualidad que los colores que emplee el joven Calixto sean el azul, el verde y el amarillo. Al margen de la preeminencia del azul como color preferido en Occidente históricamente desde el siglo XII en adelante, asunto sobre el que debe verse Pastoreau [1986:15-57], véanse las noticias que reúno más adelante.

<sup>6</sup> Como muestran los que acompaña Balatz [2011:102-103] en la incitación a su uso; de su empleo en Cataluña apuntaba Pedrell [1901:57] que era una figura de la Virgen la que adornaba unos panderos cuadrados que, junto a gaitas y otros instrumentos, se empleaban en la tradicional alborada de la festividad del Rosario de la Aurora. Prieto [2018] y Rodríguez Plasencia [2015] revisan el extendido empleo de panderos y panderetas en el folklore asturiano y extremeño moderno.

<sup>7</sup> «[...] redúcese sencillamente a una piel estirada por medio de un marco de madera de figura cuadrada y tiene pintado en su centro un sol, a la manera como el vulgo se representa al astro del

Como se colige de todo lo anterior, no hay documentación fehaciente de la costumbre de pintar panderos antes del siglo XVIII; las suposiciones de que un lugar de difícil interpretación del *Libro de buen amor* (§1239d: «hadedura alvardana») se refiere a un instrumento árabe de percusión («addeddar») pintado con alegres colores propios de juglares («albardán») carece de una base filológica consistente.

Pero la falta de testimonios no descarta la existencia de la tradición de fabricar y decorar panderos, ya fuera por los propios usuarios o por un artesano, en puridad un «pintapanderos». El término hace su aparición en la *Ortografía castellana* de Alemán y conservamos otras documentaciones del término en autores del siglo XIX (Galdós y Pardo Bazán); aunque su sentido es poco claro, pero parece obvio que resulta despectivo.<sup>8</sup>

En cualquier caso, a la vista está que la labor de este artesano se identifica con la condición de una persona simple y despreciable,<sup>9</sup> aunque su trabajo, por modesto que fuese, no dejaba de ser apreciado por quienes empleaban sus obras como adorno. Por ello, aunque fuese real el aprecio por los panderos decorados, resulta extraño que un oficio tan humilde requiriera un ayudante para moler pigmentos, especialmente considerando la escena del sainete de don Ramón, donde el artesano utiliza pinturas básicas. Además, a mediados del siglo XVI, los pigmentos se compraban ya fabricados, por lo que resulta aún más extraña la labor de Lázaro. Es cierto que existían los moledores de colores,

dia, esto es, un rostro humano rodeado de rayos y esplendores. Llamo la atención de los folkloristas hacia este detalle, porque como nada huebla en estos estudios, he procurado averiguar si es o no superfluo que el pandero tenga tal dibujo en su centro, y he visto que todos le tienen, y que cuando mandan hacer alguno se cuidan de que no le falte tan peregrina decoración» [Martínez y Martínez 1987:110-111]. Este peculiar pandero se empleaba en la fiesta de los pilares, en la víspera de San Juan; el autor del artículo encuentra motivos para remontar su existencia al menos a mediados del siglo XVII [Martínez y Martínez 1987:110-111]; véanse por otra parte las noticias de Cohen [2006]. El espíritu festivo y la celebración a veces muy profana de esa noche se ponen de manifiesto en alguna de las noticias recopiladas por Medina [2007] sobre aquellas celebraciones.

<sup>8</sup> Rodríguez Marín [1922:292] la recoge de la *Ortografía* de Alemán sin más comentario, al igual que Romera-Navarro [1951:780]. Al anotar el texto de Alemán, su editor, Ramírez Santacruz [2011:312, n. 22] aventura que signifique «buhonero que vende panderetas que él mismo pinta», aunque a continuación recoge el sentido despectivo de la expresión. La Real Academia [Consulta: *pintapanderos* 02/01/2023] se inclina por la acepción «pintor poco hábil», a partir del testimonio de Alemán, que es el único que aduce. Rodríguez Marín [1930:143] da cuenta del refrán: «Guayas de pintapanderos» sin aventurar una explicación de su sentido ni la procedencia de la voz. En Sánchez Ongay & Ongay [2023:§G-1416, 1425] se aclara el sentido: «¡Guayas de pintapanderos, que son majaderos!, para expresar desdén hacia aquellos que pierden el tiempo en actividades banales o poco útiles.

<sup>9</sup> Recientemente, Caseda [2022:347-350] sugiere que la mención del pintor de panderos en el *Lazarillo* alude despectivamente a Francisco de Comontes, impuesto por el arzobispo Siliceo en la catedral de Toledo para reemplazar a Juan Correa de Vivar, conocido por retratar como devotos cristianos a miembros de destacadas familias neoconversas toledanas.

pero trabajaban en talleres de pintores profesionales; era la primera fase de un aprendizaje de duración variable pero no inferior a dos años.<sup>10</sup> Por otra parte, la organización gremial de los pintores fue bastante tardía en la zona central y occidental de la península, como puede verse por los datos exhumados por Véliz Bomford [2010:389-398], que además da noticia de la carestía de pigmentos de algunos colores como el azul.<sup>11</sup> Esta especialización laboral surgía por la dificultad material y económica de obtener pigmentos preparados, muy valorados para decorar manuscritos, prendas o diversos objetos, como puede verse con Matthew & Berrie [2010] o Guineau & Vezin [1994:224-232].

Por otra parte, desde el mundo clásico la confección de pigmentos se transmitía en forma de recetas<sup>12</sup> de muy difícil puesta en práctica.<sup>13</sup> La descripción en otra lengua, la distancia cronológica entre compiladores y usuarios origina-

<sup>10</sup> Véase García-Oses [2028:99-102]. Bravo [2018:623-624] detalla minuciosamente el difícil proceso de molienda de materiales duros (plomo, piedra) mezclados con aceites aglutinantes y disolventes. La tarea era ardua y exigía una prolongada formación. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, §104, pp. 138-139, a inicios del xv, habla de un aprendizaje extenso para pintores –16 años, aunque la editora reduce la cifra entre 4 y 12 según los documentos– e incluye recetas complejas para pinturas [§36, pp. 56-59; §62, pp. 89-93], enfatizando la dificultad física de la molienda [§35, p. 56], a la que se añadía la de la interpretación de recetas y medidas, empleando incluso el gusto, como señala Smith [2010:31-33], con riesgos potenciales: «For example, taste was often employed: vitriol could be identified by its biting, sharp to the taste, pungent to the tongue, astringent nature, while rock alum had “a bitter taste with a certain unctuous saltiness”». Otras recetas, como las de pigmentos dorados, en ocasiones empleaban sangre humana (Smith 2010:45-47). No es el único pintor que enfatiza la necesidad de este proceso de aprendizaje, como recuerdan Rossi [1970:21-22] o Smith [2004:98-99], que reúne textos y noticias de da Vinci de este proceso que se inicia con la molienda.

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, las noticias sobre los ingredientes de la preparación de pigmentos de este color en la época en Ashok [1993:37-41 y 55-56] o West Fitzhugh [1997:23-34, 81-94, 191-202]. Ya en el inicio de la edad moderna se han localizado en Italia recetas para una preparación de este pigmento que recoge Travaglio [2016].

<sup>12</sup> Como las define Criado [2021:21] son «[...] reglas, normas o protocolos que se utilizaba para obtener un resultado determinado, ya fuera en el campo de la ciencia, la tecnología, el arte, el deporte o cualquier otra actividad humana. [...] exponen los ingredientes que entran en la composición, normalmente con indicación de las cantidades que se precisan de cada uno de ellos, y el proceso a seguir hasta obtener el resultado buscado [...].» Pueden aparecer recopiladas, en los denominados recetarios, con independencia de su utilidad y sin una finalidad homogénea, o aisladas en manuscritos de naturaleza miscelánea. Una reunión amenamente expuesta de algunas recetas para elaborar colores y sus ingredientes en la Edad Media en Bucklow [2009]. Se trata de una forma de codificación de procedimientos de preparación empleada en todo tiempo y lugares, como demuestra Lauroux [2023]. Su difusión en el Oriente peninsular está atestiguada por las noticias de Cifuentes [2006:316] de un *Manual del tintorer de draps* de Jonanot Valero a fines del xv, que reúne una amalgama de recetas médicas y de manufactura.

<sup>13</sup> Por ejemplo, Plinio en su *Historia natural*, lib. 35, §12-33, p. 326-343; véanse sobre su difusión en Europa, Anguissola & Grüner [2020]. Un panorama de la difusión medieval de estos materiales clásicos en Travaglio, Baroni, & Pizzigoni [2018].

les y las modificaciones sucesivas de las copias, que añadían ingredientes buscando darle una apariencia de seriedad, acabaron por hacer inviable fabricar esos pigmentos.<sup>14</sup>

El valor y utilidad de los pigmentos produjeron que se integrasen sus recetas en el ámbito de los secretos de naturaleza; por tales se entiende una constelación de conocimientos prácticos, de carácter técnico artesanal –a menudo imposibles de realizar por incluir ingredientes inaccesibles o fórmulas de apariencia mágica–, en ocasiones simples trucos de química recreativa, ligados a la sanación, el ornamento, la explotación del campo o del ganado o la ganancia económica, que se transmitieron principalmente en forma de recetas manuscritas –aunque también oralmente en boca de buhoneros, charlatanes, mercachifles y pacotilleros que hacían exhibiciones de los productos cuyas recetas también vendían– por toda Europa en la Edad Media y en siglos posteriores. Pastoureau [2023:538] recuerda en este sentido que aquellas recetas de pigmentos en numerosas ocasiones eran más comentarios especulativos que obras prácticas; frecuentemente, las cantidades del material cuyo empleo se recomienda son absolutamente imprecisas, tan aproximadas como los tiempos de cocción o maceración de los ingredientes, a menudo escogidos por su valor simbólico (Pastoureau 2023:537). Estos secretos, heredados del saber clásico, formaban parte del conocimiento científico y técnico de la época; su carácter hermético, su aparentemente limitada difusión y su utilidad práctica los hacían valiosos, especialmente aquellos que prometían efectos rápidos y eficaces.<sup>15</sup> Indica-

<sup>14</sup> Véase un prontuario de recetas en Kirby *et alii* [2014:caps. 1 y 2], en la monografía de Clarke [2001:27], que muestra la reunión de autores, obras y materiales en el paso de la edad media al siglo XVI muy gráficamente o en la base de datos compilada por la dra. Oltrogge (Universidad de Kóeln): <http://db.cics.th-koeln.de/start.fau?&>. Badiali & Baraldi [2023:208-209] muestran la comunidad de rectas existente entre textos italianos e ingleses, señalando la existencia de unas correspondencias que muestran su difusión por Europa. Por otra parte, como apunta Cerasuolo [2017:14], la tradición medieval de recopilar libros de recetas persistió hasta bien entrado el siglo XVI, culminando en recopilaciones impresas como el *De' secreti* de Alessio Piemontese, cuyo éxito se evidencia por sus numerosas ediciones y traducciones. En el mundo hispano es una cuestión que empieza a concitar atención sólo recientemente, pero materiales para fabricar pigmentos y tradiciones los había en la Península desde la Edad Media, como estudia Herreiro-Cortell [2019:3-7]. Véase la noticia de dos documentos inéditos de Hamer & Criado [2016:247-248], indicio de que hay todavía materiales inéditos que atestiguan el interés y difusión también en España de estos conocimientos.

<sup>15</sup> La bibliografía sobre estos temas ha crecido exponencialmente en los últimos años; véanse, por ejemplo, los datos reunidos por Sánchez Hernánpérez [2022] sobre la preparación de tintas, especialmente el estudio de Criado [2022:23-27]. Su utilidad aparente residía en compartir formato (recetas) con recetarios prácticos para la vida cotidiana o el ámbito rural. Sin embargo, como advierte Eamon [2011:36], los libros de secretos eran más extensos y ambiciosos, presentándose como acceso a saberes superiores y con fuerte base alquímica. La historia editorial de los primeros

tivamente, el médico y matemático milanés, Girolamo Cardano apuntaba en su opúsculo *De secretis* (1561) que entre los más lucrativos se encontraban los de la fabricación de colores.<sup>16</sup>

Para entender el interés por los pigmentos hay que ser consciente de la fascinación que los colores producían en los europeos ya desde la Edad Media. Ball [2009:60-120] construye un apasionante recorrido por la historia del empleo, funciones y pigmentos del color en Occidente. Como señalan Cifuentes & Córdoba [2011:27], desde la Edad Media se generalizó en Europa el interés por los métodos de teñido textil, documentados en numerosos manuales desde el siglo XIII. Ingredientes y técnicas de fabricación de pigmentos eran comunes a la pintura y los cosméticos, como muestra Sammern [2016]. Pastoreau [1996:19 y 35-39] reconstruye el paso de la mutación de la triada del viejo sistema cromático tradicional (blanco-rojo-negro) a otro plural aunque también agrupado (blanco o amarillo-rojo, negro, verde o azul). Más allá de su función emblemática y clasificatoria —«el color es una etiqueta», afirma el historiador francés—, la sociedad del siglo XVI muestra una pasión por la policromía, recientemente accesible, comparable a la descrita por Quondam [2007:79-118] para la Italia de la época. Baker *et. al.* [2016:9-10] explican que el uso intensivo de pigmentos fue impulsado por el perfeccionamiento pictórico y la pasión por lograr efectos cromáticos refinados, lo que fomentó la experimentación en busca de nuevos pigmentos, tintes y materias colorantes. Como recuerdan Hohti [2024:179-182] o Pastoureau [1986:38], la valoración de un color dependía no solo de su cromatismo, luminosidad y saturación, sino también de la calidad de los tintes empleados; se apreciaban especialmente los pigmentos que ofrecían colores vivos y duraderos, accesibles solo a los poderosos,<sup>17</sup> una gama cromática muy distinta por su variedad y calidad de la que estaba al alcance de los menos afor-

libros de secretos originales en el siglo XVI se encuentra también en Eamon [2011], aunque existieron otros canales de difusión.

<sup>16</sup> Como recuerda Couzinet [2007:24]: «*Secreta quidem alia, ut dixi, in cognitione consistunt : alia in cognitione quae usui utilis est, atque haec indivisa: Alia autem circa ea quae fieri possunt, vel in operibus, vel actionibus aut repraesentationibus : horum trium, et maxime quae circa opera versantur, quae etiam magis lucrosa sunt: quaedam ex genere ipso Secreta appellantur: ut quae circa Alchymicam, et Magiam, et colores».*

<sup>17</sup> Véanse las noticias agavilladas por Hohti [2024:189-191] sobre la distribución social y económica del colorido la Italia moderna. Para atisbar las dimensiones contemporáneas del negocio de los pigmentos en Europa y su vinculación con el mundo de la farmacia véase Mozzato [2013 y 2015]. Ejemplos de la conciencia europea de la diferente calidad de los pigmentos empleados en tintes y pinturas en Kirby [2001]. Parece pura casualidad que la parábola bíblica que protagoniza el Lázaro del Evangelio tenga como deuteragonista al rico Epulón, a quien se caracteriza como «un hombre rico que vestía de púrpura y lino finísimo, y todos los días celebraba espléndidos banquetes» (San Lucas 16, 19-23).

tunados, que se debían conformar con colores grisáceos, marrones o crudos, apagados y desvaídos, en general los tonos naturales del tejido o piel.<sup>18</sup> Para entender por qué cada color precisaba de un pigmento particular conviene no perder de vista que la preparación de colores a partir de la mezcla de los fundamentales (blanco y negro, rojo, amarillo y azul) se establece en el mundo de la pintura en el siglo XVII. Pastoureau [2023:543-544] explica la tardía introducción de esta práctica en la creencia sin atisbo de duda en la teoría aristotélica de la separación de los colores, junto con un conocimiento empírico de su naturaleza química y el desconocimiento de su esencia física, que impedía concebir su creación mediante la mezcla de los colores fundamentales; véase también el panorama histórico de la transformación del concepto en varios pintores pergeñado por Kemp [1985]. Por su parte, Gage [1999:14] señaló también la oposición por varios motivos, desde religiosos a técnicos, que tales procedimientos de mezcla encontraban ya en el mundo clásico (Gage 2001:30-33 y 35-38). Así pues, lo habitual hasta el siglo XVII, y bien entrado, era que cada color procediese de un pigmento distinto, al punto de nombrarse metonímicamente por esa substancia como recoge Gage [2001:80-81, 274, n. 85].

Por todo esto sería ingenuo interpretar literalmente la profesión de Lázaro. Más posiblemente formaría parte de algún tipo de engaño como los que realizan por toda Europa alquimistas y otros falsarios, presentes ya en la literatura castellana en el siglo XIV con el «exemplo XX» de *El conde Lucanor* (pp. 81-85). *Mutatis mutandis*, no están muy lejanas los embustes de los «dits de l'herberie» medievales franceses que estudia Yllera [1991], los engaños de Till Eulenspiegel y otros charlatanes semejantes en distintos países europeos. Lo que todos

<sup>18</sup> La vida cotidiana de los españoles del XVI era colorida, como aprecia a través de los inventarios de testamentaria Díez Jorge [2023:677-681]; no sólo la ropa, sino también paredes, vigas, puertas, y postigos se adornaban con vistosos colorines incluso en hogares humildes. De ahí la desilusión que asalta al pastor en la *Comedia de Bras Gil y Berenguella* de Lucas Fernández cuando, después de regalarle una sortija, obtiene al solicitar una prenda como galardón amoroso un «orillo de color» (Lucas Fernández, *Teatro completo*, p. 126, v. 190); es decir, un trozo del extremo de una pieza de tejido, «que corre paralelo a la urdimbre y se produce en el proceso de fabricación para evitar que la tela se deshilache», como lo define Udale [2014:175]. El diálogo que sigue sobre el galardón es indicativo de la importancia del color en la sociedad coetánea; la pastora ensalza su regalo, pero la decepción del enamorado es patente, y se manifiesta en el color que interpreta que tiene el obsequio intercambiado: «BERENGUELLA. [...] que es de muy rico valor. / BRASGIL. Juro a mí qu'es sengular. / BERENGUELLA. ¿Singular me dices qu'es?. / BRASGIL ¡Ha, pardiós! En mi concencia. / ¡O, cuán linda nigudencia! / Más la precio que una res, / y aun juro a diona que a tres. / Dime, hau, ¿es de pardillo?. BERENGUELLA. Boballa, es de amarillo. / ¿Tú estás ciego o no lo ves?» (Lucas Fernández, *Teatro completo*, pp. 126-127; vv. 191-200). Es también una burlona aplicación de la conocida superioridad femenina en la apreciación y distinción de colores y gamas, mencionada por Gage [2001:79 y 280].

tienen en común es su habilidad oratoria –orientada hacia conseguir que aceptemos sus propuestas como verdaderas, con total desprecio y desinterés por la verdad, como caracteriza López López de Lizaga [2020:77] a la charlatanería– que empleaban para pregonar sus productos, su condición nómada, la jactancia en la valoración de los productos que ofrece y la venta de panaceas tan atractivas como falsas.<sup>19</sup> En su espectáculo, dedicado a convencer a la audiencia y venderle su producto, resultaban fundamental el concurso del ayudante, como señala Laguna [2017:93], sin desdeñar incluir en ese pregón algunas alusiones subidas de tono, como recuerda Campo Tejedor [2020:319-322]. El trabajo de Lázaro no debía andar muy alejado de esos pagos, dada las destrezas profesionales que aprende y de las que hace gala en cada ocupación que tiene.

Lázaro pone en práctica consuetudinariamente diversos engaños para conseguir sobrevivir, o medrar, como dice.<sup>20</sup> El mecanismo del engaño posiblemente fuera similar al que aparece en el episodio XXVII de las andanzas de Till Eulenspiegel, el paño invisible, que atisbaba Bataillon [1968:65-66] tras de esta mención del ayudante del pintor de panderos, aunque posiblemente la trapacería a la que se refiere el anónimo autor de *Lazarillo* no fuera esa, porque no es él quien lleva la voz cantante, sino el gancho que apoya al actor principal de la trufa, el maestro, al hilo de una pulsión de la sociedad contemporánea: la pasión por el color. Posiblemente, el maestro de Lázaro pretendería poseer conocimientos de la elaboración de colores muy atractivos para la sociedad contemporánea.

Tal ocupación, pura superchería, encajaría bien con lo apuntado por Willis [1959:273 y 277] cuando explicaba muy perspicazmente que la profunda dife-

<sup>19</sup> Corominas & Pascual [1984:II, 339, s. v. charlatán] asignan un origen italiano al término y lo definen desde los primeros testimonios de su uso por esas dos habilidades que señalo. En francés sucede lo mismo como puede verse en Dhraïef [2018] y Samama [2004:30-32]. Aunque con distinto nombre, la figura de este buhonero con pretendida capacidad de sanador existe desde tiempos de Galeno, que adoptó de ellos en parte su inventiva verbal, según apunta Boudon-Millot [2003]. Samama [2004:13-16] insiste en la destreza oral de estos mercachifles ya en el mundo griego, su confianza exagerada y promesa de remedios milagrosos, tan seductores como engañosos. Conviene recordar también unos aspectos de la caracterización de este personaje, el charlatán/buhonero, que apunta Campo Tejedor [2020:310-311 y 317-323]; estos pequeños comerciantes, despreciados consuetudinariamente por la ínfima calidad de los objetos que vendían o por ser un fraude, empleaban, al igual que los ciegos, la voz como su principal recurso para la obtención de ganancias. Frente a esta perspectiva véase la reivindicación de Gentilcore [2008] de una parte de estos sujetos como impulsores de un conocimiento práctico de la medicina, aunque fueron una minoría.

<sup>20</sup> La ausencia de esta finalidad práctica es la principal objeción que se le puede hacer a la teoría de Shipley [1982] sobre la vinculación de esta profesión de Lázaro con la de su padre, molinero en una aceña, y una pretendida actividad alcahueteril del pintor de panderos.

rencia estilística y de simple elaboración de los segmentos del texto dedicados a narrar sus peripecias con los tres primeros amos y los s cuatro siguientes debía obedecer no a un desfallecimiento de la capacidad creativa del autor cuanto a otras razones. Para Lázaro ya no queda nada importante por aprender ni experiencias formativas que sufrir y recordar como en los tres primeros tratados. Se abre un breve periodo en el que aún no se ha convertido en el adulto cínico y consciente, aunque sus años de aprendizaje quedan atrás. En ese momento transitorio, puede observar con distancia a sus amos y sus estafas, mientras actúa como su ayudante, sin ser aún un pícaro consumado. En el mapa de los engaños contemporáneos en España había espacio para estos buhoneros.

La causa de la brevíssima alusión podría ser un recuerdo de un lugar de la adaptación castellana del *Baldo* de Folengo; allí, en el capítulo XVI del libro I, Baldo, Cíngar y Leonardo encuentran en una isla una cueva llena de piedras preciosas de colores muy diversos, los cuales se identifican por sus nombres y el origen de los pigmentos con que se fabricaron, porque en realidad son solo vidrio, un engaño a los ojos (*Baldo*, pp. 55-56). Cíngar, quien percibe el engaño, relata la historia de la invención del vidrio. En el capítulo siguiente, en una digresión de la acción principal, se narra la historia de los creadores de la cueva, obra de tres sabios (Periandro de Samo, Tales Alexandrino y Anaximandro de Creta) que alcanzaron secretos alquímicos y los emplearon para engañar a otros y quedarse con su dinero (*Baldo*, pp. 58-62). Su historia se remata con otros ejemplos de similares engaños a partir de la misma técnica de prometer y engañar.

Teniendo en mente el precedente anterior, situado, por cierto, inmediatamente antes de los capítulos que la crítica ha ligado al origen de Lazarillo, moler unos pigmentos para obtener unos colores que probablemente sólo existían en la charlatanería del maestro pintor, convierte su trabajo en participar en otra estafa para aprovecharse de otros y conseguir lucrativos beneficios. Ese empleo de la oratoria para conseguir alcanzar sus metas a cualquier precio es lo que aprendió Lázaro de su ayo, el ciego, y es central en esta novela, aunque eso sea harina de otro costal.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 1981.  
10 vols.
- ALATORRE, Antonio, «Contra los denigradores de Lázaro de Tormes», *Nueva revista de filología hispánica*, L (2002), pp. 427-455.

- ALEMÁN, Mateo, «Ortografía castellana», en *Obra completa*, Francisco Ramírez Santa-cruz, Pedro M. Piñero & Katharina Niemeyer, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2014. 3 vols., t. 1, pp. 267-475.
- ANDIOC, René & Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: 1708-1808*, FUE, Madrid, 2008. 2 vols.
- ANGUSSOLA, Anna & Andreas GRÜNER eds., *The nature of art. Pliny the Elder on materials*, Brepols, Turnhout, 2020.
- ASHOK, Roy ed., *Artists' pigments c. 1600-1835*, Archetype, London, 1993. 4 vols.
- BADALI, Federica & Pietro BARALDI, «Between the Lines of a Recipe Book. Cookery, Alchemy, Cosmetics, Metallurgy and Medicine in the Renaissance Ferrara», en *The recipe from the XIIth to the XVIth centuries*, eds. Bruno Laurioux & Agostino Paravicini, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2023, pp. 205-216.
- BAKER, Tawrin, et al. eds., *Early modern color worlds.*, Brill, Leiden, 2016.
- BALATZ, Guillem, «El pandero quadrat està de moda: Posa't al dia en 5 minuts», *Caramella*, XXIV (2011), pp. 102-106.
- BALDO, ed. Folke Gernert, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002.
- BALL, Philip, *La invención del color*, Debolsillo, Barcelona, 2009.
- BATAILLON, Marcel, *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»*, Anaya, Salamanca, 1968.
- BLECUA, Alberto ed., *Lazarillo de Tormes*, Castalia, Madrid, 1974.
- BORREGUERO, Cristina, «Imagen y propaganda de guerra en el conflicto sucesorio: (1700-1713)», *Manuscrits*, XXI (2003), pp. 95-132.
- BOUDON-MILLOT, Véronique, «Aux marges de la médecine rationnelle: médecins et charlatans à Rome au temps de Galien », *Revue des études grecques*, CXVI (2003), pp. 109-131.
- BRAVO, Julián, «Bajtín, la retórica y el folclore en el episodio del pintor de panderos del *Lazarillo*», en *Cartografía literaria: En homenaje al profesor José Romera Castillo*, eds. Guillermo Laín & Rocío Santiago Visor, Madrid, 2018, pp. 613-632.
- BUCKLOW, Spike, *The Alchemy of Paint*, Boyars, New York, 2009.
- CAMPO TEJEDOR, Alberto del, «Entre el estigma y la comicidad popular: Significaciones del vendedor callejero entre los siglos XVI y XVII», *Vínculos de Historia*, IX (2020), pp. 307-327.
- CASEDA, Jesús, «El Estatuto de limpieza de sangre de la catedral de Toledo (1547) en el *Lazarillo de Tormes*: Del arzobispo Silíceo, a su "pintapanderos" (el maestro Francisco de Comontes), a su obispo auxiliar, el mercedario Pedro de Oriona, y al "escudero", el deán Diego de Castilla», *eHumanista*, LIII (2022), pp. 341-358.
- CENNINI, Cennino, *Il Libro dell'Arte*, ed. Lara Broecke, Archetype, London, 2015.
- CERASUOLO, Angela, *Literature and Artistic Practice in Sixteenth-Century Italy*, Brill, Leiden, 2017.
- CIFUENTES, Lluís & Ricardo CÓRDOBA, *Tintorería y medicina en la Valencia del siglo XV*, CSIC, Madrid, 2011.
- CLARKE, Mark, *The art of all colours: mediaeval recipe books for painters and illuminators*, Archetype Publications, London, 2001.
- CLARKE, Mark, *Tricks of the medieval trades. The «Trinity Encyclopedia», a collection of 14th century English craft recipes*, Archetype, London, 2018.

- COHEN, Judith, «El pandero cuadrado en España y Portugal», *Cabiers du PROHEMIO*, VI (2006), pp. 395-406.
- Il colore nel Medioevo arte, simbolo, tecnica*, Istituto storico lucchese, Lucca, 1996.
- CÓRDOBA, Ricardo, «Un recetario técnico castellano del siglo xv: el manuscrito H490 de la Facultad de Medicina de Montpellier», *En la España medieval*, XXVIII (2005), pp. 7-48.
- CORREARD, Nicolás, «*Lazarillo* en sentido metatextual (censuras, autocensuras y disimulo en el texto)», en *Patrimonio textual y humanidades digitales*, eds. Javier Burguillo, & Aarón Rueda, SEMYR, Salamanca, 2021, pp. 107-125.
- COTARELO, Emilio, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Perales y Martínez, Madrid, 1899.
- Sub specie hominis. Études sur le savoir humain au XVI<sup>e</sup> siècle, Vrin, Paris, 2007.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano & Rafael Zafra, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006.
- CRIADO, Teresa, *Tratados y recetarios de técnica industrial en el España medieval. La Corona de Castilla, siglos XV-XVI*, dir Ricardo Córdoba, Universidad, Córdoba, 2012.
- CRIADO, Teresa, «La transmisión de los conocimientos prácticos: recetas y recetarios en la Europa de la Edad Moderna», en *Secretos de buena tinta. Recetas recopiladas de los mejores autores y artistas*, eds. Arsenio Sánchez Hernández et al, Consejería de Cultura, Madrid, 2022, pp. 17-52.
- CRUZ, Ramón de la, *Los panderos*, s. a.
- CRUZ, Ramón de la, *Sainetes desconocidos*, Ibero-American, Madrid-Barcelona, 1926.
- DHRAÏF, Bénya, «Introduction», en *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, ed. Bénya Dhraïf et al., Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2018, pp. 11-24.
- DÍEZ, J. Ignacio, «Lazos eróticos del lacerado *Lazarillo*», en *Eros y Logos*, ed. Patricia Marín Cepeda, Peter Lang, Frankfurt a. M., 2024, pp. 145-162.
- DÍEZ JORGE, María Elena, «La cama en las casas del siglo XVI: emociones, vivencias y colores», *Vegueta*, XXIII 2 (2023), pp. 661-701.
- EAMON, William, «How to Read a Book of Secrets», en *Secrets and knowledge in medicine and science, 1500-1800*, eds. Elaine Y. Tien Leong & Alisha M. Rankin, Ashgate, Burlington, 2011, pp. 23-46.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan F., *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Instituto Feijoo, Oviedo, 1993.
- FERNÁNDEZ, Lucas, *Teatro completo (farsas y églogas al modo pastoril y castellano)*, ed. Julio Vélez & Álvaro Bustos, Cátedra, Madrid, 2021.
- FRAILE GIL, José Manuel, «El pandero cuadrado en la villa y corte», *Revista de folklore*, CCLIX (2003), pp. 155-161.
- FRAILE GIL, José Manuel, «El pandero cuadrado en el Rebollar salmantino», *Salamanca: revista de estudios*, LI (2004), pp. 149-169.
- GAGE, John, *Colour and meaning: art, science and symbolism*, Thames & Hudson, London, 1999.
- GAGE, John, *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Siruela, Madrid, 2001.
- GARCÍA-OSES, Isaac, «*Ad usum et consuetudinem Barchinone*. Ser aprendiz en la Barcelona de finales del siglo XVI», en *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna*,

- eds. María Ángeles Pérez Samper & José Luis Beltrán, UAB, Barcelona, 2018, pp. 94-105.
- GENTILCORE, David, *Medical charlatanism in early modern Italy*, OUP, Oxford, 2008.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, RAE, Madrid, 2013.
- GUINEAU, Bernard & Jean VEZIN, «Recettes et couleurs de l'Antiquité et du Moyen Âge», en *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen Âge*, ed. Chantal Connocchie-Bourgne, Droz, Geneva, 1994, pp. 227-254.
- HAMER, Adolfo & Teresa CRIADO, «Belleza y salud a fines de la Edad Media: las recetas castellanas de los manuscritos de Hernando Colón», *Historia. Instituciones. Documentos*, XLIII (2016), pp. 243-260.
- HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel, «Las colores de un Imperio. Hispanic production and international trade of pigments and pictorial materials in the sixteenth century», *Journal for Art Market Studies*, III 2 (2019), sin p.
- HOHTI, Paula, «Innovations and Imitations of Colour», en *A Revolution in Colour*, eds. Giorgio Riello *et al.*, Bloomsbury, London, 2024, pp. 179-197.
- MANUEL, Juan, *El conde Lucanor*, ed. Guillermo Serés, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006.
- KEMP, Martin, «Yellow, Red, and Blue: The Limits of Color Science in Painting, 1400-1730», en *The Natural Sciences and the Arts*, ed. Alan Ellenius, Almqvist & Wiksell, Uppsala, 1985, pp. 98-105.
- KIRBY, Jo, «The Price of Quality: Factors Influencing the Cost of Pigments during the Renaissance», en *Revaluing Renaissance Art*, eds. Gabriele Neher & Rupert Shepherd, Ashgate, Farnham, 2001, pp. 19-25.
- KIRBY, Jo, *et al.*, *Natural colorants for dyeing and lake pigments practical recipes and their historical sources*, Archetype, London, 2014.
- LAFUENTE, María del Carmen & Ascensión AGUERRI eds., *Ramón de la Cruz en la Biblioteca Histórica Municipal materiales para su estudio*, Biblioteca Histórica Municipal, Madrid, 1996.
- LAGUNA, Antonio, «Sacamuelas y charlatanes, pioneros de la publicidad y la propaganda», *Dixit*, XXVI (2017), pp. 84-95.
- LAURIOUX, Bruno, «Introduction. The Recipe: A singular object of research», en *The recipe from the xiith to the xvith centuries*, eds. Bruno Lauroux & Agostino Paravicini, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2023, pp. 3-20.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, ed. David Mañero, Cátedra, Madrid, 2012.
- LÓPEZ LÓPEZ DE LIZAGA, José Luis, «Charlatanería y cinismo», *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, XV (2020), pp. 75-86.
- MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, M.R., «Folk-lore de Burguillos. La fiesta de los pilares [1883]», en *El Folklore Frexnense y Bético-Extremeno 1883-1884. Edición facsímil*, ed. Javier Marcos Arévalo, Diputación, Badajoz, 1987, pp. 109-113.
- MATTHEW, Louisa C. & Barbara H. BERRIE, «Memoria de colori che bisognino torre a vinentia: Venice as a Centre for the Purchase of Painters' Colours», en *The Trade in Artists' Materials*, eds. Jo Kirby, *et al.*, Archetype, London, 2010, pp. 245-252.
- MEDINA, Manuel, *Los misterios de la noche de San Juan*, Plaza & Janés, Barcelona, 2007.

- MOZZATO, Andrea, «The Pigment Trade in Venice and the Mediterranean in the Second Half of the Fifteenth Century», en *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, eds. Israels Machtelt & Louis A. Waldman, Villa I Tatti, Firenze, 2013, t. 2, pp. 171-179.
- MOZZATO, Andrea, «Luxus und Tand: Der internationale Handel mit Rohstoffen, Farben, Brillen und Luxusgütern im Venedig des 15. Jahrhunderts am Beispiel des Apothekers Agostino Altucci», en *Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, eds. Markwart Herzog et al., Narr, Konstanz, 2015, pp. 377-406.
- PASTOUREAU, Michel, *Figures et couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Léopard d'or, Paris, 1986.
- PASTOUREAU, Michel, «Fabriquer la couleur. Des recettes pour teindre, pour peindre ou pour reêver?», en *The recipe from the xiith to the xviith centuries*, eds. Bruno Lauriou & Agostino Paravicini, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2023, pp. 393-415.
- PEDRELL, Felipe, *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, Juan Gili, Barcelona, 1901.
- PLINIO, Gaio, *Storia naturale. Libri 33-37. Mineralogia e storia dell'arte*, Einaudi, Torino, 1997.
- PRIETO, M. Carmen, «Tiempo de ocio y baile en los pueblos de Lena: La entrada en la modernidad», *Vindonnis*, II (2018), pp. 48-63.
- QUONDAM, Amedeo, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura nell'Italia del Cinquecento*, Colla, Vicenza, 2007.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco ed., Mateo Alemán, «Ortografía castellana», en *Obra completa*, dir. Pedro M. Piñero & Katharina Niemeyer, Vervuert, Madrid, 2014, t. 1, pp. 267-475.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, Real Academia española, Madrid, en línea, <https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>.
- RICO, Francisco ed., *Lazarillo de Tormes*, RAE, Madrid, 2011.
- RODRÍGUEZ-MARÍN, Francisco, *12600 refranes*, Revista de Archivos, Madrid, 1930.
- RODRÍGUEZ PLASENCIA, José Luis, «Folklore extremeño: panderos y panderetas», *Alcántara*, LXXXII (2015), pp. 71-92.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel, *Registro de Lexicografía hispánica*, [s.n.], Madrid, 1951.
- Rossi, Paolo, *Philosophy, technology, and the arts in the early modern era*, Harper & Row, New York, 1970.
- SAMAMA, Évelyne, «Médecin ou charlatan? Comment reconnaître un bon soignant dans le monde grec?», en *Mires, physiciens, barbiers et charlatans*, eds. Franck Collard & Évelyne Samama, Gueniot, Langres, 2004, pp. 9-32.
- SAMMERN, Romana, «Red, White and Black: Colors of Beauty, Tints of Health and Cosmetic Materials in Early Modern English Art Writing», en *Early modern color worlds*, eds. Tawrin Baker et al., Brill, Leiden, 2016, pp. 109-139.
- SÁNCHEZ HERNANPÉREZ, Arsenio et al. eds., *Secretos de buena tinta. Recetas recopiladas de los mejores autores y artista*, Consejería de Cultura, Madrid, 2022.
- SÁNCHEZ ONGAY, Alejandro & Gaudencio ONGAY, *Colección de refranes populares «Gaudencio Ongay»*, Cátedra del patrimonio inmaterial de Navarra, Pamplona, 2023.

- SHIPLEY, G.A., «A Case of Functional Obscurity: The Master Tambourine-Painter of *Lazarillo*, Tratado VI», *Modern Language Notes*, XCVII (1982), pp. 225-253.
- SMITH, Pamela H., *The body of the artisan art and experience in the scientific revolution*, Chicago UP, Chicago, 2004.
- SMITH, Pamela H., «Vermilion, Mercury, Blood, and Lizards: Matter and Meaning in Metalworking», en *Materials and expertise in early modern Europe between market and laboratory*, eds. Ursula Klein & E.C. Spary, Chicago UP, Chicago, 2010, pp. 29-49.
- TILL EULENSPIEGEL, eds. Luis A. Acosta & Isabel Hernández, Gredos, Madrid, 2001.
- TRAVAGLIO, Paola, «*Ad faciendum azurrum*: alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro», *Studi di Memofonte*, XVI (2016), pp. 341-383.
- TRAVAGLIO, Paola, Sandro BARONI, & Giuseppe PIZZIGONI, «Recipes for Colour Making from Late Antiquity to the Middle Ages», en *Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture*, eds. Susanna Bracci *et al.*, Sillabe, Livorno, 2018, pp. 129-138.
- UDALE, Jenny, *Diseño textil tejidos y técnicas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014.
- VÉLIZ BOMFORD, Zahira, «In Quest of a Useful Blue in Early Modern Spain», en *Trade in Artists' Materials*, eds. Jo Kirby, Susie Nash & Joanna Cannon, Archetype, London, 2010, pp. 389-401.
- THOMPSON, B. Bussell & John K. WALSH, «The Mercedarian's Shoes (Perambulations on the fourth tratado of *Lazarillo de Tormes*)», *Modern Language Notes*, CIII (1988), pp. 440-448.
- WEST FITZHUGH, Elizabeth ed., *Artists' pigments c. 1600-1835*, Archetype, London, 1997. 4 vols.
- WILLIS, Raymond S., «Lazarillo and the Pardoner: The Artistic Necessity of the Fifth Tractado», *Hispanic review*, XXVII (1959), pp. 267-279.
- YLLERA, Alicia, «Los orígenes del monólogo dramático: el *Dit de L'Herberie de Rutebeuf*», *Epos*, VII (1991), pp. 395-408.



## EL SUEÑO DEL HUMANISMO EN LA «REPÚBLICA LITERARIA»

Jorge García López  
*Universitat de Girona*

Si España hubiera estado presente en la conformación del paradigma de la modernidad a lo largo de los siglos XVIII y XIX, probablemente don Diego de Saavedra tendría un puesto de honor entre los pensadores europeos contemporáneos de Francis Bacon, René Descartes o Thomas Hobbes. Como es sabido, fue probable autor de una famosa obrilla, la *República literaria*, que hizo furor entre nuestros ilustrados, pero que cayó en el olvido durante el siglo XIX a pesar el tan famoso comentario de don Marcelino. La reciente publicación de una muy solvente edición crítica del *Somnium, Satyra menippeae* (1581) de Justo Lipsio, una de sus fuentes esenciales, con su traducción al castellano y al inglés, nos da pie para comentar los perfiles intelectuales de esta pequeña joyita del pensamiento español y que en sus dos redacciones da cuenta de los cambios acaecidos en la primera mitad del siglo XVII.

La redacción primitiva nos presenta un texto breve en el que se ataca a la ortodoxia humanista, mientras que en la segunda nos encontramos con un larguísimo inventario de autoridades y de descripciones plásticas de la ciudad ideal que es la república de los literatos. Y de ahí que estudiosos como Blecua [1984] hayan hablado con razón de la furia enumerativa de esta versión de la obra. El autor parece no querer perdonar a nada ni a nadie, conformando largos inventarios de nombres, bibliotecas, universidades, imprentas, artistas de la antigüedad y del Renacimiento, pintores, escultores, órdenes arquitectónicos y un largo etc. Por otra parte, el texto de esta segunda redacción enseña curiosas contradicciones, como presentar primero a Diógenes como filósofo estoico en nuevas escenas –con la misma despreocupación con que Quevedo nos presenta a Epicuro como filósofo del Pórtico en su *Defensa de Epicuro*–, para después, siguiendo la redacción primitiva, describirlo como filósofo cínico. Como todo texto rehecho, la redacción primitiva pierde frescura y agilidad, aparecen repeticiones y contradicciones entre un autor que escribe en torno a 1615 y otro que lo hace como uno de los principales ministros de la monarquía en 1642. Esas contradicciones parecen inherentes a las dobles redacciones, como con Cervantes o Quevedo, pero en el caso que nos ocupa da la impresión de que estamos ante una reescritura ejecutada con prisa, sin

detenerse en los detalles, pero sí con la imperiosa necesidad de mostrar conocimientos a diestro y siniestro. De ahí el tan acertado juicio de Blecua, que veía en la segunda redacción un texto más cercano a las *polyanthreas*, mientras que la redacción primitiva las ponía en la diana: no se nos ocurre contradicción más disparatada. Pero a pesar de todas estas discordancias, queda en pie que las correcciones del manuscrito de Madrid de la segunda redacción (OR<sub>2</sub>) son autógrafas de Saavedra, al tiempo que quizás podemos comprender que algún traspies de esta segunda versión se deba a una confusión del autor, dada la gran cantidad de nombres que aparecen a lo largo de la obra, como en el caso de la clamorosa *lectio facilior* en la variante Fernelio/Farnesio. El mismo Quevedo, recordémoslo, se equivoca al cambiar el nombre de sus personajes en el *Buscón*, de donde se deduce que el manuscrito Bueno es la segunda redacción. Por el contrario, Cervantes no se equivoca al cambiar los nombres de los personajes en la segunda redacción de *El celoso extremeño*, porque en su caso la reescritura tiene motivación estética, personal y endógena, no como en el caso del *Buscón* –quizá un encargo privado realizado al autor– o de la nueva escritura de la *República literaria*, un deseo expresado por Saavedra de volver sobre una supuesta obra de juventud y sin duda también, en su dedicatoria al Conde-Duque, su inclinación, natural en un diplomático, de hacer carrera y subir escalafones. Este último aspecto nos lleva a considerar que la obrita era famosa en la época, y sobre los años veinte o treinta, y que era muy valorada, puesto que un diplomático de alto rango como Diego de Saavedra quiso reescribirla o se la apropió. Y también en otro sentido, puesto que la redacción primitiva refleja el pensamiento escéptico que aparece largamente elogiado en la versión de 1640 de las *Empresas políticas*: tanto si era suya, como si no, ahí vio don Diego la oportunidad de ampliar y validar ese elogio de su obra política. Sin embargo, hoy no nos vamos a centrar en el problema de la autoría, bien expuesto en el citado estudio de Alberto Blecua, sino en la distancia entre ambas redacciones, sean o no de Saavedra. Y es que entre ambos textos también hay continuidades y una diferente modulación entre ellas, que, si bien no afectan a la disputa sobre la autoría, sí que nos hablan mucho sobre los ambientes intelectuales de estas primeras décadas del siglo. Por una parte, la importante presencia en ambos textos de la figura de Diógenes el Cínico; por otra, la exposición del pensamiento escéptico en dos momentos de su desarrollo. Estos dos momentos, por otra parte, nos enseñan que quien llevó a cabo la segunda redacción percibía el texto primitivo como ligeramente anticuado ante el avance de los tiempos, como iremos viendo. De forma que proponemos analizar el recorrido entre un texto escrito hacia 1615-1620 y otro terminado antes de comienzos de 1643, puesto que está dedicado al Conde-Duque de Olivares. Este último texto hace mención al primero, sea el que nosotros

conocemos u otro muy próximo y, por tanto, se encuentran inexorablemente unidos. Pero es la diferencia entre ambos textos, independientemente de su autoría, lo que nos confirma la consolidación de unas ideas y de unos ambientes intelectuales que ya en *El sueño del humanismo* se documentaban como activos a finales del siglo XVI, pero cuya influencia se amplía en esos cerca de veinte años de diferencia y en un autor como Diego de Saavedra, casi perfectamente contemporáneo del *Discurso del método* (1637).

La primera redacción se basa en tres fuentes básicas –Boccalini, Agripa y la citada obra de Lipsio– ninguna de las cuales da cuenta del entramado ideológico que constituye el meollo de la obrita, a saber, la crítica del humanismo enciclopédico de finales del siglo XVI, aunque es cierto que la obra de Agripa se identificaba con la tradición escéptica. Por otra parte, la crítica del humanismo reaparece de vez en cuando en la obra de Boccalini, mientras que la obra de Lipsio solo en su primera parte, en el discurso de Cicerón, se propone criticar la *divinatio* descarrizada de los humanistas de su tiempo, mientras que, en la segunda, el discurso de Marco Varrón disculpa a los humanistas de sus excesos en la edición de textos clásicos, correctivo que ignora nuestra obra. Sí creo que es importante observar cómo la sátira del conocimiento y el *somnium* se consolidan con estos patronazgos literarios en géneros a propósito para la crítica del conocimiento y la reflexión sobre sus límites, lo que sucede hasta ya entradas las Luces en obras como los *Avisos de Parnaso* de Corachán (1690) o el *Juicio final de la astrología* (1727) de Martínez, obras ambas que utilizan el cauce de la sátira y escenas de la *República literaria*, en su segunda redacción, para una crítica del conocimiento y la exposición de teorías científicas. De Justo Lipsio a las dos redacciones de la *República literaria* y a sus seguimientos ilustrados, estamos, pues, ante un género de alta cultura humanista y abocado a la reflexión sobre la ciencia y el conocimiento.

Por cierto, a todo esto, sorprende el carácter tan ‘cervantino’ de la primera redacción de la obra. Y no porque hubiera relación entre ese texto primitivo, escrito seguramente en Italia –donde aparece incluso topografía urbana napoletana–, y la obra de Cervantes, o el *Quijote* más exactamente, sino por la familiaridad intelectual entre ambos; de hecho, son casi perfectamente contemporáneos y hay entre ellos un como aire familiar. Un hecho que nos subraya, por si hacía falta repetirlo, la extraordinaria sensibilidad cervantina para otear la deriva de los tiempos. Aparte del prólogo de 1605, que dispara a discreción contra el enciclopedismo humanista, nos recuerda muy de cerca, en efecto, el capítulo veintidós de la segunda parte de la obra maestra, donde nos aparece un personaje peculiar, el Primo, escritor de encyclopedias inútiles y buscador de verdades que no importan un ardite ni a la memoria ni al entendimiento. El Primo, rodeado de libros, es incapaz de responder a las cuestiones que le plan-

tea Sancho, campesino analfabeto, pero armado de una implacable lógica que no necesita de los libros para responder a las cuestiones que se plantea y que es capaz de hacer una exégesis del texto bíblico para solventar su pregunta. Este curioso Primo, un espécimen muy generalizado a finales del siglo XVI, es también gran lector de libros de caballerías, por donde entendemos que Cervantes identifica el humanismo decadente y farragoso del Primo con la literatura extravagante de los libros de caballerías. En ambos casos se trata de literatura absurda y decadente. Pero hay más, porque en *El coloquio de los perros* Cervantes nos saca a escena nada menos que a los filósofos cínicos y su obra puede leerse en clave filosófica como 'El coloquio de los filósofos cínicos', es decir, el coloquio de dos sabios perritos dedicados a criticar los vicios públicos y privados de la España en que viven. De forma que hay que entender por 'cínico' no el sentido actual, por supuesto, sino una corriente de filosofía moral del mundo antiguo crítica con la *polis* clásica. Pues bien, como hemos visto arriba, Diógenes el Cínico es el único filósofo elogiado en la primera redacción de *República literaria* y aparece dos veces en forma elogiosa en la segunda redacción. Es curioso, sí, pero es el único autor que le merece una presentación digna a ambas redacciones; el único del que no se nos proporciona una estampa satírica. El pensamiento cínico entendido como crítica social y la crítica de la cultura oficial –y por tanto del humanismo del siglo XVI– van de la mano en esos años inaugurales del siglo XVII. Y también al revés: nos enseña hasta qué punto la obra maestra de Cervantes nace de la crítica del humanismo y de la cultura oficial de finales de la centuria. Así, pues, cuando repasamos los ángulos intelectuales del texto primitivo, rondamos también muy de cerca algunos de los perfiles definitorios del gran Cervantes.

En general, puede decirse que la primera redacción nos presenta el humanismo como un mundo cerrado sobre sí mismo y sin contacto con la realidad. El humanismo ha pasado a ser una suerte de escolástica donde los textos tienen una prioridad gnoseológica sobre la realidad que impide la reflexión y el progreso. Libros crean libros, palabras crean palabras, como hace el Primo humanista, y todo ello sin un contacto directo con la realidad: se trata de una cultura ceñida al mundo clásico, pero sin relación con la experiencia real e histórica. Y aunque tal crítica está desparramada por los cuatro costados de la obra y es la diana central de sus páginas, se encuentra más precisada en el discurso de Demócrito y nosotros la documentamos en dos aspectos. En primer lugar, en la crítica de las *variae lectiones*. Y así explica el filósofo la causa de su risa:

¿Por ventura bastaría el cielo a reprimilla [la risa de Demócrito] cuando en ella estuviera más fervoroso, si quisiese corregir al humanista que vanamente gasta sus años empleando mal su ingenio en leer medallas, piedras antiguas, visitar ruinas y fragmen-

tos de edificios y en averiguar, con la lección de varios manuscritos, si Cadmo usaba escarpines, si en los convites de Alejandro se sirvieron bisnagas y quién fue el primero que las usó? (Diego de Saavedra, *República literaria*, ed. Jorge García López, p. 152).

Aquí tenemos el término en toda su extensión: el humanista, al que suele llamar también ‘gramático’, como vemos más abajo. Y a continuación sus principales actividades: numismática, epigrafía y *variae lectiones*, para rematar con el tópico de los inventores de las cosas, que apunta, al menos parcialmente y entre otros productos paralelos, contra la famosa enciclopedia de Polidoro Virgilio, *De inventoribus rerum*. Estas *variae lectiones* reaparecen en la disputa entre Mureto y Alciato, «los cuales largamente porfiaron si en tiempos de Príamo se usaron antojos» (Diego de Saavedra, *República literaria*, ed. Jorge García López, p. 176) y cuando los jueces los echan de la sala porque Mureto comienza a dar voces, observa el narrador que fue «desdén y afrenta bien merecida de Alciato, porque olvidado de su gravedad se ponía a porfía con un gramático». Donde puede verse el uso del término *gramático* como un insulto satírico. Desde aquí podemos interpretar los capítulos citados que en la segunda parte del *Quijote* dedica Cervantes al Primo humanista y observar el paralelismo entre ambas críticas.

Pero de los reproches a la figura del humanista, pasamos a la consideración de los centones. La cultura humanista, nos dice el texto, se ha convertido en una cultura automatizada, servida en enciclopedias. Citar a Horacio o Virgilio ya no significa haberlos leído y haber reflexionado sobre sus textos. El humanismo es ahora una cultura de acarreo que se sirve en enciclopedias y donde cualquiera puede hacer exhibición de cultura clásica sin haber visto a los autores ni por el forro:

Y no menos me provocaría a risa los que juntan flores y sentencias de varios autores, y quieran ser estimados por aquel trabajo, mereciendo antes pena que premio, pues dan ocasión a los ociosos para no estudiar, y deslustran aquellas sentencias, las cuales fueran de su lugar son piedras sacadas de su edificio, o moneda de vellón que pierde su valor fuera de los reinos donde se acuña y pasa. (Diego de Saavedra, *República literaria*, ed. Jorge García López, p. 153)

Nos recuerda muy de cerca el prólogo a la primera parte del *Quijote*, tenido por lo general por una crítica personal a Lope e incluso es muy verosímil que así se interpretara también en la época. Y es posible que haya algo de eso, sin duda, puesto que Lope era famoso por engalanar sus libros con amontonamientos de citas en sus márgenes. Pero si entendemos la letra cervantina en un horizonte más amplio, nos damos cuenta de que lo que se está criticando ahí es el uso indiscriminado de grandes enciclopedias donde el saber de la antigüedad está como depositado en cajones y etiquetado por temas. Pero, además,

leyendo atentamente el prólogo de 1605 podemos observar que la crítica cervantina se centra en la relación entre la cita y el nombre del autor. Para Cervantes la cita vale por sí misma, por su valor como verdad, independientemente de que lo haya dicho Horacio o Virgilio; no es el venerable nombre clásico el que autoriza la cita, sino la relación entre la cita (*verba*) y la realidad (*res*). Critica, pues, la autoridad en sí misma de la cultura clásica y una actitud que es todo lo contrario de una lectura creativa del mundo antiguo, que fue lo que impulsó el humanismo hasta finales de la primera mitad del siglo XVI, es decir, justo antes de que se convirtiera en un simple programa de estudios. Para Cervantes y para el autor de la redacción primitiva, el humanismo es una cultura en decadencia.

De estas primeras observaciones pasamos al tramo central de la primera redacción, es decir, los discursos de Demócrito y Heráclito, donde constatamos en primer lugar un recorrido por las disciplinas. Y así nos presenta a la filosofía natural como un conglomerado de palabras que no tocan a la realidad física («Mira la filosofía natural, reducida a sofistería de palabras, sin haber quién levante los ojos y la consideración a penetrar los secretos ocultos de la naturaleza»; Diego de Saavedra, *República literaria*, ed. Jorge García López, p. 159). Sin embargo, y a pesar de hablarnos de la humildad de la matemática, nacida «de las inundaciones del Nilo», considera que «se puede alabar que entre las ciencias humanas sus principios son más ciertos y en que todos concuerdan» (Diego de Saavedra, *República literaria*, ed. Jorge García López, pp. 160-161). Observación que nos recuerda el gran ascendiente de las matemáticas en toda la primera mitad del siglo y aún todo él. Y no solo en términos que llamaríamos científicos, sino también estéticos, como la esperanza del estilo lacónico de recoger la exactitud de las operaciones matemáticas. Finalmente, al llegar a la astronomía, recuerda las dificultades para describir el movimiento de Marte en la astronomía ptolemaica, es decir, los diferentes epíciclos inventados por la tradición ptolemaica y que ahora se perciben como invenciones sin sentido, pero sobre todo observa «otros [astros] que nuevamente se van descubriendo con los antojos largos» (Diego de Saavedra, *República literaria*, ed. Jorge García López, p. 161). Esto podría ser una referencia a Galileo o tal vez no, puesto que en la época hubo una auténtica polémica sobre la prioridad del descubrimiento y, por ejemplo, la tradición científica de la Compañía, robusta si las hay, puso el descubrimiento a nombre de Schneider. Ahora bien, en 1610 Galileo había publicado el *Sidereus nuncius*, con gran asombro de toda Europa y es posible que a ello se refiera esta redacción primitiva. En conclusión, las ciencias están atrapadas en el círculo vicioso de un humanismo que copia la antigüedad pensando que puede encontrar en ese pasado venerable una clave de futuro. Y de ahí también el rechazo a unos aforismos que se

piensan universales sin convenir a los contextos concretos que pide el devenir histórico y político.<sup>1</sup>

El problema para el autor consiste en la falibilidad de las sensaciones, que no nos dan una medida exacta de la realidad:

Y aunque la experiencia trabaja siempre en descubrir los secretos de la naturaleza, es peligrosa, porque para ello se aprovecha de los sentidos, los cuales fácilmente se engañan, y lo que hasta agora ha descubierto es una parte muy pequeña (Diego de Saavedra, *República literaria*, ed. Jorge García López, p. 167)

Por lo que el ideal del sabio con que culmina el discurso de Demócrito es claramente de matices estoicos:

Y de tal suerte compone [el sabio] y fortalece el ánimo con la razón, que vive señor y no es esclavo de sus pasiones; a este tal solamente venero por sabio y casi igual a los dioses. (Diego de Saavedra, *República literaria*, ed. Jorge García López, p. 169)

Muy paralelo a este es el discurso de Heráclito, que, si llora en lugar de reír, nos viene a decir algo muy parecido, comenzando por la desconexión entre el discurso del humanismo y la filosofía natural:

Vuelve los ojos, si puedes, sin lágrimas, y mira tu república turbada con el hurto de sus ciudadanos, los cuales, robándose unos a otros, no cuidan de buscar y desentrañar los mineros que en estos campos vecinos escondió naturaleza. (Diego de Saavedra, *República literaria*, ed. Jorge García López, p. 170)

Dando en su conclusión una respuesta estoica:

La verdadera filosofía moral, que forma y compone el ánimo, dándole a conocer la hermosura de la virtud y la fealdad del vicio, y desengañándole que no es feliz el rico, ni el que manda, aunque por tales los juzga el vulgo, sino el que es señor de sus pasiones y afectos, y a quien solamente alguna fuerza mueve, pero ninguna turba (Diego de Saavedra, *República literaria*, ed. Jorge García López, p. 171)

<sup>1</sup> «Y cargando la consideración en inquirir la causa, juzgué que aquellos libros, por de poco o ningún fruto, eran excluidos de aquel templo, porque el gobierno, la prudencia militar y civil, la memoria y juicio en escribir, no se adquieren por reglas humanas, sino por lumbre y fuerza de la naturaleza, y que para la política eran dañosos los desinios y reglas generales, porque el entendimiento se casa de suerte con las doctrinas estudiadas, que haciéndose temeroso y porfiado en ellas, las ejecuta y practica ciegamente en los casos particulares, sin la moderación y prudencia que piden los accidentes, por los cuales se debe gobernar el ejercicio de los aforismos políticos» (Diego de Saavedra, *República literaria*, ed. Jorge García López, p. 130)

Tenemos, así, en resumen, los aspectos centrales a la crítica del humanismo en la cultura primosecular de la que también se nutre la obra de Cervantes. De la crítica a la escolástica humanista y a la presentación cómica de la antigüedad clásica –salvando a Diógenes–, pasamos al repaso por la vaciedad de las disciplinas, crítica de la que están excluidas las matemáticas y observando los progresos que se están haciendo en astronomía, progresos que no se fundamentan en el conocimiento de la antigüedad clásica, y de ahí pasamos a la observación sobre la fali- bilidad de las sensaciones y, finalmente, al sabio estoico como ideal de vida y finalidad de la filosofía moral.

Aquí tenemos lo que podríamos llamar los elementos esenciales del ambiente intelectual de finales del siglo XVI y del cambio de siglo. Por una parte, la irrupción con fuerza del neoestocismo apadrinado por Lipsio, humanista que marca tendencia en Europa por entonces y hasta los años sesenta y setenta del siglo XVII. A su lado tenemos la crítica de la ortodoxia humanista quinientista y cómo esa praxis ha llevado a un callejón sin salida al poner toda la cultura al margen de la experiencia. Ahí entra el problema de la relatividad de las sensaciones, que atacaba de lleno toda la ciencia de la antigüedad (Aristóteles, Ptolomeo, Plinio el Viejo, Galeno e Hipócrates), puesto que estaba basada en la percepción sensible tal cual. Al poner en duda ese principio básico, la tierra se abría bajo los pies del hombre culto de la época, puesto que significaba que toda la ciencia del mundo antiguo no tenía ningún fundamento. De ahí que Francisco Rico [1993:151-159] insistiera en su momento en las partes finales de *El sueño del humanismo*, y con gran acierto –como solía–, que con la traducción latina de Sexto Empírico o la obra de Francisco Sánchez se abría una nueva época. Y eso es precisamente lo que encontramos en los *Academica* de Pedro de Valencia, cuando nos dice en el comienzo de su disertación que Sexto Empírico está en las manos de todos y que se lee con fruición. Corre el año 1595 y Cervantes suponemos que está ya escribiendo relatos cortos. Uno de ellos quizá detallaba las aventuras de un viejo chiflado que confunde ventas con castillos de tantos libros como ha leído. Un horizonte intelectual muy paralelo a la primera redacción de nuestra obrita. Ese será el alma y el arranque de la primera parte de la obra maestra.

Con los principales estudios a mano (Popkin 1983; Bouwsma 2001), es bueno observar que se trata de un escepticismo sencillo y simple, más bien de un empirismo primitivo, que todavía no ha sacado todas las conclusiones que abren las *Hipotiposis pirrónicas*. Se subraya la impotencia de la percepción sensible para describir adecuadamente la realidad, pero no se tiene a mano ninguna alternativa seria; se llama la atención sobre la desconexión entre la cultura literaria, que por entonces es toda la cultura –tanto ciencias, como letras, que diríamos hoy–, y el mundo real, pero solo se barrunta una solución. La crí-

tica al humanismo y a la cultura libresca va unida a la relativización de la percepción sensible, es decir, a toda la ciencia de la antigüedad y de ahí se pasa a considerar la experiencia al margen de esa cultura libresca como hito fundamental para el avance del conocimiento. Nuestra propia explicación parece recordar *The Advancement of Learning* de Francis Bacon, pero el caso es que se trata de un ambiente que se respira en toda Europa y que esta primera redacción ejemplifica también con la exposición del *mos gallicum* y el *mos italicum* en el estudio del derecho de la antigüedad. No hay ámbito a finales de la centuria que no esté influido por este haz de ideas nuevas. Los ciudadanos de la república de las letras, tal como nos dice Heráclito, se plagan en sus libros unos a otros como en un círculo vicioso, aunque están rodeados de prados de naturaleza a los que apenas prestan atención. De forma que podemos considerar implícita en esta primera redacción la apertura a la experiencia para romper el círculo vicioso al que ha conducido la cultura humanista del siglo anterior. De ahí que ya en esta primera redacción se entienda por *experiencia* algo más que la experiencia individual, pero todavía no se ha consolidado el concepto de *experimento*. Por eso todavía la experiencia parece un concepto tambaleante y suele recordarse a partir de los primeros aforismos de Hipócrates. Por tanto, podemos conjeturar que el autor, si bien conoce la obra de Sexto Empírico, en realidad une sus tres principales fuentes bajo el influjo de obras más genéricas como el *Quod nihil scitur* de Francisco Sánchez, texto también muy conocido a finales del siglo XVI, o bien simplemente nuevos manuales del pensamiento antiguo como los *Academica* de Pedro de Valencia.

Hemos hablado antes de escepticismo y empirismo primitivo. Es importante darse cuenta de que, cuando hablamos de escepticismo, no nos referimos a las formas más modernas de esta corriente de pensamiento. Al igual que sucede con otras formas de la tradición filosófica (idealismo, racionalismo, positivismo, panteísmo, etc.), el escepticismo constituye un complejo corpus, un continente lleno de regiones diferenciadas y de provincias con modulación propia, y ya en la antigüedad es posible deslindar varias escuelas que ponen en duda la legitimidad del conocimiento desde ángulos dispares. Y, sobre todo, es necesario distinguir este escepticismo clásico del que surgió de la Ilustración y que se afirmó en la negación de los dogmas de la tradición cristiana. Por lo que respecta a la obrita que nos ocupa, y en general a estos años finales del siglo XVI, se insiste sobre todo en la falibilidad de la percepción sensible, pero se sacan de momento pocas consecuencias de este hecho. Así, pues, el hecho de que se tilde como escéptico a un autor de finales del siglo XVI o principios del siglo XVII no implica una nota de ateísmo o algo similar, puesto que este primer escepticismo va dirigido contra la ciencia de la antigüedad, mayormente la ciencia aristotélica.

Este es el estrecho margen donde se escribió la primera parte del *Quijote*, en un momento que corre de mano en mano, tal como nos cuenta Pedro de Valencia, la obra de Sexto Empírico y sus temas son motivo de comentario y dimes y diretes en las academias de la Europa de la época. Parece evidente que don Quijote, un personaje de una percepción sensible deteriorada y definida por unas categorías que ha extraído del conocimiento libresco, condice perfectamente con este contexto de transición hacia un escepticismo más complejo y sistemático que aparece sobre finales de los años treinta y durante los años cuarenta de la centuria. Ignorar esos matices, y el lento avanzar a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII de unas formas de pensar que habrán de caracterizar a Europa hasta el romanticismo, es lo que conduce a Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes* (1925) a postular un escritor prácticamente ateo y próximo a posiciones materialistas y naturalistas heterodoxas, interpretación que continúa en estudios más recientes, como, por poner un ejemplo, Márquez Villanueva [2005]. No es así en modo alguno. A principios de la centuria el proceso descrito no contradice el sentimiento religioso o la fe, como demuestran casos como el de Pedro de Valencia, entre muchos otros. Pero de lo que sí es consciente Cervantes –señal de que había reflexionado sobre el asunto– es que la relativización de la percepción sensible conduce a una pérdida del criterio de verdad. Tal sucede en los capítulos 45 y 46 de la primera parte, cuando Fernando sostiene que puede resolverse el pleito sobre la naturaleza de la bacía contando los votos de los presentes. Lo mismo sucede en la segunda parte, cuando al cerrar el capítulo 41, don Quijote afirma que creerá todo lo que dice Sancho que ha visto a lomos de Clavileño si este cree que es cierto lo que don Quijote dice que vio en la Cueva de Montesinos («Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vie en la cueva de Montesinos.»; Cervantes, *Don Quijote*, Francisco Rico (dir.), I, p. 1055). Se trata, por supuesto, de episodios cómicos que no conducen a nada excepto a la misma comicidad, pero en ambos casos, la realidad cotidiana acabará siendo producto de un pacto, puesto que no hay un criterio de verdad, un centro de autoridad, que pueda dar cuenta de su naturaleza.

Si ahora nos adentramos en la segunda redacción de la obra, nos encontramos con el ambiente intelectual del medio siglo. Esta reescritura de la obra debió terminarse como tarde a finales de 1642, como va dicho, puesto que está dedicada al Conde-Duque. El caso de que sea esta redacción una proliferación de descripciones y nombres facilita en este caso nuestra exposición, puesto que, en un determinado momento, el autor de la segunda redacción nos va a presentar las escuelas de los filósofos de la antigüedad. Aquí entra en juego el problema de la autoría, dado que parte de estos párrafos están tomados de la empresa 46, encabeza con el mote *Fallimur opinione*, donde Saave-

dra expone su cercanía al pensamiento escéptico. En efecto, la citada empresa nos presenta como emblema un barco con el remo torcido, ejemplo típico de la tradición escéptica, junto con su explicación física («A la vista se ofrece torcido y quebrado el remo debajo de las aguas, cuya refracción causa este efecto. Así nos engaña muchas veces la opinión de las cosas»), ligando inmediatamente el emblema y su comentario al pensamiento escéptico («Por esto la academia de los filósofos escépticos lo dudaba todo, sin resolverse a afirmar por cierta alguna cosa») y a partir de aquí realiza un comentario sobre el pensamiento escéptico, algunos de cuyos párrafos pasarán literalmente a la *República literaria* formando parte de esas ‘señas’ de autor que introduce Saavedra en la segunda redacción como confirmación de su autoría. El largo comentario, que aquí glosamos por partes, comienza con un elogio de los filósofos académicos y nos presenta una teoría del conocimiento:

¡Cuerda modestia y advertida desconfianza del juicio humano! Y no sin algún fundamento, porque para el conocimiento cierto de las cosas dos disposiciones son necesarias: de quien conoce y del sujeto que ha de ser conocido. Quien conoce es el entendimiento, el cual se vale de los sentidos externos y internos, instrumentos por los cuales se forman las fantasías. (Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, pp. 545-546)

Y a continuación una exposición clásica de las limitaciones de la percepción:

Los externos se alteran y mudan por diversas afecciones, cargando más o menos los humores. Los internos padecen también variaciones, o por la misma causa o por sus diversas organizaciones. De donde nacen tan desconformes opiniones y pareceres como hay en los hombres, comprendiendo cada uno diversamente las cosas, en las cuales también hallaremos la misma incertidumbre y variación; porque, puestas aquí o allí, cambian sus colores y formas, o por la distancia o por la vecindad, o porque ninguna es perfectamente simple, o por las mixtiones naturales y especies que se ofrecen entre los sentidos y las cosas sensibles. Y así dellas no podemos afirmar que son, sino decir solamente que parecen, formando opinión y no sciencia.

Y termina su comentario con el mito de la caverna platónica y el Platón escéptico («Mayor incertidumbre hallaba Platón en ellas, considerando que en ninguna estaba aquella naturaleza purísima y perfectísima que está en Dios») antes de pasar a su aplicación política.

Acaso lo más importante de estos párrafos es que podemos afirmar que de forma directa o indirecta Saavedra ha frecuentado la obra de Sexto Empírico, porque, especialmente en el segundo de los párrafos citados con extensión, tenemos la exposición de los tropos escépticos, es decir, de los diferentes

motivos que exponen las *Hipotíesis pirrónicas* para anular la objetividad de la percepción sensible. Estos mismos párrafos, como hemos comentado, se hallan en la segunda redacción de *República literaria*, aunque, en este caso, su autor los contextualiza en una historia de la filosofía. Y aunque los párrafos de esta última podrían ser anteriores a las *Empresas* de 1640, la forma en que están copiados comunican la impresión de ser una ligera simplificación de los que ya hemos citado arriba, es decir, nos parecen posteriores a 1640, lo que fijaría esta segunda redacción entre 1640 como término *a quo* y finales de 1642 como límite *ad quem*. De forma que, tras la publicación de las *Empresas políticas*, en los años 1640 y 1642, Saavedra, con independencia de que sea o no su autor, pensó quizás en escribir una obra donde podía exhibir un inventario de saberes clásicos e insistir en su posicionamiento filosófico, puesto que, además, como va dicho, esta segunda redacción enmarca los párrafos de las *Empresas* en una consideración histórica.

En efecto, el narrador y su acompañante entran por fin en la ciudad y se encuentran con «unos collados apacibles que dejaban del uno y otro lado valles y soledades amenas» (Saavedra Fajardo, *República literaria*, ed. Jorge García López, p. 230) y comienza entonces la enumeración de escuelas, desde los gimnófistas hasta «los magos de Persia» y los «los turdetanos de España», vienen después figuras mitológicas relacionadas con el saber, como Prometeo, Atlante y Proteo, continúa con los siete sabios de Grecia y finalmente llegamos a las escuelas propiamente filosóficas, donde nos cuenta que

A las corrientes de una fuente estaban Sócrates, Platón, Clitómaco, Carnéades y otros muchos filósofos académicos, siempre dudosos en las cosas, sin afirmar alguna por cierta, solamente a fuerza de razones y argumentos procuraban inclinar el entendimiento y que una opinión fuese más probable que otra.

Poco más adelante estaban los filósofos escépticos Pirrón, Zenócrate y Anajarcas, gente que con mayor certidumbre y miedo lo dudaba todo, sin afirmar ni negar nada, encogiéndose de hombros a cualquier pregunta, dando a entender que nada se podía saber afirmativamente (Saavedra Fajardo, *República literaria*, ed. Jorge García López, pp. 232-233)

Y a continuación comienza la exposición de la teoría del conocimiento citada más arriba que termina con el inventario del resto filosofías, es decir, «los filósofos dogmáticos», entre los que cuenta los aristotélicos, los estoicos y los pitagóricos, terminando con la exhibición positiva, vista anteriormente, de Diógenes como filósofo moral entretenido en «la contemplación de las materias estoicas». Esta distinción entre escépticos y dogmáticos, que constituye petición de principio, era típica de la época y perdurará hasta el siglo XVIII, y en el caso de Saavedra está claro que la exposición no es neutral, puesto que don

Diego ha desarrollado los principios del pensamiento escéptico y con Sexto Empírico en mano.

Al margen de las contradicciones que suponen la contraposición de las dos redacciones o la disputa sobre la autoría, lo más importante para nosotros en este momento es constatar que entre la primera redacción y la segunda nos encontramos con una clara diferencia que nos describe las modulaciones de una época. En la primera, datable aproximadamente entre 1615 y 1620, estamos ante el escepticismo académico de finales del siglo XVI y principios de la centuria siguiente, un escepticismo que podemos seguir también, como vamos comentando, en el *Quod nihil scitur* (1581) o, en el caso español, en los *Académica* (1595) de Pedro de Valencia. Ese escepticismo que se desarrolla entonces como una suerte de empirismo primitivo y que creemos que está en la base del *Quijote*, se transforma en la segunda redacción en una epistemología del conocimiento. Es decir, entre los años 1615 y 1642 observamos en la *República literaria* un fenómeno común a toda Europa y es el desarrollo del pensamiento escéptico como un corpus bien articulado, partiendo de ese empirismo primitivo y consolidándose como la epistemología del Humanismo durante el siglo XVII. Esa será una de las grandes herencias que retomará la Ilustración. No es de extrañar, pues, que la segunda redacción de *República literaria* fuera una lectura favorita de nuestros empelucados ilustrados. En ella veían, en efecto, una obra del denostado siglo barroco que defendía los valores de la Ilustración: ese interés por la nueva ciencia colmado con una epistemología novedosa y comparable al *Discurs de la méthode* o al *The Advancement of Learning*. Y es que, para decirlo con pocas palabras, y siguiendo las tan pertinentes de Francisco Rico citadas anteriormente, a principios del siglo XVII el sueño del Humanismo es Galileo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLECUA, Alberto, «Las Repúblicas literarias y Saavedra Fajardo», *El Crotalón. Anuario de la Filología Española*, (1984), pp. 11-27 (reeditado en *Signos viejos y signos nuevos*, Crítica, Barcelona, 2006, pp. 373-411).
- BOUWSMA, *El otoño del Renacimiento 1550-1640*, Barcelona, Crítica, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (dir.), Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los clásicos Españoles, 2005.
- LIPSIO, Justo, *El somnium de Justo Lipsio*, Cristóbal Macías Villalobos y Enric Mallorquí Ruscalleda (eds. y trads.), Cáceres, Universidad de Extremadura, 2023.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Bernardino Telesio y el antiguo sacerdote de *La Galatea*», en «Por discreto y por amigo»: mélanges offerts à Jean Canavaggio, Benoît Pellistrandi, Christoph Couderc (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 101-112.

- POPKIN, Richard, *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- RICO, Francisco, *El sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza Universidad, 1993.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *Empresas políticas*, Sagrario López Poza (ed.), Madrid: Cátedra, 1999.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *República literaria*, Jorge García López (ed.), Barcelona, Crítica, 2006.

## CON ANTONIO MACHADO EN LOS SETENTA

Luciano García Lorenzo

Allá, por los finales de los años setenta, acabado un acto que no recuerdo dedicado a qué en el Ateneo de Madrid, nos sentamos Francisco Rico y yo en una terraza de la Plaza de Santa Ana. Aquella conversación me acuerdo muy nítidamente que tuvo como protagonistas a Antonio Machado y a Soria. Y con ellos las tierras de pan y vino que los dos habíamos vivido, entonces no hacía tantos años, por Valladolid y Zamora. Hoy, sin posibilidad ya de compartir él un whisky y yo una copa de Rueda o de Toro, con don Antonio siempre presente y siempre en los dos su huella, ofrezco a Paco estos dos poemas.

### LA HINIESTA

*Pero la luz más alta llegaba en los veranos,  
venía en los vestidos de las primas...*

Antonio Pereira

La historia es adobe, zurear de palomas y espaldas rotas en la atardecida.  
En la solana queda la sombra de palabras precisas y silencios largos.  
Cada mañana renacen ojos limpios y se abre la luz del día a la certeza,  
a la brisa aplacada por los cerros donde se han refugiado los deseos  
y las aves se han proclamado reinas de las cumbres y las lluvias primeras.  
Estos cuerpos, compañera, saben muy bien lo que es dormir al raso,  
mientras germina el grano y el sarmiento regala la savia a los racimos.

### UNIFORMADOS

Más de una vez lo habían llevado a la puerta del Hospicio.  
Y habitaba el terror en su mirada.  
Era la soledad y el miedo tras aquel muro de cárcel provinciana  
y perfilado en él ese diario desfile, de dos en dos y la mirada al frente,  
paseo de cabezas rapadas y una comitiva de repetida vestimenta,  
misma tela, mismo color y la misma hechura,  
corazones de silencio en uniformes de sombras.

Iba el cortejo cuesta abajo hacia del río, exilio de extramuros,  
las afueras donde se refugiaron perdedores  
cuando la épica pasó a ser supervivencia,  
la guarida del matón del barrio y las nieblas de invierno en las entrañas.  
Pelo al cero y arrastrada mirada al empedrado,  
rodillas peladas, sandalias heredadas de las buenas conciencias,  
las huellas legañosas en ojos tan helados como la cencellada  
y en las manos, piel abierta, el rastro del carámbano  
y las llagas en unos dedos tan rojos  
como el cárdeno horizonte en la altatarde.

Aquella caravana de sombras se cruzaba al pasar el puente  
con una procesión de túnicas negras y bonetes  
y en la cintura el fajín también rojo, como los cangrejos,  
que así era el mote y con él era la burla.

Huéspedes de seminarios, cosecha rural de adolescentes  
tostándose al sol en tardes de brazos caídos y modorra  
en conventuales patios de tierra y pálidas columnas de granito.  
Y cuando hacían escala en nuestra plaza de juegos y canciones  
las negras sotanas nos llevaban hacia un misterio cuajado de silencios  
y dejábamos en reposo la chapa o la canica  
y la tiza de la rayuela o tres en raya.

Pero también entonces nuestro amparo eran las puertas siempre abiertas,  
los visillos corridos en unas ventanas al aire soberano,  
la voz de la madre llamando al recado o la merienda.

Y porque no habíamos vivido las clausuras  
empezamos a saber qué era ser libres  
y no hincar la rodilla, acatar órdenes o marcar el paso.

# EL ORIGINAL DE IMPRENTA ANTES QUE EL LIBRO: NO TODAS LAS OBRAS SON IGUALES

Sonia Garza

En los tiempos de la imprenta manual, la estrecha interacción que podía llegar a establecerse entre los agentes implicados en la producción de un libro a menudo hace difícil al investigador reconocer las participaciones individuales, algunas tan esenciales como saber qué actuaciones pertenecieron al autor y cuáles sucedieron en el ámbito de la imprenta. En este sentido, la observación y análisis de los originales de imprenta conservados dan visibilidad a cambios y decisiones que ocurrieron en la preparación de las ediciones para las que sirvieron de modelo y, por extensión, pueden contribuir a entender e interpretar otros libros impresos coetáneos.

Desde el momento de su ejecución como copia en limpio, el original de imprenta comenzaba a integrar, unas veces en el mismo texto otras veces entre líneas, en márgenes o en papeles añadidos, la intervención de un número variable de manos que revisaban el texto llevadas por razones puramente estilísticas, estéticas, pero también críticas. El original era permeable, también, a las vistas, sanciones y aprobaciones, como medidas de control de los intervenientes en cuyo poder recaía la concesión o no de la licencia y autorización para la impresión. A su llegada al taller, el original era valorado, con la experiencia de quien sabía prever cómo sería su ejecución, como paso previo antes de ser preparado y manipulado por los cajistas dando comienzo a la composición de la obra concertada con la impresión.

Los estratos acumulados en el original a lo largo de ese circuito lo convertían en el testimonio manuscrito más próximo en su conjunto al texto que finalmente se imprimió.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Deseo expresar mi agradecimiento a la profesora Mercedes Fernández Valladares por su amabilidad al acceder a revisar este texto y sus oportunas indicaciones para mejorarlo, muy especialmente en las cuestiones tipobibliográficas.

La renovación de los estudios filológicos en España en los últimos veinticinco años está estrechamente unida a la investigación sobre los originales de imprenta llevada a cabo en estos últimos tiempos. Puede seguirse una evolución de su recorrido a través del inmejorable panorama presentado por Fernández y Ramos [2020:7-16] y remito al lector interesado a la puntual y exhaustiva bibliografía ahí recogida Fernández y Ramos [2020:17-33]. Quisiera resaltar, de forma muy espe-

Teniendo en cuenta esta condición común, la realidad fue que cada original recibió un trato único de acuerdo con las características del manuscrito que se entregaba y el impreso en el que abocaría. En este punto, fue muy importante y definitivo en la producción editorial, y en consecuencia en la transmisión de los textos, las circunstancias que dieron origen a cada obra y en las que se gestó cada edición, porque «*no todos los libros son iguales, como no lo son todos los autores*», y esto, ciertamente, hubo de ser así.<sup>2</sup>

Dos obras, cuyos originales de imprenta son conocidos y han sido materia de estudio, como son la *Vida de San Gerónimo* de fray José de Sigüenza y las *Varias obras... en lingoa portugesa e castelhana dirigidas a dona Margarida Corte Real* de Duarte Días son una muestra de cómo dos textos de diferente naturaleza plantearon situaciones diversas durante su composición.<sup>3</sup> Esta ocasión nos da la oportunidad de ampliar detalles sobre el original de la *Vida* y su edición en algunos aspectos que determinaron el resultado final.

El contexto ideológico y cultural que estuvo en el origen de la *Vida de San Gerónimo* como parte de un encargo hecho por los superiores de la orden religiosa a fray José, encargo que incluía la continuación con la redacción de la historia de la orden, contribuyó a que el proyecto de escritura fuera concebido como un plan ambicioso cuyo éxito contribuiría a dar firmeza y solidez a la orden pero también reportaría reconocimiento a su autor y consolidaría su posición en el Monasterio de El Escorial entre los suyos pero también en su cercanía al rey Felipe II, y luego con su hijo Felipe III, manteniéndose así muy próximo al círculo de poder de la monarquía. Esta combinación de intereses se materializó en la ejecución de la obra como un proyecto literario, editorial y comercial que consistió en la publicación de la *Vida de San Gerónimo* en 1595, y la *Historia de la orden de San Gerónimo*, que apareció como *Segunda parte* (Madrid, Imprenta Real, 1600), y *Tercera parte* (Madrid, Imprenta Real,

cial, las contribuciones y el impulso dado en esta línea por el profesor Francisco Rico a partir de su revisión de problemas textuales del *Quijote* según la orientación de una ecdótica que contempla «múltiples saberes, técnicas y enfoques» (Rico: 2005:11). Esta perspectiva está aportando a los estudios sobre el libro impreso antiguo unos resultados que descubren un paisaje repleto de detalles inestimables sobre la producción literaria y el entorno que se tejía para la publicación de las obras, así como la realidad que se vivía cuando se trabajaba con los manuscritos en los talleres de imprenta.

<sup>2</sup> Estas palabras del profesor Rico, tan claras y sencillas como definitivas, sintetizan la clave de los textos que llegan al lector.

<sup>3</sup> El original de imprenta de la *Vida de San Gerónimo* se conserva en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, signatura Ms. T.III.27, y el original de *Varias obras*, en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, signatura Sección Inquisición, legajo 4514/3. Sobre estos originales, Garza [2009:105-142] y J. Lázaro Betancor y Ó. Perea Rodríguez [2011:197-229].

1605); un objetivo que se cumplió en quince años, con cinco años de intervalo entre cada publicación.<sup>4</sup>

El estudio de los materiales conservados relacionados con la impresión de la *Vida de San Gerónimo*, una copia en limpio autógrafo, otra copia en limpio de escribiente, que es el original de imprenta, y una muestra de ejemplares de la primera edición (Madrid, Tomás Junta, 1595),<sup>5</sup> nos permitió comprobar en un primer estudio cómo se fue definiendo la obra en aspectos tan cruciales como el contenido textual y la forma lingüística a partir de las diferentes intervenciones que se ejercieron en el original realizadas tanto por el autor como por varios individuos, en sucesivos momentos y con diferentes intenciones.<sup>6</sup>

El compromiso del autor con esta empresa se aprecia de una forma general hacia su conjunto, y su aportación parece alcanzar otros puntos que tienen que ver con la forma final del libro.

Desde la perspectiva en que se concibió este trabajo el autor fue consciente de la importancia de que la transmisión del texto resultara adecuada al público lector del momento. La decisión de escribir la obra en *lengua castellana* con las dificultades que presentaba para la materia, como explica el autor en el Prólogo, es significativa, y con este fin también puede interpretarse la decisión de ceder la corrección gráfica a la imprenta de Junta que llevó a cabo una actualización importante en ortografía y usos lingüísticos, normalización y regularización hasta mostrar la entidad formal definitiva que muestra el impreso.

En un plano distinto, y más allá del texto en particular, la conciliación entre contenido y presentación material de acuerdo con el propósito que se avenía mejor en cada caso fue una contribución decisiva para que la recepción de la obra tuviera una acogida más amplia. Esta conveniencia probablemente ya fue tenida en cuenta por el autor quien proporcionó los originales en el formato que luego se mantuvo en la edición.

<sup>4</sup> Para un acercamiento a la obra y a la ideología del autor será provechosa la contribución de Reyre [2005:999-1013].

<sup>5</sup> Los volúmenes consultados se hallan en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial con signaturas, el manuscrito copia autógrafo de fray José, signatura Ms. a.IV.1; el original de imprenta, Ms. T.III.27; el ejemplar impreso consultado allí, 53-II-6.

<sup>6</sup> De acuerdo con las conclusiones que llegamos, el original fue revisado por el autor y el contenido estuvo bajo su vigilancia; de hecho, algunos de los cambios que hizo en el original los trasladó a la copia autógrafo que quedaría en su poder, si bien parece deducirse una actitud tolerante por parte del autor hacia las intervenciones que provenían de otras manos. La comparación de los testimonios ha demostrado que la mayor modificación textual del original al impreso correspondió a varios fragmentos que fueron rechazados por la censura tachándose en el original (folios 196r-v, f. 232v-233r, fol. 258r), y por tanto descartados para la impresión. El contraste salteado de diferentes fragmentos da idea de cómo la evolución de la obra ocurrió en pequeñas dosis mediante el pulido de expresiones y la modificación de determinados lugares a lo largo del proceso de revisión (Garza: 2009:105-142).

La publicación de la *Vida* en un formato cuarto cuando su continuación fue publicada en folio a doble columna no escapaba a una estrategia comercial que, por otro lado, tenía de fondo un poso de tradición cultural y editorial: la primera parte del proyecto, el relato de la vida del santo, era una obra que se enmarcaba en el género de la hagiografía, entre historia y literatura, y por ello un formato en cuarto sería más apropiado y podía asimilarse a una lectura de entretenimiento dando la opción de abarcar un público más variado mientras que el formato folio para las partes Segunda y Tercera daría más empaque, distinción y vestiría mejor una obra pergeñada desde el punto de vista histórico y religioso que se encuadraba en el género historia y que podría tener una recepción más limitada.

Además del formato, también parece que la estructura material del original de la *Vida* pudo servir de referencia para planear el impresso, un cuarto de a dos pliegos por cuaderno, como parece deducirse de una cuenta que se halla en el verso de una hoja, al final del manuscrito, en la que el número total de folios que ocupa el texto, 410 (solo están numerados los rectos), se dividió entre 4 (que es el número de caras o formas que suman los dos pliegos utilizados para cada cuaderno) resultando un total de 102 pliegos y medio. Con este cálculo se averiguaba el número de pliegos utilizados en el manuscrito y era un dato a tener en cuenta para la provisión de papel para la impresión y distribución del texto. En esta misma cuenta el resultado de la división se multiplica por 6, quizás el precio del pliego, dando la cantidad de 612.

Una vez establecidos estos factores, formato y estructura de los cuadernos, y decidida la medida para la caja de composición, pudo procederse a la estimación y cálculo del original en fracciones de dieciséis planas según fue señalándose en los márgenes del manuscrito con trazos de estimación y marcas de signatura, que indicaban a cada momento el cuaderno, la plana y el número de página con que se correspondía cada sección de la copia comprendida entre dos marcas, auxiliados con trazos de cuenta y algunas referencias a renglón impreso. Estas señales guiaron la composición y luego la combinación y ajuste de los moldes según pertenecieran al pliego exterior, con forma exterior 1, 4, 13 y 16, y forma interior 2, 3, 14 y 15, o al pliego interior, con forma exterior 5, 8, 9 y 12, y forma interior 6, 7, 10 y 11.

El trabajo manual de composición, ajuste de moldes y tirada se debió realizar acompasadamente y en su mayor parte no debió causar grandes dificultades a los oficiales cuya experiencia avalaría la capacidad para preparar un impresso de las características citadas, pero a la vista del original de imprenta sí podemos deducir que hubo algunos contratiempos puntuales. Pasado un tercio del manuscrito, en los folios 343v, 386v y 405v se anotaron en el margen superior izquierdo varias cuentas cuyo análisis las vincula directamente con la

composición por formas del original. Por su carácter eventual, estas cuentas fueron tachadas, e incluso en alguna no se anotó el primer dígito.

La primera cuenta está localizada en el folio 343v. Ocurrió mientras el cajista estaba componiendo la sección de original correspondiente a la plana 4 del cuaderno Tt, página 656. Para saber qué molde tenía que preparar a continuación, al número de página 656 sumó 9, que se corresponde con las secciones de original que tenía que saltar (en realidad, 8, puesto que la 9 sería la siguiente plana a componer), y la suma dio como resultado 665, página a la que le llevaría la preparación del molde 13. De este modo, el componedor seguiría la composición de la forma exterior del pliego exterior, saltando así, todo el pliego interior. Hacia la mitad del folio 343v apuntó la marca de signatura 665 Tt 13, como un dato que tenía en la memoria y no quería olvidar.

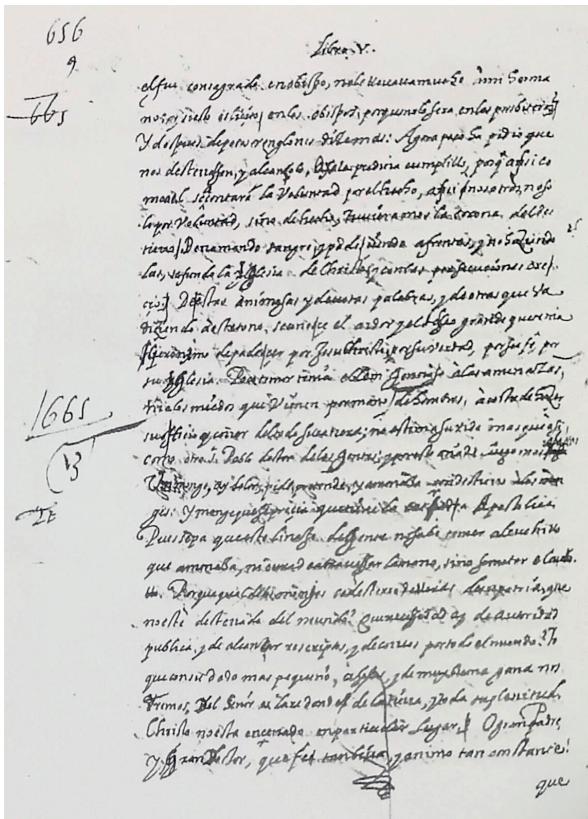


Fig. 1. Ms. T.III.27, f. 343 v.

La segunda cuenta aparece en el folio 386v. La marca de signatura hecha durante la estimación para esa sección de original se corresponde con la página 749 p<sup>a</sup> Bbb, según está indicado. La cuenta calculó la suma de [7]49 más 16, que es el total de planas de un cuaderno entero. El resultado fue [7]65, número de la página que da comienzo al cuaderno Ccc. El trazo de corte que se hizo en primer lugar tuvo que ser tachado porque no fue válido, y con el fin de ajustar los moldes, se hizo otro unas líneas más abajo que, ahora sí, coincide con el principio de página. Ambas planas, 1 y 16, pertenecen a la forma exterior del pliego exterior.

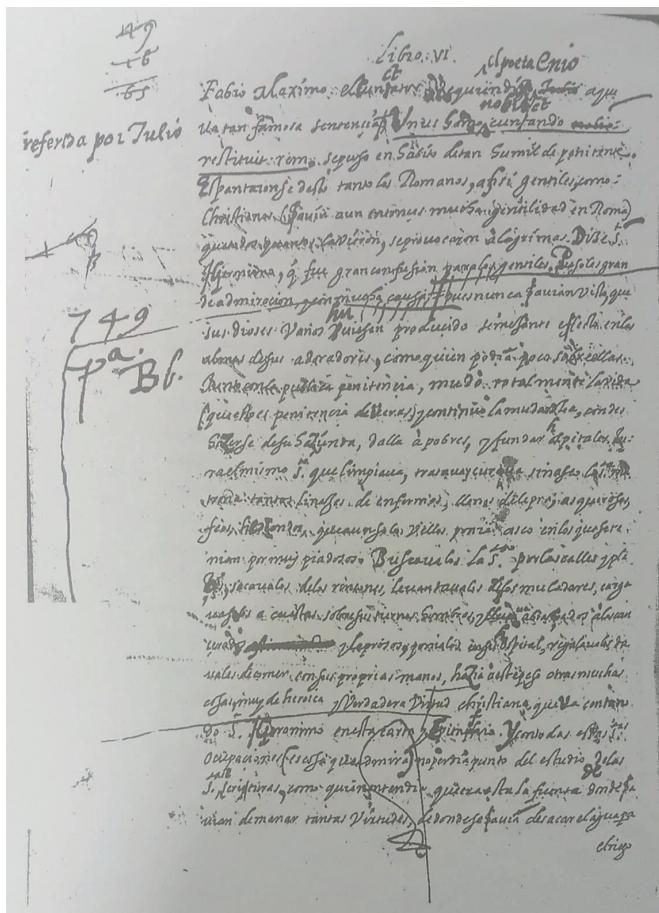
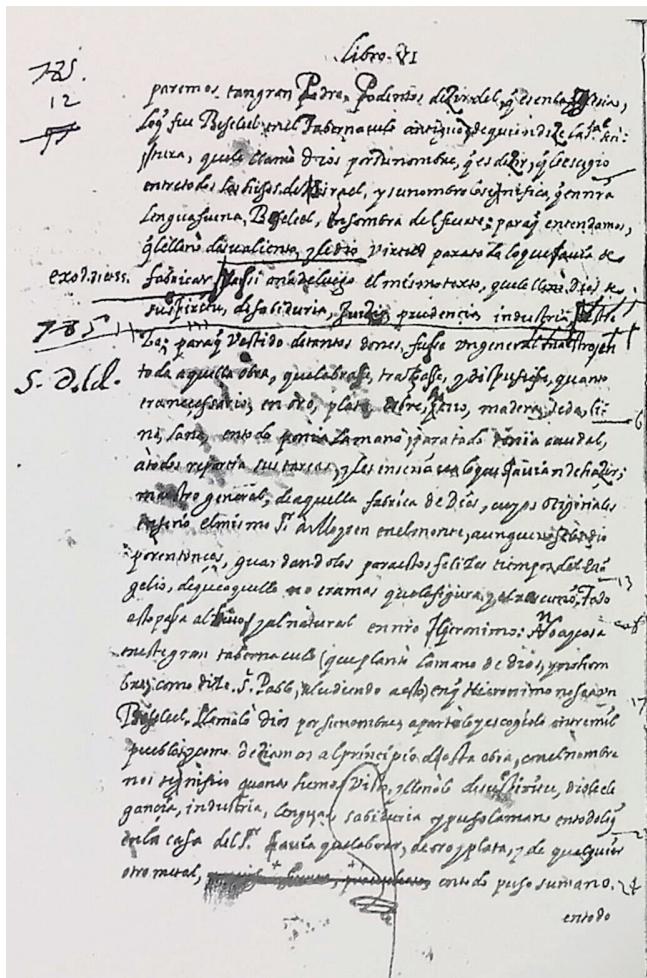


Fig. 2. Ms. T.III.27, f. 386v.

La tercera cuenta se halla en el folio 405v. En ese folio aparece la marca de signatura 785 5 Ddd. En este caso, la cuenta suma el número de página indicado en la signatura, 785 más 12 cuyo resultado es [7]97. El resultado enviaría desde el punto donde se encuentra la cuenta a la primera plana del cuaderno siguiente, pero puesto que el texto concluye en la plana 15 de cuaderno, página 795, no fue necesario iniciar otro. Las planas 5 y 12 son compañeras de la forma exterior del pliego interior.



*Fig. 3. Ms. T.III.27, f. 405v.*

Unas cuentas que calculan unas planas para saltarse otras podrían interpretarse de varias maneras como, por ejemplo, un reparto de la composición, unas notas de ayuda para facilitar la intervención de un aprendiz, pero en este caso, las cuentas segunda y tercera parecen estar relacionadas con la solución del libro en su último tramo mientras que la distancia que mantienen con respecto a la primera cuenta en el cuaderno Tt, bastante lejos del final, nos hace suponer que hubo otra situación que lo requirió. Detrás de estas cuentas hechas con posterioridad a la estimación general del manuscrito no puede haber otra mano sino la de un experimentado cajista que aproximándose los cuadernos finales volvió sobre el original para comprobar y reajustar las marcas hechas durante la estimación con el fin de que la composición del texto se distribuyera adecuadamente y luego, tras el ajuste de los moldes de las diferentes páginas que hacían forma, el texto compuesto se acomodara perfectamente en la estructura de los cuadernos a fin de poder cerrar bien el libro. Este propósito se consiguió puesto que el texto termina en la plana 15 del cuaderno Ddd, quedando en blanco solo la plana 16. Desde el punto de vista técnico, dar con una buena solución textual y material para el final del libro era una cuestión de importancia; por una parte, significaba dar buen aprovechamiento al papel y no malgastarlo dejando que quedaran páginas en blanco sin sentido, y, al mismo tiempo, era una demostración de habilidad y destreza en el momento de resolver situaciones críticas, apreciándose, entonces y ahora, como señal de un trabajo hecho con esmero.<sup>7</sup>

Por un error de paginación que ocurre en el impreso, solo uno en casi ochocientas páginas, podemos proponer el orden en que se compusieron un par de cuadernos, sin que eso signifique que pueda aplicarse al conjunto del impreso que requeriría un estudio detenido. En el cuaderno Ee, las dieciséis planas que lo forman están comprendidas entre las páginas 433 y 448. Fue en el cuaderno siguiente, el Ff, en el que, por descuido, las cuatro primeras planas repiten la numeración de las cuatro últimas del cuaderno anterior, esto es, 445, 446, 447 y 448. Este lapsus puede ser un indicio que señale que la composición del cuaderno Ff se hizo en el orden siguiente: primero, el pliego interior, y segundo, el pliego exterior; y del pliego interior, la primera forma que se compuso fue la exterior puesto que la plana 5 se ha numerado como 449, continuando la paginación con que terminó la plana 16 de Ee, y a partir de esta plana, se siguió paginando correlativa-

<sup>7</sup> El ajuste de la composición del último cuaderno (o cuadernos) de un libro generó grandes dificultades en muchos casos a la vista de los resultados que se reflejan en las ediciones, Gómez del Moral [2018:385-406], Fernández [2021:109-128].

mente. Todo apunta a que parte de la rama empleada para el pliego exterior del cuaderno Ee, en concreto para las planas 13, 14, 15 y 16, fue utilizada sin cambiar los titulillos ni la paginación para la forma del cuaderno siguiente.

El trabajo de impresión fue destinado al establecimiento que había abierto Julio Junti de Modesti un año antes, cuando llegó desde Salamanca a Madrid por invitación del rey Felipe II para crear un taller vinculado a la corona, la Imprenta Real. Julio Junti cedió a su sobrino Tomás Junta el título de *Impresor del Rey* en agosto de 1594, por lo que para 1595, Julio Junti continuaría siendo regente del negocio pero la actividad quedaría en manos de su sobrino; de hecho, en 1595, Tomás Junta estuvo al frente de la edición de la *Vida* como lo confirma el hecho de que su nombre figure tanto en la portada como en el colofón.<sup>8</sup> Bajo su dirección y acuerdo se tomarían las decisiones materiales así como otras a fin de establecer la organización y plan de trabajo y, muy posiblemente, Tomás Junta supervisó la factura de la obra pero, a efectos prácticos, la ejecución del trabajo recayó en un equipo formado por tres oficiales: Juan Flamenco, componedor, Pedro de Villanueva y Francisco Sánchez, tiradores.

Estos datos tan precisos forman parte de un documento singular dado a conocer por el profesor Bouza como es el juramento de erratas que presentó fray Pedro de Huete para solicitar ante el Consejo la tasa para el libro de fray José de Sigüenza.<sup>9</sup> Para obtenerlo, el procurador de la orden hizo referencia a los dos correctores que revisaron el texto con posterioridad a la impresión y justificó su solicitud confirmando la impresión de las erratas correspondientes a la obra en tanto número como ejemplares tuvo la edición, que según se especifica en el documento, fue de mil seiscientos ejemplares.

La calidad de los oficiales de la imprenta de Junta contó con un reconocimiento temprano, en este proyecto, en particular, la capacidad de Juan Flamenco como componedor quedó de manifiesto en la continuación de este proyecto, la *Historia de la orden*, donde su nombre figura en el colofón confirmado su responsabilidad en la edición de la Segunda y Tercera parte. En la

<sup>8</sup> Cf. Pettas [2005: 67-76] donde, además, da referencia de varios contratos de aprendizaje pactados con Julio Junti entre 1596 y 1597 para los oficios de componedor, batidor y tirador [Pettas: 2005:112, ref. 205; y 113, ref. 219 y 220].

<sup>9</sup> Este documento puede consultarse en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, Consejos suprimidos, legajo 47342. El contenido está comentado en Bouza [2012:42-138], en un valioso trabajo de investigación donde desvela documentación de gran interés para comprender cuestiones no siempre visibles en la historia del libro en el periodo del Siglo de Oro.

imprenta, la figura del componedor experto a menudo podía desdoblarse en la de corrector de pruebas como puede que ocurriera en esta obra o bien fuera asignada a un corrector particular vinculado al taller.<sup>10</sup>

Los tiempos de trabajo dedicados a esta edición en el taller de imprenta podemos estimarlos, aproximadamente, teniendo en cuenta las fechas de los documentos que figuran en la edición, en el cuaderno de principios y en el cuaderno final, en concreto, a partir de la concesión de licencia de impresión, dada en Madrid, el 23 de marzo de 1595, y de las Erratas firmadas por Cristóbal de Orduña, fechadas en Alcalá, a 21 de agosto de 1595, puesto que los demás documentos son previos o posteriores. Estas fechas nos permiten acotar el periodo de producción entre abril y julio. En cuatro meses, alrededor de cien días, fueron impresos los mil seiscientos ejemplares de la *Vida de San Gerónimo* de acuerdo con la cantidad de cien pliegos utilizados para el cuerpo del libro, más dos para el cuaderno final, y pliego y medio para el cuaderno de preliminares, un total de ciento tres pliegos y medio para el libro completo.<sup>11</sup> Estos datos dan idea de un ritmo de trabajo de un pliego al día incluyendo composición, impresión y corrección.<sup>12</sup>

La impresión estaría concluida para finales de julio y para esos últimos días del mes o primeros del siguiente, el corrector de Alcalá, el licenciado Cristóbal de Orduña, recibiría un ejemplar para supervisarlo con el original puesto que la fecha de su lista de Erratas es del 21 de agosto, bastante anterior a la del corrector del Consejo, Juan Vázquez del Mármol, que lleva fecha de Madrid, 22 de noviembre.

Investigando sobre esta edición, localizamos en la Biblioteca de la Real Academia Española, signatura 37-IV-28, el ejemplar que revisó el corrector oficial del Consejo de Castilla, Juan Vázquez del Mármol.<sup>13</sup> En la historia de la edición de la *Vida de San Gerónimo*, este volumen es un testimonio

<sup>10</sup> Sería razonable pensar que un ayudante o aprendiz asistiera durante la composición al operario principal en un volumen como este. Lamentablemente, no dispongo de información relativa a la corrección de pruebas de esta obra pero en la Imprenta Real no faltaría quien adquiriera esa responsabilidad, tal vez, el propio Tomás Junta. A falta de correctores profesionales, la corrección de pruebas era asumida por el componedor, como los mismos operarios reconocían, Martínez Ruiz [1968:75-110].

<sup>11</sup> Para la *Vida de San Gerónimo*, Madrid, Tomás Junta, 1595, la descripción tipobibliográfica es la siguiente: 4º.- A<sup>2</sup> A<sup>4</sup> A-Z<sup>8</sup> Aa-Zz<sup>8</sup> Aaa-Ddd<sup>8</sup>.- 6h., I-795 [=799] [800] p., 8 h.-], y con ello obtenemos el total de ciento tres pliegos y medio empleados en la impresión.

<sup>12</sup> «En las jornadas de mil y quinientos, dos mil, ó mil y setecientos y cinquenta, que se tiran dos formas cada día, ha de tener el Componedor correcto su blanco à las doce, y el Tirador acabada su retiracion à la misma hora» (Moll: 2002): véase Paredes, Alonso Víctor de, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores*, p. 43v.

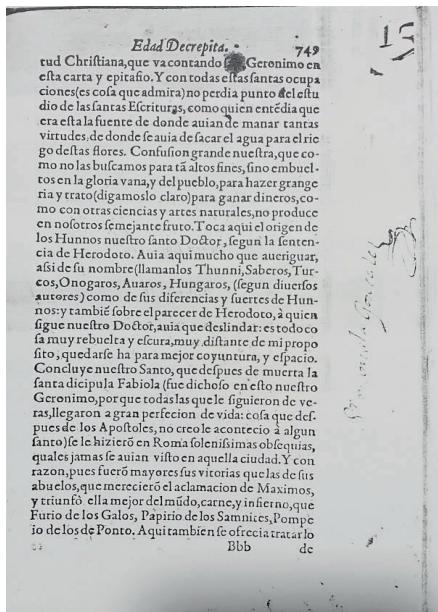
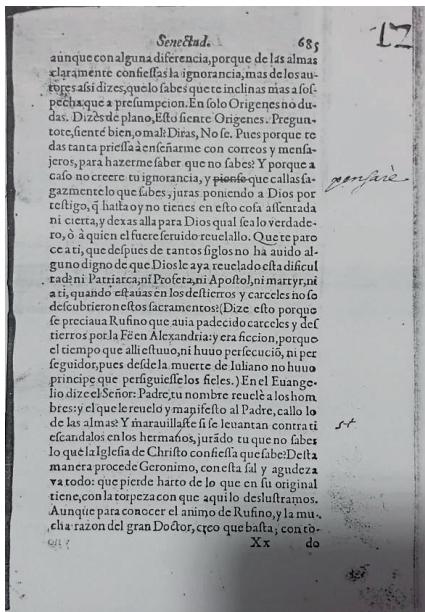
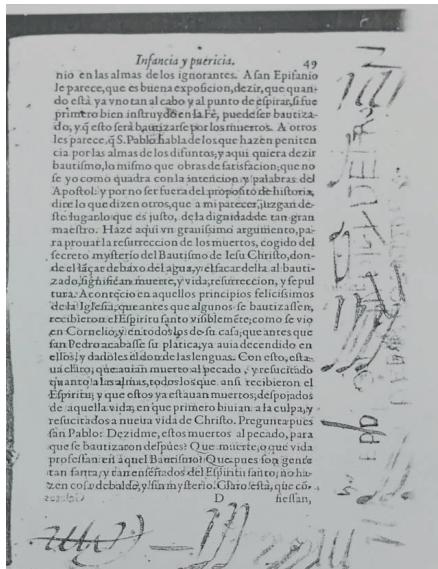
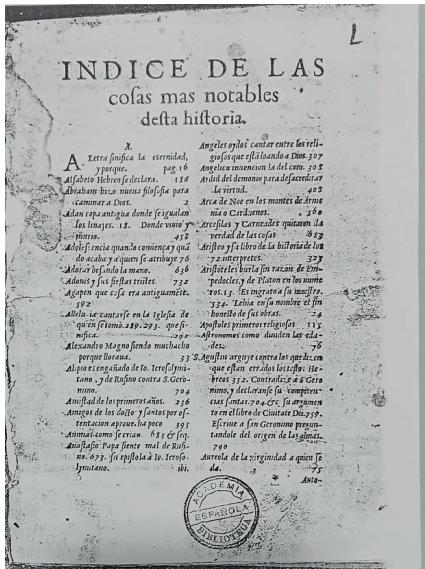
<sup>13</sup> Biblioteca de la Real Academia Española, signatura 37-IV-28.

único que nos proporciona detalles interesantes sobre la actuación del corrector ante el impreso que revisó. El ejemplar contiene las correcciones señaladas a mano y a tinta de los errores o erratas de la impresión en los que se fue fijando mientras repasaba el texto y revela un modo de actuar que consistió en ir tachando en el texto impreso y anotando en el margen la forma corregida para después confeccionar una lista al final del impreso. Aún más de cerca podemos seguir su trabajo a través de una serie de números, anotados en caracteres arábigos, que se sucede del 1 al 13, y que encontramos en el ángulo superior derecho, coincidiendo siempre en la plana primera, cada cuatro cuadernos. Estos números trazados por su mano parecen indicar la distribución que estableció para corregir el ejemplar y el ritmo de trabajo que siguió, así, podríamos pensar que dividió el texto en tomas de cuatro cuadernos y su previsión fue de trece días para revisar el ejemplar. Unos trazos a lápiz junto al texto en algunos tramos parecen ser una señal dejada cuando hizo pausas cortas para indicar por dónde iba para después retomar la revisión en el lugar donde lo dejó.

La siguiente lista da cuenta de la sucesión de números, el cuaderno en el que aparecen y entre corchetes los cuadernos que van de uno a otro:

1	*	[Índice, A, B, C]
2	D	[D, E, F, G]
3	H	[H, I, K, L]
4	M	[M, N, O, P]
5	Q	[Q, R, S, T]
6	V	[V, W, X, Z]
7	Aa	[Aa, Bb, Cc, Dd]
8	Ee	[Ee, Ff, Gg, Hh]
9	Ii	[Ii, Kk, Ll, Mm]
10	Nn	[Nn, Oo, Pp, Qq]
11	Rr	[Rr, Ss, Tt, Vv]
12	Xx	[Ww, Xx, Zz, Aaa]
13	Bbb	[Bbb, Ccc, Ddd]

En todos los intervalos hay sesenta y cuatro páginas excepto en una ocasión en el número 13, puesto que el texto finaliza en el cuaderno Ddd.



Figs. 4, 5, 6 y 7. Ejemplar impreso RAE 37-IV-28. Muestras de numeración añadida por el corrector Juan Vázquez del Marmol cuando corrigió el ejemplar.

En realidad, la Fe de Erratas que figura impresa en la edición no recoge todas las señaladas en el ejemplar corregido sino una selección que parece corresponder con aquellas de carácter léxico o gramatical y aunque existan algunas coincidencias puntuales entre las listas de los dos correctores, cada uno ejerció su tarea de forma independiente. El hallazgo de este ejemplar corregido por Juan Vázquez del Mármol hace suponer que hubo otro ejemplar revisado por el licenciado Cristóbal de Orduña que, al igual que este, tendría sus correcciones anotadas. El ejemplar conservado en la Academia contiene al principio un cuaderno de dos pliegos con el Índice de las cosas más notables junto con las Erratas firmadas por Orduña. Este cuaderno, que en los ejemplares de la edición es el cuaderno final, estuvo ya impreso cuando Vázquez del Mármol recibió su ejemplar, por lo que únicamente quedaría por imprimir el cuaderno de preliminares a la espera de los últimos documentos.

Las Erratas de Vázquez del Mármol, fechadas a 22 de noviembre, el juramento de erratas que portaba fray Pedro de Huete, fechado, el 28 del mismo mes, y la Tasa emitida por Juan Gallo de Andrade, a 12 de diciembre, dan una idea del ritmo al que se sucedieron los últimos movimientos dados para reunir los textos que faltarían para organizar el cuaderno de preliminares. Sería pocos días antes de terminar el año 1595 cuando la *Vida* por fin estuvo concluida.

Conocemos otra actuación de Juan Vázquez del Mármol como corrector de un ejemplar impreso que se corresponde, en este caso, con el libro de poesía *Varias obras... em lingoa portugesa e castelhana* de Duarte Días (Madrid, Luis Sánchez, 1592),<sup>14</sup> cuyo original de imprenta, afortunadamente, también se conserva.<sup>15</sup>

La comparación entre el original y la edición de 1592 revela que algunas composiciones presentes en el original no fueron impresas y otras que aparecen en la edición no se hallan en el original. Cuando el corrector Juan Vázquez del Mármol examinó el impreso junto con el manuscrito se dio cuenta de esta falta de correspondencia y lo hizo notar añadiendo en el ejemplar revisado un asterisco junto a las composiciones que no localizó.<sup>16</sup>

En contraste con la *Vida*, el estado que presenta el original de Duarte Días revela una relajación mayor en cuanto a la configuración del texto y su mani-

<sup>14</sup> La descripción tipobibliográfica del ejemplar de la BNE R/11280: 4º.- [ ]<sup>4</sup> A-1<sup>8</sup> K<sup>4</sup>.- 4 h., 1-75 f., 1 h. en blanco, da lugar a veinte pliegos empleados en la edición. Este ejemplar fue dado a conocer por el profesor Bouza [2002:19-45], y en el estudio de Lázaro Betancor y Perea Rodríguez [2011:197-229] además de contextualizar la obra, analizan la relación entre el original y el ejemplar impreso corregido.

<sup>15</sup> Duarte Días, *Varias obras...* Madrid, AHN, Sección Inquisición, legajo 4514/3.

<sup>16</sup> Así lo señaló F. Bouza [2002], y también, de una manera más detallada, Lázaro Betancor y Perea Rodríguez [2011].

pulación en la imprenta. El original manifiesta diferentes tipos de intervenciones que parecen documentarse en varias etapas: durante la revisión del original, se añadieron abundantes banderillas para ocultar texto o para corregirlo; algunas correcciones se produjeron antes de que el manuscrito fuera entregado al Consejo donde fue rubricado por Juan Gallo de Andrada, según se deduce porque la rúbrica del escribano aparece por encima de la banderilla (ejemplo f. 2r) y otras ocurrieron después de que los folios fueran rubricados (ejemplos ff. 3v-4r, f. 16r). También algunas composiciones fueron censuradas parcial o íntegramente por su contenido ideológico (ff. 13r y 66v).<sup>17</sup> Es más, una vez que el manuscrito estuvo en el taller y habiendo pasado ya la fase de preparación del original según muestran las marcas de signaturas trazadas durante la estimación del contenido, hubo composiciones que se cancelaron como ocurrió en los ff. 62-65 ocupados por el *Discurso sobre as cousas dos soldados* que se había planeado, en un principio, para las diez primeras planas del cuaderno H. Las marcas en el original demuestran que la previsión de las secciones de texto planeada para los cuadernos H, I, K se vio afectada por cancelaciones y cambios de última hora que parecen explicarse por la intervención del autor, por lo que hubo que adaptar de nuevo el texto en el espacio disponible. En este conjunto de original e impreso se aprecia claramente una evolución en el pensamiento y voluntad del autor en la elección de textos que decidió imprimir justo cuando el manuscrito ya estaba preparándose en la imprenta.

Estos dos originales transmiten obras con una orientación y contenido muy diferente así como forma y estilo, y llevaron un recorrido bien distinto desde su origen: mientras la *Vida* nace en un entorno religioso mediatizado por la política y se mantiene un control constante sobre el desarrollo de la obra en sus principales momentos, las *Varias obras* florecen a partir de una iniciativa personal emprendida como agradecimiento a un mecenas en un ámbito cortesano.

La *Vida* puede ser ejemplo del proceso que sería habitual para un original de carácter religioso; siguió una doble tramitación previa y posterior a la impresión, primero se resolvieron los requerimientos solicitados por la orden y después las diligencias administrativas civiles. En el caso de *Varias obras*, estos asuntos se trataron de una forma mucho más sencilla y rápida: del privilegio de impresión solo se imprimió una Suma, es decir, se resumió el largo contenido que se detallaba de ordinario; de la Aprobación dada por Alonso de Ercilla, ni siquiera se anotó la data, como era común, y de las Erratas consignadas por Vázquez del Márromol, solo se imprimió un extracto en el que ni siquiera se mencionan las composiciones que el corrector no encontró en el original, es

<sup>17</sup> De todas estas situaciones dan cuenta Lázaro Betancor y Perea Rodríguez [2011].

decir, no se consideró importante ni necesario dar justificación alguna sobre un contenido impreso que no se hallaba en un principio en el manuscrito que se entregó en la imprenta, sino que fue añadido después. De la fecha que va de la Suma del privilegio, dada en Madrid, el 20 de febrero de 1592, a las Erratas del ejemplar corregido, también en Madrid, el 16 de marzo de 1592, se tardó menos de un mes en componer, corregir e imprimir este librito de veinte pliegos, prácticamente el mismo tiempo que transcurrió de las Erratas a la Tasa, emitida el 11 de abril de 1592, que permitió dar salida pública a la obra.

Definitivamente, no sería lo mismo preparar una vida de un santo que un libro de poesía, como tampoco lo sería un diccionario, un libro de historia, una gramática, un tratado de matemáticas o un texto de derecho. Cuando los vienes eran favorables, todos ellos llegaban a las imprentas, talleres donde se desarrollaba un trabajo manual con instrumentos y materiales artesanales, donde cada uno adquiría su propia entidad textual y material en el marco de unas circunstancias variables, de tal modo que el resultado final, no podía ser de otro modo, fue particular para cada caso.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, «“No puedo leer nada”. El corrector general Juan Vázquez del Mármol y la cultura escrita del Siglo de Oro» en *Syntagma. Revista de Historia del Libro y de la Lectura*, núm. 0 (octubre 2002), pp. 19-45.
- BOUZA, Fernando, “Dásele licencia y privilegio”. *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2012.
- FERNÁNDEZ, Laura, «El autógrafo de “El cardenal de Belén” de Lope de Vega: un original de imprenta por accidente», *Criticón*, CXLII (2021), pp. 109-128, en línea, <https://doi.org/10.4000/criticton.20112>.
- FERNÁNDEZ, Laura, y RAMOS, Rafael, «Introducción» en *Veinte años de “Imprenta y Crítica textual en el Siglo de Oro”*, *Studia Aurea*, XIV (2020), pp. 7-33, en línea, <https://doi.org/10.5565/rev/studiaurea.422>.
- GARZA, Sonia, «*Vida de San Gerónimo*. El texto en proceso de constitución», en *Edad de Oro*, XXVIII (2009), pp. 105-142, en línea, <https://doi.org/10.15366/edadoro.2009.28>.
- GÓMEZ DEL MORAL, Alba, «Algunas notas sobre el original de imprenta *La culebra de oro. Para algunos* [ca. 1637] de Matías de los Reyes», *Revista de Literatura*, LXXX, núm. 160, (2018), pp. 385-406, en línea, <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.v80.i160>.
- LÁZARO BETANCOR, Juan, y PEREA RODRÍGUEZ, Óscar, «El manuscrito de las *Várias Obras* de Duarte Días y la cultura Hispano-portuguesa del Siglo de Oro», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XXIX (2011), pp. 197-229, en línea, [https://doi.org/10.5209/rev\\_DICE.2011.v29.37789](https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2011.v29.37789).

- MARTÍNEZ RUIZ, Juan, «Visita a las imprentas granadinas de Antonio de Nebrija, Hugo de Mena y René Rabut en el año 1573», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XXIV (1968), pp. 75-110.
- MOLL, Jaime, ed., Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, Calambur, Madrid, 2002.
- PAREDES, Alonso Víctor, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. Jaime Moll, Calambur, Madrid, 2002.
- PETTAS, William, *A History & Bibliography of the Giunti (Junta) Printing Family in Spain 1526-1628*, Oak Knoll Press, New Castle, Delaware, 2005.
- REYRE, Dominique, «Un hagiógrafo hebreo, fray José de Sigüenza y su *Vida de San Jerónimo, Doctor de la Santa Iglesia* (Madrid, 1595)» en *Homenaje a Henri Gurreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, 2005, pp. 999-1013.

## «EL AÑO DEL MUERMO» O EL NACIMIENTO DE LA PÍCARA JUSTINA EN 1580

Folke Gernert  
*Trier*

En *Novela picaresca y punto de vista* don Francisco dedica unas pocas páginas a *La Pícara Justina*. A pesar de calificar a la narradora como «figura de incoherencia casi escandalosa» (Rico 1970:119), resalta el valor literario de la obra que compara con la célebre novela hermética de Lezama Lima:

No quisiera dar la impresión de que le robo méritos al extraordinario libro de López de Úbeda (extraordinario y actualísimo, en estos días del *boom* de la novela americana: siempre tan imaginativo y atormentado de estilo, a ratos tan sabiamente obsceno y a menudo tan ininteligible como *Paradiso*, sin ir más lejos) (Rico 1970:119).

En una posdata publicada en la revista *Edad de oro* casi quince años después, vuelve a hacer un comentario sobre esta novela:

Los valores de *La pícara Justina* o *El Buscón* eran seguros para mí, pero yo no acertaba ni acierto a ver que pertenecieran al mismo orden de cosas que los de *Lazarillo y Guzmán*, ni tuvieran una posición igualmente nueva y relevante en la historia de la ficción en prosa. De suerte que no estimé necesario intentar explicarlos: era quehacer para otro libro, y harto más complejo (Rico 1984:233).

Lamentablemente, don Francisco ya no llegó a escribir este libro que nos hubiera ayudado indudablemente a entender mejor esta novela compleja.<sup>1</sup>

A pesar de las valiosas aportaciones de los editores de las ediciones más recientes, Luc Torres [2010] y David Mañero Lozano [2012], así como de unos esclarecedores artículos de Ignacio Arellano [2015, 2021 y 2023], enfocados en el análisis de pasajes específicos, todavía subsisten numerosos fragmentos y expresiones que demandan un estudio más profundo para la completa comprensión de *La pícara Justina*. Entre ellas destaca la enigmática locución «el año del muermo», a la cual se dedica esta notula.

<sup>1</sup> En 2014, Rico volvió a abordar *La Pícara Justina* en un artículo titulado *Ratio typographica: Los Sueños con La Pícara Justina*, retomando su análisis en relación con Quevedo.

Al inicio del primer libro (*Capítulo segundo. Del abolengo alegre. Número primero. Del abolengo parlero*), Justina relata el origen de sus padres y sus respectivas procedencias ofreciendo una descripción detallada del pueblo de su madre:

Es Cea junto a Sahagún, es Sahagún un pueblo donde reside una reverendísima cuba, la cual, como casi siempre está tan vacía como hueca, da en entonada, y dicen que le deben trigo y centeno, el cual se le paga siempre. A lo menos, después que pasó **el año del muermo, digo, del catarro**, nunca la hinchieron de líquido, sino de trigo y centeno. **Aquel año de la moquera** se hinchó de mosto, y cupo tanto en ella que molío un molino con él. ¡Bravo espectáculo!, ¡qué sería ver salir sangre de aquella hermosa ballena, herida por las manos de algún inhumano modorro de ropa parda! Y si no conocen a Cea por la cercanía de esta dama, yo se la pintaré. (López de Ubeda, *La pícara Justina*, ed. David Mañero Lozano, pp. 325-326).

Los editores de la novela suelen interpretar la expresión ‘año del muermo’ como una locución que alude a un pasado remoto, similar a la conocida fórmula ‘año de Maricastaña’.<sup>2</sup> Sin embargo, esta explicación no hace justicia al hecho de que se emplean aquí tres términos que indican una enfermedad respiratoria: catarro, moquera<sup>3</sup> y muermo. Éste último es una «enfermedad en las bestias, y lo mismo que en los hombres el romadizo o catarro» (Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s.v.). De hecho, en el *Estebanillo González* (1646) se habla de «un rocín viejo y cargado de muermo».<sup>4</sup> En escritos veterinarios de la época se recogen capítulos sobre esta enfermedad equina:

**CAPÍTULO XV. De la frialdad de la cabeza y su curación, es llamada del vulgo muermo.**

La frialdad de la cabeza es una enfermedad que causa en ella dolor, y también hace estornudar y causa tos, corrimientos, vómitos y mal de garganta al caballo que la tiene (Suárez, *Recopilación*, f. Xr).<sup>5</sup>

<sup>2</sup> López de Úbeda, *La pícara Justina*, ed. Julio Puyol y Alonso, II, p. 116: «[...] se deduce que la frase *año moquero*, ó de la *moquera* ó del *muermo*, se empleaba en el mismo sentido que hoy usamos las frases *año de la Nanita*, *tiempo del Rey que rabió* ó de *Maricastaña*, etc.». Esta explicación se adoptó sin más en las siguientes ediciones al cuidado de Bruno Mario Damiani [1982:87, n. 169], Luc Torres [2010:919] y David Mañero Lozano [2012:326, n. 62]. Por su parte, Antonio Rey Hazas [1977:I, 172] no se empeña en anotar el lugar.

<sup>3</sup> La palabra ‘moquero’ es un hapax que en el *Corde* se registra una sola vez en la novela de López de Úbeda. En la actualidad, en Hispanoamérica, se emplea este término para referirse a una destilación nasal persistente.

<sup>4</sup> *La vida y hechos de Estebanillo González*, eds. Antonio, Carreira y Jesús Antonio Cid, II, 33 y n. 11 con referencia a Covarrubias.

<sup>5</sup> Véase también Reina, *Libro de albeitería*, fol. Xr: *Capítulo VII del muermo y su definición así como el capítulo Avisos, secretos y remedios en beneficio del caballo* en Vargas Machuca, *Libro de ejerci-*

Hablando de distintos tipos de romadizo, el médico Juan Méndez Nieto compara uno de ellos con la enfermedad equina de marras:

Agora, pues, bolbiendo a nuestra cura y propósito, es de saber que tiene el romadizo tres especies o diferencias. De las cuales, la primera, más ynportante y peligrosa, es quando la fluxión o corrimiento que cae de la cabeza repara y se detiene en el pecho, y a este tal llaman catharro; pero, sy este corrimiento no passa de la garganta y gaznate, el romadizo se dice bronchos en griego, y en castellano carraspera, y ésta es la segunda especie y poco menos mala que la primera. Mas, quando esta misma fluxión acude a las naryzes tan solamente, se dice coryza en griego, y en Castilla la Vieja mormera, tomando la **semejança del muermo que suele dar a los caballos** (Méndez Nieto, *Discursos medicinales*, ed. Luis S. Granjel, p. 492).

Asimismo, la observación de que el famoso barril se ha llenado desde entonces de cereales en lugar de vino («nunca la hinchieron de líquido, sino de trigo y centeno») se explica por los usos terapéuticos del trigo para las enfermedades respiratorias en aquella época. De hecho, Alonso de Herrera (1470-1539) lo recomienda en su *Obra de agricultura* de 1513 contra el romadizo y para los tísicos.<sup>6</sup>

Así las cosas, cabe pensar que la expresión «el año del muermo, digo, del catarro» no se refiere a un pasado lejano indefinido, sino a un año concreto en el que las enfermedades respiratorias fueron especialmente intensas. Esto también lo sugiere la traducción de Barezzo Barezzi, que obvia la palabra ‘muermo’ limitándose a poner «anno del catarro».<sup>7</sup> Por lo tanto, las posibles fechas a con-

*cios de la gineta*, fols. 110r-v: «Si diere muermo al caballo, se tomará tres noches arreo, y se le dará un sahumerio de aceite, tomando una teja con lumbre, y vertiendo encima un poco de aceite, y sobre la cabeza del caballo se pondrá un mandil, para que recoja bien aquel humo, y recibido que sea por espacio de dos credos, se ternán hechas y amasadas dos pelotillas de unto sin sal, habiéndole quitado la tela para que mejor derrita, y meterse han una en cada oído al caballo, que con esto se asegurará a los tres días el muermo, porque por las narices descargará maravillosamente: y si para ablandar el pecho se le hiciere una juncada, no será de daño, antes de provecho: el tabaco molido soplándoselo con un cañuto en las narices, es cosa muy probada».

<sup>6</sup> «El trigo candeal es bueno para las personas que son húmidas como son los fleumáticos, porque ello es seco y enxuga algo el demasiado humor, y es bueno para los que tienen un romadizo que corre mucho que otros llaman catarro. Hácese dello un pan muy blanco y muy hermoso. Asimismo hácese una cierta confección que comúnmente llaman amidón. La cual es singularmente provechosa a los tísicos, porque tiene virtud de consolidar las llagas del pecho», Herrera, *Obra de agricultura*, ed. José Urbano Carreras Martínez, p. 33.

<sup>7</sup> Cito la edición electrónica de la traducción de Barezzo al cuidado de Giovanni Cara e Edoardo Ventura, disponible en <http://picaragiustina.cab.unipd.it/public/indici/indiceb>. *La Picara Giustina* de Barezzi, publicada en dos volúmenes en 1624 y en 1625 y luego reimpresa en 1628 y 1629, sirvió de base para la versión alemana, en la que leemos: «bei feuchtem Wetter», *Die Land-*

siderar serían aquellos años en los que se registraron pandemias de gripe en la segunda mitad del siglo XVI, a saber, 1557 y 1580.<sup>8</sup> Para hilar más fino, es preciso recordar que la locución ‘año moquero’ es utilizada también en el primer capítulo en boca de Perlícaro: «Señora suputante, la que fue nacida del año moquero, en el mes gatuno».<sup>9</sup> De ello se dio buena cuenta el Barezzi, que era un lector muy atento de la novela española, al traducir en el pasaje en cuestión «año de la moquera» por «Quell’anno dall’abbondanza che nacqui io» ([http://picaragiustina.cab.unipd.it/public/testo/testo/codice/01\\_02\\_b](http://picaragiustina.cab.unipd.it/public/testo/testo/codice/01_02_b)).<sup>10</sup> Dado que esta fecha es a todas luces el año de nacimiento de la protagonista, su identificación reviste un interés nada desdeñable para la cronología interna de la novela.

El año de nacimiento del pícara es aludido repetidamente en la novela, la primera vez en boca de un narrador heterodigético al principio del primer capítulo del primer libro: «Nació Justina Díez, la pícara, el año de las nacidas, que fue bisiesto, a los seis de agosto, en el signo Virgo, a las seis de la boballa».<sup>11</sup> Hacia el final del mismo capítulo, Perlícaro cifra la edad de Justina en 48 años con el propósito de insultarla (*Llámala vieja de cuarenta y ocho años*):

Dirame que es mocita la recién nacida. No medre don Perlícaro, si a buena cuenta, tomada el bisiesto en que nació **hasta el presente en que estamos**, no hace hoy cuarenta y ocho, tan justos como baraja de naipes, si ya no es que los cinco ceros y un cinco le vengan a plana ringlón por aforrarse con la mejor pinta de entrés.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Véanse Tognotti [2015: 42] y Gernert [2021: 283-290]. Debido a la cronología interna de la novela, no se considera la pandemia de 1510, posiblemente la primera emergencia sanitaria de alcance global.

<sup>9</sup> López de Úbeda, *La pícara Justina*, ed. David Mañero Lozano, p. 281; véase al respecto la nota 77: «año moquero: ‘año de Maricastaña’ al igual que otros dichos como *año del muermo* o *año de la moquera*». Parece que Barezzo no haya entendido el lugar, del que presenta una traducción sin sentido: «Signora supputante, che siete nata l’anno adesso il cerco nel mese gnaun» ([http://picaragiustina.cab.unipd.it/public/testo/testo/codice/01\\_01\\_b](http://picaragiustina.cab.unipd.it/public/testo/testo/codice/01_01_b)).

<sup>10</sup> No se debe olvidar que Barezzo había traducido anteriormente al *Guzmán de Alfarache* y al *Lazarillo de Tormes*, véanse los detalles en Rando [2016: 52 n. 3].

<sup>11</sup> López de Úbeda, *La pícara Justina*, ed. David Mañero Lozano, p. 269. Véase la interpretación del pasaje realizada por Allaigre y Cotrait [1979], quienes, con más ingenio que acierto, conjeturan que la repetición del número seis alude a la sexualidad como tema central de la novela.

<sup>12</sup> López de Úbeda, *La pícara Justina*, ed. David Mañero Lozano, pp. 287-288. Véase también la traducción italiana con un simpático juego de números: «Mi direte, ch’è bambina la nuovamente nata. Non possi mai aver bene don Perlícaro, se chi annovera con diligenza gli anni

Sanz-Lázaro [2021:756] ha cruzado estos datos y propone fechar el nacimiento de Justina en uno de los años bisiestos de la década de los 50 del siglo XVI, es decir, 1552 o 1556. Si damos crédito a la insultante afirmación de Perlícario sobre la edad de Justina, este cálculo es totalmente concluyente.<sup>13</sup> Sin embargo, cabe igualmente creer a la protagonista y tachar la aseveración del fisgón como un mero desacato:

Pero, si va a no meter la verdad entre cachivachos, sábete que me enojé ... ¿de qué? ¿Dirélo? Otra vez me rasco. Vaya: de que me llamó vieja de cuarenta y ocho años al menorete, y aun, si lo notaste, me llamó quincuagésima, que es la edad en que las mujeres apelamos para Noé.<sup>14</sup>

Con las declaraciones contradictorias de sus personajes, el autor obliga a su lector a leer la novela como un detective en busca de la verdadera cronología. Para el público lector de principios del siglo XVII, las dos devastadoras pandemias de gripe de la centuria anterior estaban probablemente aún vivas en la memoria y las asociaban automáticamente con el ‘año del muermo’. La repetida referencia a que el nacimiento tuvo lugar en un año bisiesto descarta, sin embargo, la posibilidad de identificar el ‘año del catarro’ con la epidemia de gripe de 1557.<sup>15</sup> En cambio, 1580 fue un año bisiesto, y en cierta medida uno particular por ser el último antes de la entrada en vigor de la reforma gregoriana.

cominciando dal bisesto, nel quale nacque, sino al tempo presente, non ha quarantotto anni tanto giusti, come un mazzo di carte, se per sorte un cinque ed un altro cinque non le costituisseno quel numero che nel giuoco di Primiera si suole esprimere con un sette, un sei ed un asso» ([http://picaragiustina.cab.unipd.it/public/testo/testo/codice/01\\_01\\_b](http://picaragiustina.cab.unipd.it/public/testo/testo/codice/01_01_b)). En el juego de la *Primiera* el siete vale 21, el seis 18 y el as 16; véase Cardano, *The Book on Games of Chance*, trad. Sydney Henri Gould, p. 22: «So the greatest total (on three cards of the same suit) consists of the seven, the six, and the ace, and they are 21, 18, and 16 or 55 in all. But if the number of these cards is completed by adding the five, then all these cards of the same suit make up the number 70».

<sup>13</sup> Márquez Villanueva [1984:423-432] refuta con buenos argumentos la identificación del personaje con Quevedo, propuesta por Bataillon [1969:32], y lo interpreta como una representación enmascarada de Mateo Alemán; Núñez Rivera [2024:184] lo describe como «un representante por antonomasia del vulgo».

<sup>14</sup> López de Úbeda: *La pícara Justina*, ed. David Mañero Lozano, p. 294.

<sup>15</sup> Los historiadores de la medicina han documentado muy bien esta crisis sanitaria y se puede descartar que la gripe ya se hubiera hecho virulenta en España un año antes: «The pandemic of spring 1557 that hit both sides of the Atlantic was the first documented global involvement. Unlike the previous one, this was highly fatal, with deaths recorded as being due to pleurisy and fatal peripneumony. It first infested Asia, then Constantinople, and having spread all over Europe, afterwards attacked America. Before autumn 1557, it simultaneously hit all parts of Spain so quickly that “the greater part of the population in that Kingdom were seized with it almost on the same day”» (Alibrandi 2018:21).

riana del calendario que propuso entre otras cosas una regulación mejorada del año intercalar.<sup>16</sup> El tema despertó gran interés y autores como Francisco Vicente de Tornamira se complacían en explicar cómo aplicar la normativa, remitiéndose precisamente al año 1580: «Para saber en qué año será bisiesto, tomemos los años que corren dende el año de 1580 que hubo bisiesto y de cuatro en cuatro años adelante habrá bisiesto» (Tornamira, *Chronographia*, p. 314). Esto invita a asociar nuestro «año del muermo» con la epidemia de 1580, un acontecimiento mucho más cercano en la memoria colectiva que la gripe de 1557. De hecho, el historiador francés Jacques Auguste de Thou (1553-1617) recuerda, hablando de la muerte de la reina consorte Ana de Austria, «qu'elle fut attaquée d'un mal, qui se répandit cette année [i.e. 1580] dans tout l'Occident, et qu'on appella en Espagne le catharre» (*Abrégée*, ed. Pierre Rémond de Sainte-Albine, p. 31). Es interesante también el relato del cronista español Luis Cabrera de Córdoba (1559-1623):

En este tiempo vino la enfermedad del catarro, tan malina, que no hacía menor daño que solía la peste, mal de que pocos escaparon y murieron muchos, por ser tan agudo y peligroso que si bien los derribaba y pasaba presto, la mortandad fue grandísima; y con ser tan notable y famoso por ella este año de mil y quinientos y ochenta, y al parecer malicia del aire repentinamente corrompido, no le habían visto los astrólogos en su revolución, y solamente Joseph Melecio en sus efemérides, dixo por mayor: *Humanum genus molestabitur aegritudinibus pectoris, et catharralibus humoribus*. Y para como ellos suelen conocer y encarecer las cosas, antevió algo, y lo dixo con templanza y generalidad.<sup>17</sup>

En contra de lo que afirmaba el cronista real, no solo Giuseppe Moleti,<sup>18</sup> sino también otros astrólogos como Luis de Cardona habían pronosticado un aumento significativo de enfermedades respiratorias para el año 1580:

Será el invierno excesivamente frío y el verano muy más caluroso que otros años, por lo cual ha de haber muchas enfermedades de humor seco y frío, mucho cadarro [sic] y dolores de pechos, dolores de costado, agudas fiebres.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> «Este calendario fija el 21 de marzo como la fecha del equinoccio, utiliza el ciclo metónico para calcular las fases lunares y conserva la intercalación del año bisiesto del calendario juliano, pero con una regla diferente: se añade un día más al final del mes de febrero cada cuatro años, excepto en los últimos años de cada siglo cuyo número de centenas no sea múltiplo de cuatro» (Carabias Torres 2012:20).

<sup>17</sup> Cabrera de Córdoba: *Historia de Felipe II, rey de España*, II, p. 947. Véanse más testimonios en Gernert [2021:283-290].

<sup>18</sup> Moleti, *Efemeridi*, f. 719: «Sarà ancora quanto alla salute buono, fuor che correranno alcune infirmità nel petto, come catarri e cose simili».

<sup>19</sup> Cardona: *Pronóstico a lo natural*, sin p.

Como recuerda Hernández Sobrino [2020:sin p.], esta epidemia de gripe vino acompañada, por más inri, de la peste.

A partir de 1580, la peste se instaló de forma casi endémica en el sur peninsular. Esta vez vino acompañada de un catarro contagioso que mató a mucha gente. En Lisboa murieron unas 35.000 personas y muchos de ellos fueron niños. Aun así, lo peor estaba por llegar, ya que de 1598 a 1603 una nueva epidemia de peste afectó a casi toda la península y causó medio millón de muertos.

Este hecho me interesa, ya que permite explicar porque el narrador habla también del «año de las nacidas» al referirse al día del nacimiento de Justina.<sup>20</sup> Un manual sobre la peste, publicado en 1599 por Luis Mercado (1525-1611), ofrece una definición del término *nacidas* especialmente relevante para nuestro estudio. En el capítulo titulado *A qué se llama secas, bubones y landres*, el médico personal de Felipe II y Felipe III distingue entre distintos tipos de hinchazones glandulares, diferenciándolas de los bubones propiamente pestíferos, los cuales surgen acompañados de la fiebre característica de la peste:

Ni tampoco son de los del cuarto género, sino de los que verdadera y propiamente son pestilentes, porque por la mayor parte empieza de ellos la fiebre, o luego, al principio de ella, se manifiestan al primero, segundo, tercero o cuarto día, o junto con la fiebre, de manera que no sea pequeña dificultad distinguir cuál empezó primero, sino que, como un rayo, pareció todo junto, y así a estos tales, con justo título, **los llamamos en nuestro vulgar nacidas**, porque no son las glándulas, sino tumores que nacen junto a ellas, que, por otro nombre, llamamos landres, corrompiendo el vocablo de glandes en landres, porque nacen en las partes adenosas y glandulosas, de la cual naturaleza son sin duda las más de las que por toda España estos cuatro años se han divulgado (Mercado, *El Libro de la Peste*, ed. Nicasio Mariscal, pp. 189-190).<sup>21</sup>

Sobre el telón de fondo de este texto especializado, la expresión «año de las nacidas» se configura como un ingenioso juego de palabras, propio de un galeno que emplea de forma lúdica terminología médica vigente.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> En su edición de la novela, Torres [2010:174, n. 152] había propuesto interpretar «el año de las nacidas» como «el año del grano, tumor o apostema», lo que, según el citado investigador, alude a que Justina era sifilitica. Si bien el enfoque resulta interesante, sería necesario respaldarlo con evidencia de la literatura médica de la época que confirme el uso del término *nacidas* para referirse a las úlceras sifilíticas. Asimismo, Calvo Martínez [2023:233] subraya «la conexión de lo erótico con el nacimiento de la pícara».

<sup>21</sup> El libro fue escrito con motivo de una epidemia de peste que azotó España desde Flandes en 1596; véase Pérez Cañizares [1997:168].

<sup>22</sup> La autoría del texto sigue siendo controvertida. Véase el resumen de las distintas teorías en el prefacio de la edición de Mañero Lozano [2012:30-53]. En una serie de trabajos, Torres [2015 y

En definitiva, las distintas referencias cifradas a la fecha de nacimiento de Justina pueden interpretarse como alusiones al año 1580. Este dato no es baladí para entender una novela que, siguiendo a Marcel Bataillon [1969:32-33], se ha leído a menudo como un texto clave con multitud de alusiones a hechos y personajes históricos de la corte de Felipe III en Valladolid en los años 1601-1605. Este hecho lo subrayó en su momento Francisco Rico:

Marcel Bataillon ha visto la novela plagada de claves enigmáticas, de encubiertas referencias a la actualidad cortesana; y ha conjeturado que los coetáneos bien enterados debían de seguir la lectura en dos planos, complaciéndose en el *double entendre*. Pues si Bataillon está en lo cierto (como suele), el obvio disfraz del *yo* tal vez cumpla la misión de apuntar que muchas personas, lugares y cosas aparecen también con disfraz, preparando así al lector para el gustoso ejercicio de quitarles la máscara. Por desgracia, mi tema no es ése (Rico 1970:119).

Al igual que Bataillon, Rico solía estar en lo cierto. Por desgracia, ya no puede ayudarnos a resolver los muchos enigmas que aún guarda la novela de López de Úbeda.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Textos*

- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *Historia de Felipe II, rey de España*, ed. José Martínez Millán, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998, 3 vols.
- CARDANO, Girolamo, *The Book on Games of Chance (Liber de ludo aleae)*, , trad. Sydney Henri Gould, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1961.
- CARDONA, Luis de, *Pronóstico a lo natural*, Sevilla, Fernando Maldonado, 1580.
- HERRERA, Gabriel Alonso de, *Obra de agricultura*, ed. José Urbano Carreras Martínez, Madrid, Atlas, 1970.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina*, ed. Julio Puyol y Alonso, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1912, 2 vols.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, Madrid, Editorial Nacional, 1977, 2 vols.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina*, ed. Bruno Mario Damiani, Madrid, Porrua Turanzas, 1982.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina*, ed. Luc Torres. Madrid, Castalia, 2010.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina*. Hg. David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2012.

2019] intenta demostrar que el autor fue en realidad un médico llamado Francisco López. Cf. también Núñez Rivera [2024:167-168]: «Hoy en día parece ser cierta su existencia como médico chozarrero y bufonesco de origen toledano».

- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *Vita della picara Giustina Diez*, Venezia, Barezzo Barezzi, 1624-1625.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *Die Landstörtzerin Iustina Dietzin*, Frankfurt am Mayn, Weiss, 1626.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La narquoise Justine*, Paris, Pierre Bilaine, 1636.
- MERCADO, Luis, *El Libro de la Peste*, ed. Nicasio Mariscal, Madrid, Julio Cosano, 1921.
- MÉNDEZ NIETO, Juan, *Discursos medicinales*, ed. Luis S. Granjel, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- MOLETI, Giuseppe, *Efemeridi. Per anni 18. Le quali cominciano dall'anno corrente di Christo Salvatore, 1563. et si terminano alla fine dell'anno 1580*, Venecia, Vincenzo Valgrisi, 1563.
- REINA, Francisco de la, *Libro de albeitería*, Astorga, Agostín de Paz, 1547.
- SUÁREZ, Alonso, *Recopilación de los más famosos griegos y latinos que trajeron de la excelencia y generación de los caballos*, Toledo, Miguel Ferrer 1564.
- THOU, Jacques Auguste de, *Abrége de l'histoire universelle*; T. 6, ed. Pierre Rémond de Sainte-Albine, La Haye, s.t., 1759.
- TORNAMIRA, Francisco Vicente de, *Chronographia y Repertorio de los tiempos a lo moderno*, Pamplona, Tomás Portalis 1585.
- VARGAS MACHUCA, Bernardo de, *Libro de ejercicios de la gineta*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600.
- La vida y hechos de Estebanillo González*, eds. Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990, 2 vols.

#### Estudios

- ALIBRANDI, Rosamaria, «When early modern Europe caught the flu. A scientific account of pandemic influenza in sixteenth century Sicily», *Medicina Historica*, II (2018), pp. 19-26.
- ALLAIGRE, Claude, y René COTRAIT, «*La escribana fisgada*: Estratos de significación en un pasaje de *La pícara Justina*», en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, LAIA, 1979, pp. 27-47.
- ARELLANO, Ignacio, «La erudita bufonería de *La pícara Justina*: algunas notas», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, XV (2015), pp. 33-52.
- ARELLANO, Ignacio, «El ingenio de Justina, señá de identidad picaresca: algunas glosas al texto de *La pícara Justina*», *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, IX (2021), pp. 7-28.
- ARELLANO, Ignacio, «Nuevas glosas al texto de *La pícara Justina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXXI (2023), pp. 335-353.
- BATAILLON, Marcel, *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*. Madrid, Taurus 1969.
- BODENMÜLLER, Thomas, *Literaturtransfer in der Frühen Neuzeit. Francisco López de Úbedas «La pícara Justina» und ihre italienische und englische Bearbeitung von Barezzo Barezzi und Captain John Stevens*, Tübingen, Max Niemeyer, 2001.
- CALVO MARTÍNEZ, Irati, «¿Pícara, prostituta o alcahueta? La caracterización lingüística de la Pícara Justina», en *Entre ingenios y agudezas: nuevos rumbos de la crítica celestina*

- nesca y pícaresa, ed. Daniele Arciello y Enrique Fernández, Salamanca, Universidad de Salamanca 2023, pp. 227-247.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- GERNERT, Folke, «Las pandemias en el siglo XVI», en *Los Fernández de Córdoba. Nobleza, hegemonía y fama*, ed. Francisco Toro Ceballos, Alcalá la Real, Ayuntamiento 2021, pp. 283-290.
- HERNÁNDEZ SOBRINO, Ángel: «Epidemias de peste en España, en los siglos XVI y XVII», 8 Lanza. *Diario de la Mancha* (15. de enero de 2020), sin pp.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «La identidad de Perlícaro», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 423-432.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, *Los libros de pícaros una vida y varias voces (de los prólogos al texto)*, Madrid, Visor, 2024.
- PÉREZ CAÑIZARES, Pilar «La tradición hipocrática en la España del s. XVI: *El libro de la peste de Luis*», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, ed. José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea y Joaquín Pascual Barea, Cádiz, Universidad de Cádiz 1997, pp. 161-168.
- RANDO, Federica, «Materiali interpolati nella *Picara Giustina* di Barezzo Barezzi», *Studi giralddiani. Letteratura e teatro*, II (2016), pp. 51-74.
- RICO, Francisco, *La novela pícaresa y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, 1982<sup>3</sup>.
- RICO, Francisco, «Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela pícaresa», *Edad de oro*, III (1984), pp. 227-240.
- RICO, Francisco, «Ratio typographica: Los Sueños con *La pícara Justina*», en *Diferentes y escogidas: Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Pamplona-Madrid-Fráncfort del Meno, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 437-448.
- SANZ LÁZARO, Fernando, «El nacimiento del malnacido: embarazos y partos en la novela pícaresa», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, IX (2021), pp. 745-768.
- TOGNOTTI, Eugenia, *La «spagnola» in Italia. Storia dell'influenza che fece temere la fine del mondo (1918-1919)*, Milán, Franco Angeli, 2015.
- TORRES, Luc, «Un tal Francisco López, autor de *La pícara Justina*», *Voz y letra*, XXVI (2015), pp. 35-44.
- TORRES, Luc, «Solidaridad vertical y posible autoría judeoconversa de *La pícara Justina*», *eHumanista / Conversos*, VII (2019), pp. 249-261.
- ZIGGELAAR, August, «The Papal Bull of 1582 Promulgating a Reform of the Calendar», en *Gregorian Reform of the Calendar. Proceedings of the Vatican Conference to Commemorate Its 400th Anniversary (1582-1982)*, ed. George V. Coyne, Michael A. Hoskin y Olaf Pedersen, Città del Vaticano, Pontifica Academia Scientiarum, 1983, pp. 201-239.

## NOTAS A LAS POESÍAS DEL MARQUÉS DE SANTILLANA<sup>1</sup>

Juan Gil Fernández  
*Real Academia Española*

Los deberes académicos me han impuesto una relectura de las obras del marqués de Santillana, un cometido tan dulce como placentero<sup>2</sup>. ¡Ojalá todas las obligaciones fueran así! Para completar el gozo, la lectura de sus poesías fluyó plácidamente, sin sobresaltos. Nada más lógico, ya que han tenido la fortuna de ser publicadas en su integridad por grandes filólogos, desde José Amador de los Ríos [1852] y R. Foulché-Delbosc [1912] hasta Manuel Durán [1975, 1980], Miguel Ángel Pérez Priego [1983, 1991], Ángel Gómez Moreno y M.P.A.M. Kerkhof [1988, 2002] y Regula Rohland de Langbehn [1997]. La segunda edición de Gómez Moreno y Kerkhof [2002], por ser la última en aparecer y estar muy corregida<sup>3</sup>, bien pudiera ser considerada como la más completa y definitiva.

<sup>1</sup> Mi buen amigo don José Antonio Pascual ha revisado este trabajo, haciéndome valiosas sugerencias. Quede aquí constancia de mi profundo agradecimiento.

<sup>2</sup> En efecto, tuve que releer la poesía del marqués de Santillana con motivo de mi contestación al discurso de entrada en la Academia de Pedro M. Cátedra; allí propuse ya algunas conjeturas a varios pasajes del gran poeta referentes a Hércules (Cátedra [2024: 340, n. 104 y 106]).

<sup>3</sup> Nunca ha tenido más razón el viejo dicho de que δεύτεραι φροντίδες σοφότεραι, ya que esta edición mejora notablemente la primera. Tres ejemplos de acertada rectificación dan buena muestra de la minuciosidad y diligencia con que los dos filólogos revisaron su texto primitivo:

En *Bías contra Fortuna*, 280 «O si te plaze do taçe», Kerkhof [1983: 123], siguiendo a Durán ([1980: 102] «posiblemente el sentido es: si quieres, llévame a la muerte»), comentó: «Do taçe, adonde se calla, o sea, a la muerte», y la misma nota se trasladó tal cual a la edición de Gómez Moreno-Kerkhof [1988: 288]. Como vio Pérez Priego [1991: 175], alude Santillana al Occidente, donde el sol se pone (se calla) ¿o bien habría que corregir «yazee»?, de la misma manera que en el v. 277 se hace referencia al Oriente; esta tópica alusión a los puntos cardinales contrapuestos tiene una larga tradición en la literatura clásica: me parece que el marqués está imitando a Horacio, *Odas*, I 22, 17-24). El error se corrige en la segunda edición, en la que anota en el glosario [2002: 553]: «Apolo, dios solar, cuya alusión sirve para marcar el amanecer o el anochecer en clave mitológica».

En el *Favor de Hércules contra Fortuna*, 25, Gómez Moreno-Kerkhof [2002: 373] enmiednan «puerto de Arcadia», desechando el «puerto de Arcadia» que leían antes [1988: 336], una lectura que fue admitida asimismo por Pérez Priego [1991: 234; 1999: 337]; «puerco» imprimió correctamente Manuel Durán [1980: 156]. Al «puerto de Calidonia» se alude en *Infierno*, 111.

En *Doctrinal de privados*, LII 414, «e a vos, Maestro de Espina», Gómez Moreno-Kerkhof [1988: 363] habían comentado «Maestro de Espina: Jesucristo», siguiendo a Durán [1980: 176]

tiva. Aun así, hay algunos pasajes en los que discrepo de la interpretación dada por Gómez Moreno y Kerkhof. Por consiguiente, pasaré revista a estos desacuerdos en el orden que se presentan los poemas en el volumen citado. Creo que es el mejor homenaje que cabe hacer para honrar la memoria del gran filólogo que fue Francisco Rico, a quien tan profundamente y por tantos motivos interesó la crítica textual.

*Sonetos*, XXVIII 1-4:

Cuentan que esforçava Thimoteo  
a los estrénuos e magnos varones,  
e los movía con viril desseo,  
con agros sones e fieras cançiones.

Según Durán [1975: 322], Pérez Priego [1983: 288] y Gómez Moreno-Kerkhof [1988: 68 y 2002: 598], se trata de «Timoteo, general ateniense». Pero un caudillo no enardece el ánimo de sus soldados con cánticos y poesías. Salta a la vista que se trata de un poeta y músico, como demostró J. Lawrence (cf. Rohland de Langbehn [1997: 375]); aunque un poeta Timoteo, natural de Mileto, vivió entre el 450 y el 360 a. C. (un papiro nos ha devuelto una obra suya, *Los persas*), se trata de otro Timoteo, natural de Tebas.

*El sueño*, XXVI 201-06:

Un hombre de buen semblante,  
del qual su barba e cabello  
eran manifiesto sello  
en edad ser declinante,  
a la senectud bolante  
qu'a la noche postrimera  
nos lleva por la carrera.

Así se lee también en las dos ediciones de Gómez Moreno-Kerkhof [1988: 123; allí, por errata, se imprimió «juventud» en vez de «senectud»; 2002: 154], con-

«*Maestre del Espina*: Jesucristo, coronado de espinas»; ahora entienden el verso como referido al maestro fray Alfonso de Espina, el franciscano autor del famoso tratado antijudaico *Fortalitium fidei* [2002: 569].

Por añadidura, en la última edición se han salvado las escasísimas erratas de la anterior, como «romanzas» por «romanas» (*Visión*, 11) y «trýste» por «traýste» (*Bias contra Fortuna*, 587). Pero sigue estando equivocado el acento en Aníbal (*Triunphete*, 85); tampoco me parece recomendable mantener «fólçida» (*Dezir*, 3; *Coronación*, 146), cuando Santillana usó «fulgor» (*Sueño*, XLV 356; *Defusión*, 113 y *Coplas*, 8) y «fulgente» (*Sueño*, p. 362).

formándose con Pérez Priego [1983: 207]. Me parece evidente que la coma que aparece después de «declinante» ha de pasar al final del verso siguiente: «bolante, qu'a»; y así lo imprimió Ríos [1852: 351], seguido por Durán [1975: 183].

*El infierno de los enamorados*, XXXVII, 290-91:

Respondí: «De la partida  
soy do nasçió Trajano».

Durán [1975: 215], Pérez Priego [1983: 242] y Gómez Moreno-Kerkhof [1988: 146] se limitan a comentar que Trajano nació en España. Así es, pero me inclino a pensar que Santillana creyó que el emperador era castellano: recuérdese que la *Primera crónica general* hizo a Trajano «natural de una uilla de Extremadura que a nombre Pedraza»<sup>4</sup>.

*Ibidem*, XLII 330-32:

Començamos de consuno  
el camino peligroso  
por un valle como en pluno.

Este *en pluno* desconcertó a Gómez Moreno-Kerkhof [1988: 147]: «No sabemos el significado de este término». Los manuscritos vacilan: en otros códices se lee «en pruno» o «en bruno» («como bruno» imprimió Ríos [1852: 389]; «como enpruno» Durán [1975: 217], remitiendo a Corominas, *Diccionario*, III, 898). La primera variante, a mi entender, es la correcta: se corresponde bien con lat. *in prounum*, ‘en picado’ (cf. *Thesaurus linguae Latinae*, X 2, col. 1934, 42 y sigs.).

*Comedieta de Ponça*, XLIII 343-44:

Do fue vista Yris, deessa indignada,  
De quien terrescieron los que la miraron.

Esta es la puntuación que siguen todos los editores: Ríos [1852: 114], Foulché-Delbosc [1912: 466 b], Durán [1975: 260], Gómez Moreno-Kerkhof [1988: 179 y 2002: 216], Pérez Priego [1991: 72] y Rohland de Langbehn [1997: 152]. Sobra la coma, que echa a perder la intención de Santillana: la diosa Iris no «fue vista», sino que «fue vista... indignada».

<sup>4</sup> Capítulo 192 (ed. R. Menéndez Pidal, Editorial Gredos, 1955, I, p. 142 a).

*Comedeta de Ponça*, LXXVI, 601-605:

Allí se nombravan Grimaldos e Doria,  
 Açosos, Catanios, Negros e Damar,  
 allí Desireo, de insigne memoria,  
 Espíndolas, Çibos e Iuso de Mar;  
 gentiles Bivaldos, Marbotes, Lercar,  
 Çigaulas, Fragosos e Iustinianos,  
 Çibus, Çinturios e Italianos,  
 e otros que dexo, por non dilatar.

Enumera Santillana estirpes nobles de Génova; luego «Gentiles» no es un adjetivo (así lo entendió don José Amador de los Ríos [1852: 127], quien, quizás despistado por el sintagma «varones gentiles» que aparece *ibidem*, LXXII 571, no puso coma después de «Gentiles»), sino un patronímico: «Gentiles» (= Gentili). Con la explicación de Ríos se conformaron Foulché-Delbosc [1912: 470 a], Pérez Priego [1991: 82-83] y Gómez Moreno-Kerkhof [1988: 192], y eso que Durán [1975: 278] restableció la lectura correcta, poniendo en mayúscula la letra inicial, pero imprimiendo –ay!– «italianos» (los «Ytalián» de las escribanías hispalenses), como en compensación de su acierto (otro tanto hizo también, en ambos casos, Rohland de Langbehn [1997: 165-166]); y «gentiles» se sigue leyendo en la edición de Gómez Moreno-Kerkhof [2002: 226].

En «Açosco» se encubre muy probablemente «Fiesco», como ya se ha indicado; en cambio, «Desireo» (¿por Desiderio?) se resiste a todos los intentos de interpretación. Otros patronímicos están también deformados: a mi juicio, «Iuso de Mar» (por «Usodimare») es una falta involuntaria del copista, que buscó castellanismos inexistentes en el patronímico genovés (en los protocolos sevillanos los miembros de esta familia aparecen siempre escritos «Us(s) odimar»); lo mismo ocurre con «Çigaula» por «Cicala» («Çigala» en los documentos hispalenses): ¿eco inconsciente de «aula»? Por último, extraña sobremanera la repetición de «Çibos» y «Çibus» (¿por «Ceva»?).

*Comedeta de Ponça*, CII 811:

Tamaris, Marpasia, Ypólita e Ana

Durán [1975: 293], muy descaminado, sugiere que Santilla se refiera a la desdichada Tamar, violada por su hermano Amnón. «Tamaris: pintora griega», comentan Gómez Moreno-Kerkhof en sus dos ediciones [1988: 202 y 2002: 596, respectivamente]. Empero, no cuadra que se incluya a una pintora en una solemne enumeración de reinas: se trata de Tómiris, la reina de los

maságetas, como vio Pérez Priego [1991: 92], seguido por Rohland de Langbehn [1997: 177].

*Comedietas de Ponça*, CV 840:

E más Fectunisba, de memoria digna.

Esta Fectunisba no puede ser la mujer citada en el v. 814, donde se alude claramente a una ‘pitonisa’ (di ejemplos de esta forma en [2019: 714]). «*Fectunisba* ha quedado sin localizar», anotó Rohland de Langbehn [1997: 179]. «Posible alusión a Faetus, hija de Helio y Clímene; sin embargo, también puede ser la danaide Fetusa o la *Phitonissa* de Endor», sugieren, por su parte, Gómez Moreno-Kerkhof [2002: 570]. Aquí estuvo en lo cierto Ríos [1852: 139] al imprimir «*Sephonisba*», a quien siguieron Foulché-Delbosc [1912: 473 a], Durán [1975: 297] y, con ciertas dudas, Pérez Priego [1991: 94]: Santillana se refiere a la bella Sofonisba, hija de Asdrúbal, que imploró piedad abrazándose a las rodillas de Masinisa cuando este entró vencedor en su palacio (cf. Livio, XXX 12, 11).

*Proverbios, Proemio*:

Nin las roncas e sobrios ondas del mar airado, nin las prenósticaciones vistas, assí de la garça volar en alto, commo de la corneja passearse presurosamente por el arena, nin, después, de las señales que eran vistas en la luna, las quales todas eran amonestações del pobrezillo barquero, impidieron la passada del César Antonio.

El comentario de Gómez Moreno-Kerkhof [1988: 219] a este pasaje reza así: «Todos son malos agüeros de muerte, que se presentan como avisos de Caron o Caronte», entendiendo, por tanto, que se alude al barquero del infierno. Tal explicación es errónea. Se está refiriendo Santillana a uno de los episodios más conocidos de la *Farsalia* (V 475ss.), el poema del que procede la referencia anterior (las terribles serpientes a las que tuvo que hacer frente el ejército de Catón en su penoso viaje por África): el intento frustrado de César por reunirse con Marco Antonio surcando él solo el mar Adriático en una barquichuela conducida por un pobre marinero, Amiclate, quien, antes de embarcar, hizo ver a su inesperado pasajero que tanto el vuelo de las aves como las señales de la luna anuncian tempestad; Amiclate, un personaje muy querido por la poesía castellana del siglo xv, fue también traído a colación en *Bías contra Fortuna*, VII 53-55. En consecuencia, «La passada del César <a> Antonio» ha de entenderse como «la passada del César <a> Antonio», con una preposición *a* subsumida en la vocal inicial de «Antonio» (cf. *Defusión*, XVII 131 «no menos cansados que

Dante Acharonte»; *Ponça*, XLV 359 «de aquellos que Apolo se recomendaron» y XCVI 761 «Allí vi yo Adrasto»; incluso entre versos, como en *Soneto XXXII* 13-14 «toliendo tardança / quanto es loable, bueno e diligente»). Amador de los Ríos [1852: 25] entendió mal el texto, pero, muy consciente de que claudicaba la sintaxis, añadió una conjunción copulativa («César é Antonio»), adición que fue aceptada por Pérez Priego [1991: 102].

*Coplas a don Alfonso, rey de Portugal*, II 9-16

Pues assí, Rey e varón,  
por mano de Dios ungido,  
de perfecta discreción,  
de buen seso e grand sentido;  
pues se muestra favorido,  
fuestes e soes de Dios,  
buen Rey, non tardedes vos  
en pagarle lo devido.

Así editaron Gómez Moreno-Kerkhof estos versos en sus dos ediciones (1988: 268] y 2002: 307]. Sobran, empero, varios signos de puntuación, como el punto y coma después de «sentido», y las comas después de «varón» y de «favorido»: en efecto, se sobreentiende un «que» después de «muestra». El sentido es: «Se muestra (que) fuestes e soes favorido de Dios». Interpretó correctamente el texto Ríos [1852: 249], seguido por la mayoría de los filólogos, como Foulché-Delbosc [1912 511 a], Manuel Durán [1980: 76] y Pérez Priego [1991: 230].

*Doctrinal de privados*, XIII 97-100:

Ca si fuéredes medidos,  
en resçibir non dubdedes.  
Con mucha razón faredes  
a los otros comedidos.

La puntuación propuesta por Gómez Moreno-Kerkhof [1988: 352-353 y 2002: 396] da al traste con el sentido. Hay que leer, sin duda alguna: «Ca si fuéredes medidos / en resçibir, non dubdedes: / con mucha razón faredes / a los otros comedidos». De esta manera entendió los versos don José Amador [1852: 225], y a su parecer se acostaron Foulché-Delbosc [1912: 504 a], Durán [1980: 163] y Pérez Priego [1991: 256].

*Doctrinal de privados, 161-164*

Pero bien lo meresçí,  
pues a quien tanto me fizó  
fize; porque me desfizo  
tanto me ensobervesçí.

Esta es la interpretación que dan a estos versos Gómez Moreno-Kerkhof [1988: 352-353 y 2002: 398]. Creo preferible puntuar, con Foulché-Delbosc [1912: 505 a], de la manera siguiente: «Pues a quien tanto me fizó, / fize por que me desfizo: / ¡Tanto me ensobervesçí!». Es decir, «hice (cosas) por las cuales me deshizo», con rara elipsis del antecedente del relativo, a imitación del latín (quizá Santillana pensó en una secuencia como *feci per quae me confecit*)<sup>5</sup>. Ríos [1852: 228] se acercó mucho a esta interpretación, pero convirtiendo el pronombre en una interrogación: «Fize por qué me desfizo». Durán [1980: 166], seguido por Pérez Priego [1991: 259] y Rohland de Langbehn [1997: 192], aceptó en parte esta lectura, pero imprimió un «porque» causal, no interrogativo.

*El marqués de Santillana a Gómez Manrique*, III 16-20:

Ardid, buen guerrero e grand eloquente,  
segundo Troilo, otro Claúdiano,  
en versos Oraçio, varón de la mano,  
nuevo Mantuano, en armas volscente.

La última palabra, editada en minúscula por Gómez Moreno-Kerkhof (1988: 397 y 2002: 446-447) y Pérez Priego [1991: 314], debe ir en mayúscula: es el nombre que lleva un guerrero en *Eneida*, IX 420: *atrox Volscens*. Ríos [1852: 329] se desentendió de esta lectura incómoda por las bravas e imprimió «valiente», siendo seguido por Durán [1975: 130]. La serie de comparaciones, tan medidas y ajustadas en sus términos antítéticos, indica que se requiere otro nombre propio en el v. 19. La solución se presenta por sí misma: «varón» ha de ser «Varrón», tal vez el cónsul vencido en la batalla de Cannas, que, a pesar de la terrible derrota y de su posible culpa en ella, no perdió la confianza en la victoria final de Roma sobre Cartago<sup>6</sup>: de ahí la antítesis «versos»/«mano»

<sup>5</sup> No es este el único pasaje en que el marqués quiso servirse de las licencias clásicas, pues llegó a imitar la enalجة, como en *Bias contra Fortuna*, 601-602 (p. 339): «La novedad herculina / que buscaste de su muerte»; entiéndase «la novedad de la muerte de Hércules».

<sup>6</sup> Cf. Livio, XXII 61, 11. K. Münzer [RE 1934: cs. 680-690] reivindicó justamente la figura de Varrón, tan criticado por su estrategia en esta batalla.

y, tal vez, el juego de palabras «Varrón»/«varón». Recuérdese que el mismo general fue citado en *Ponça*, LXXXIII 664, bajo la forma «Varro». Por último, prefiero hacer diéresis en el diptongo *ia* («Claudiano», lo normal en Santillana) antes que en el diptongo *au*: esta última licencia se documenta normalmente en la secuencia *-ua-* (*Sonetos*, XXIX 1 «santuarios»; XXXIX 6 «güardando»; *Defusión*, XX 153 «Mantuano»; *Ponça*, I 4 «perpetuáles», XVIII 140 «süaves»; así también *Triunphete*, 15; cf. Mena, *Laberinto*, 1345 «menstrúa»).

*Oración*, 25-32:

Señor, sé e creo que tú me formaste  
a tu santa imagen de una nonada;  
criando mi alma me bivificaste  
en la ley verdadera por ti confirmada.  
Señor, aquel día de la grant jornada,  
que desde la tierra al palo subiste,  
a mí redimiendo tú muerte presiste,  
mi ánima la tiene muy bien decorada.

La única diferencia que existe entre las dos ediciones de Gómez Moreno-Kerkhof [1988: 380 y 2002: 456] estriba en que, en la primera, la letra inicial de «palo» iba en mayúscula; en minúscula la imprimió Pérez Priego [1991: 326]. Ahora bien, extraña sobremanera, para empezar, que se llame «palo» a la Cruz; en segundo término, la buscada y clara distribución de las palabras en antítesis indica que por «palo» se debe corregir “polo”: de la tierra Cristo ascendió al cielo (*polus* en latín; cf. en el himnario gótico, siempre referido a Cristo, 155, 3 *polum decoras lumine sidereo*; 162, 30 *et post in finem passionem suscepit, / inde resurgens et ad polum reddiens*). Por otro lado, en «subiste / a mí redimiendo» se debe sobreentender una partícula copulativa, embebida en la *-e* final del pretérito: «subiste / <e>, a mí redimiendo, tú muerte presiste». A mí entender sobra el punto después de «confirmada», pues «por ti confirmada» debe unirse a la oración siguiente (la ley recibió confirmación cuando Cristo redimió con su pasión al género humano). La puntuación de Pérez Priego al final del v. 30 con dos puntos, por último, me parece preferible a la de Gómez Moreno-Kerkhof con una coma: la ley está «decorada», es decir, ‘anotada’, como un alumno ‘decora’ el libro del maestro.

*Respuesta de Juan de Mena*, 13:

Actor e maestro, señor irial.

Con estas palabras se dirigió Juan de Mena al marqués de Santillana. Amador de los Ríos [1852: 324] y Pérez Priego [1999: 414] quisieron derivar de Iris este sorprendente adjetivo «irial», y a esta explicación se remitieron Gómez Moreno-Kerkhof [1988: 388 y 2002: 577]; pero ¿cuándo don Íñigo fue un faraute como Iris? Una posible solución del enigma la da la variante «erial» que presentan otros manuscritos: esta extraña forma, a mi juicio, puede muy bien ser una imitación del lat. *erilis*, un derivado de *erus* ‘amo’, ‘señor’. Como es sabido, este sustantivo, en latín medieval, pasó a confundirse con *heros*, de modo que, de estar esta explicación en lo cierto, *erial* equivale a ‘heroico’; en definitiva, se trata de un monstruo lingüístico, como el *deal*, ‘divino’ de *Ponça*, CVII 851, aunque, en este último caso, el adjetivo pudiera haber tenido el apoyo de lat. *dialis*.

Es hora ya de terminar. Me despediré de mi viejo amigo a la usanza romana, diciéndole por tres veces: *Francisce, aeternum uale.*

## BIBLIOGRAFÍA

- CÁTEDRA García, Pedro M., *Biografía de un libro. Discurso leído el 28 de octubre de 2024 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Pedro M. Cátedra. Contestación del Excmo. Sr. D. Juan Gil*, Madrid, 2024.
- DURÁN, Manuel (ed.), *Marqués de Santillana. Poesías completas. I. Serranillas, cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo*, Clásicos Castalia, 1975; *Marqués de Santillana. Poesías completas. II. Poemas morales, políticos y religiosos*, Clásicos Castalia, 1980.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (ed.), *Cancionero castellano del siglo xv*, I (NBAE 19), Madrid, 1912.
- GIL, Juan, *Los cultismos grecolatinos en español*, Cilengua - Universidad de Salamanca, 2019.
- GÓMEZ MORENO, Ángel - KERKHOF, Maximilian P.A.M. (ed.), *Marqués de Santillana. Obras completas*, Planeta/Autores hispánicos, 1988. *Marqués de Santillana. Poesía, Prosa*, Biblioteca Castro, 2002.
- KERKHOF, Maximilian P.A.M. (ed.), *Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana Bías contra Fortuna*, edición crítica, Madrid, 1983.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.), *Marqués de Santillana. Poesías completas*, Alhambra, 1983-1991, 2 vols. *Marqués de Santillana. Poesía lírica*, Cátedra, 1999.
- RE = *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, segunda serie, IX (1934), s.v. *Terentius*, nº 86.
- RÍOS, José Amador de los (ed.), *Obras de don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, ahora por vez primera compiladas de los códices originales, e ilustradas con la vida del autor; notas y comentarios*, Madrid, 1852.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula (ed.), *Marqués de Santillana. Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, Biblioteca clásica, Crítica, 1997.



## LA MÍMESIS ÉPICA Y LOS ORÍGENES DE LA NOVELA

Luis Gómez Canseco  
*Universidad de Huelva*

Los modos y mecanismos de los que se ha servido la literatura a lo largo del tiempo para remediar la realidad con palabras constituyen un problema crucial tanto para la historia de la poética como para la de la propia creación literaria. Aristóteles puso las cartas sobre la mesa al tratar de la tragedia, pero lo cierto es que tampoco dejó las cosas muy claras [Suñol, 2008]. Sí es verdad que estableció unas reglas básicas que sirvieron para el juego durante una ristra de siglos. Según esos principios, había de diferenciarse entre niveles que iban de lo elevado a lo ínfimo, considerando por esto último las formas de realidad más comunes y cotidianas. Estas solo tendrían cabida en géneros y estilos bajos, cómicos o, como mucho, destinados a un entretenimiento grato y decoroso. Hubo, sin embargo, un momento en que esa jerarquía comenzó a resquebrajarse y coincidió con el nacimiento de formas y géneros que no estaban previstos en ese sistema ideal que codificó Johannes de Garlandia en el siglo XIII con su *rota Vergilii* [Bajoni 1997]. Fue entonces cuando se produjo el advenimiento de la novela, que pretendía incorporar a la ficción la complejidad del mundo y de las existencias humanas más comunes.

Ese proceso tuvo, además, su inicio en un lugar, con una lengua y en un tiempo precisos: la corona de Castilla, la lengua española y el centenar largo de años que va desde finales del siglo XV a comienzos del XVII. Es el tiempo de *La Celestina*, el *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* y, por fin, del *Quijote*, que actuaron como hitos mayores de ese proceso, y a los que nuestro don Francisco Rico consagró una buena parte de sus empeños intelectuales. A lo largo de los años, dedicó a esta cuestión ensayos varios, ediciones críticas y artículos en los que se planteó la cuestión de los orígenes del realismo literario y transitó por esos textos fundacionales, para concluir en las páginas finales de *La novela picaresca y el punto de vista*: «Nos guste o no, la historia de la novela moderna –casi hasta ayer– es la historia de una cierta novela realista, constituida ni más ni menos que en el rechazo de la doctrina jerárquica de los estilos y caracterizada por la convicción de que todos los asuntos y personajes son dignos de la misma atención literaria» [2000:151]. Entre ese océanos de saberes, hay unas páginas que me parecen especialmente relevantes a este respecto. Son las que

ocupó en reflexionar sobre el libro *Mimesis* de Erich Auerbach, primero en italiano [2009] y luego en castellano, con el artículo «*Mimesis*: un libro inconcluso», salido en la revista *Ínsula* [2011]. En esa breves páginas, el profesor Rico abordaba el realismo como un novedosísimo artificio literario que alteraba las pautas que la tradición clásica había establecido para la ficción, proponiendo como alternativa la representación de un mundo que se pretendía real y que venía a coincidir en gran medida con aquel en el que vivían los lectores.

Los párrafos que siguen, escasos en número y enjundia, pretenden únicamente servir como nota al pie para aquel artículo deslumbrante y para los trabajos de don Francisco en torno a este asunto del realismo en los orígenes de la novela. En este caso, nos detendremos en mirar con cierto detenimiento el modo de mimesis que aplicó Marco Anneo Lucano en su poema épico la *Farsalia* y el impacto que pudo tener en la génesis de esa remozada ficción y en los textos que terminarían por dar linaje a la novela. Vayamos a ello.

Entre las muchas cosas extraordinarias que hizo Alfonso X no fue la menor la de incluir una traducción del poema lucaniano en la quinta parte de su *General Estoria*. Los traductores alfonsíes dieron a la epopeya el tratamiento de historia y precisamente por ello la vertieron en prosa, restando buena parte de la pomposidad retórica del original latino y trayendo el texto hacia el horizonte mental de la Castilla de su tiempo [Almeida Cabrejas 2010]. Para seguir esta opción, tenían el respaldo de toda una tradición crítica que consideraba este texto no como ficción poética, sino como mera historia en verso, ya que no daba cabida a lo sobrenatural, se ocupaba de la historia más reciente, carecía de héroe y otorgaba al narrador un papel inapropiado para el discurso épico.

La primera condena llegó nada más y nada menos que de Petronio en el *Satyricon*, donde se sentenciaba que la historia era propia de los historiadores y no de los poetas, ya que estos debían conducirse por medio de la fantasía a través del mito: «Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est liber spiritus» (118,6). Recuérdese, a la hora de encontrar una razón para esta censura, que Aristóteles aseguraba que, mientras el historiador trataba «de las cosas sucedidas», el poeta había de indagar en «lo que podría suceder» (*Poética*, fr. 1451b). Los mismos reparos alcanzaron a Quintiliano en su *Institutio* X, 1,90 y, sobre todo, a Servio, que en sus *Vergili carmina commentarii*, dictaminó que Lucano no podía ser considerado como poeta, puesto que su obra era en esencia histórica: «Lucanus namque ideo in numero poetarum esse non meruit, quia videot historiam composuisse, non poema» (I, 382). San Isidoro se limitó a repetir la doctrina en sus *Etymologiae* —«Lucanus ideo in numero poetarum non ponit-

tur, quia videtur historias composuisse, non poema» (VIII,7,10)–, con una idea que terminó convirtiéndose en dogma para casi toda la cultura medieval.

Como cabe apreciar, el problema consistía en que Lucano, frente a la mimesis tradicional de la épica, había optado por un modo propio, que rompía con el esquema de la *rota Vergilii*, alterando pautas o introduciendo elementos que no estaban previstos en el sistema. Nada de esto fue, sin embargo, inconveniente para que los letrados españoles recibieran con entusiasmo al poeta latino, fundamentalmente porque lo consideraron uno de los suyos, pues no en vano nació en la ciudad de Córdoba. Esa circunstancia arbitrariamente geográfica fue clave para su amplísima recepción en la Península Ibérica y causa suficiente para explicar el enorme influjo que alcanzó en la literatura hispánica. Pero para que ese ascendente alcanzara sus mayores cotas hubo que esperar casi dos siglos desde que el rey Alfonso dispusiese que la *Farsalia* fuera vertida al castellano.

La verdadera difusión del texto en Castilla comenzó cuando don Íñigo López de Mendoza se hizo copiar la traducción alfonsí en un manuscrito exento para su biblioteca personal con la intención de saciar su curioso interés por la latinidad.<sup>1</sup> Juan de Mena, amigo cercano del marqués, leyó a Lucano con verdadera pasión y lo imitó de cerca en el *Laberinto de Fortuna*, ya que el cordobés quiso también afrontar la composición de una epopeya basada en la historia contemporánea, la de las luchas civiles que asolaron a Castilla durante el reinado de Juan II. Acaso esa fuera la razón que le llevó a subrayar la condición histórica de la *Farsalia*, ateniéndose así al criterio que habían mantenido Servio y san Isidoro. No otra cosa se lee en su comentario a la copla XVII de *La coronación del marqués de Santillana*: «Sepan aquellos que non tienen esta manera en el metrificar o versificar que non puede poesía ser dicha su obra, ca segund dize Isidoro en el otavo libro de las *Etimologías*, en el título “De poetis”, por fablar estorialmente poniendo la verdad en lo que versificó non es contado Lucano entre los poetas» (p. 64).<sup>2</sup>

La adaptación que Mena hizo de Lucano fue decisiva para la creación de un modelo nuevo de mimesis épica que se impuso como pauta para la renovación del género en los años sucesivos. Sobre la base técnica del verso de arte mayor y la atención a asuntos que esquivaban lo fabuloso y atendían a la más inmediata contemporaneidad, se construyó un corpus de obras que se atuvie-

<sup>1</sup> El códice se conserva en la Biblioteca Nacional de España con el título de *Lucano en romance* y la signatura Ms. 10805. Sobre este manuscrito, su vínculo con la *General estoria* y su presencia en la biblioteca de don Íñigo, véase Schiff [1905], Rubio Tovar [1995] y Grespi [2004: 178-182].

<sup>2</sup> Para la presencia de Lucano en las *Trescientas*, véase Nicolopulos [1994], Taylor [1998], Alvar [2015], Jiménez Heffernan [2015] y Gómez Canseco [2024: 58-60].

ron puntualmente al modelo hasta los primeros años del siglo XVI. Entre ellas se cuentan las *Coplas de la batalla de la Vega de Antequera* de Juan Galindo, los decires que Pero Guillén de Segovia consagró al arzobispo de Toledo don Alfonso Carrillo (ca. 1470), la *Consolatoria de Castilla* de Juan Barba (1487) o el *Panegírico de la reina Isabel* de Diego Guillén de Ávila (1499). Ya en el siguiente siglo, encontramos a Alonso Hernández con su *Historia Parthenopea* (1516), la *Relación de la conquista que hizo don Francisco Pizarro*, 1538, que se ha atribuido a Diego Silva y Guzmán y que se ocupa de la entrada de los españoles en el Perú, la *Práctica de las virtudes de los buenos reyes de España en coplas de arte mayor* de Francisco de Castilla (1518) o la *Crónica arlantina de los famosos y grandes fechos de los bienaventurados sanctos caballeros conde Fernand González y Cid Ruy Díez de Gonzalo de Arredondo*, compuesta antes de 1528, pero que nos ha llegado en una copia dieciochesca.<sup>3</sup>

No hay manual de historia de la literatura española que no insista en el hecho de que la épica ibérica del siglo XVI, frente a otras épicas europeas, tuvo la invención genial de ocuparse prioritariamente de los sucesos contemporáneos. Pero ya hemos visto que el origen de ese interés tuvo su antecedente en Lucano y en Juan de Mena, que modificaron el modelo de epopeya para el ámbito ibérico. Por eso, Lope de Vega pudo conectar la tradición romana con la contemporánea en el prólogo de su *Jerusalén conquistada*, fechado en 1609, cuando recordó las censuras recibidas por el poeta latino y las comparó con los autores épicos de su tiempo: «Con esto pienso que he respondido a alguna objeción tácita de los que miran la poesía como historia, de que tan culpado ha sido el famoso Lucano cuanto celebrado en nuestros tiempos el portugués Camoens» (p. 17).

Esa consideración acrecentada hacia la *Farsalia* hubo de incitar a Martín Laso de Oropesa (1499-1564) a emprender la tarea de una nueva traducción que viniese a sustituir a la alfonsí, que para entonces era poco menos que una antigua lingüística. Acaso por eso, Laso insistió en su dedicatoria a don Pedro de Guevara en que, para afrontar su versión, se había servido de una lengua sencilla y próxima a los lectores: «El estilo castellano en que yo saqué este libro bien sé que no es de loar, porque nunca miré con aviso en hablar tan polido que por ello deba ser loado; pero serán las palabras de las que en nuestro tiempo se usan» (*La historia que escribió*, f. Aiiiv). Llama asimismo la atención el hecho de que se refiriese al poema de Lucano como «historia», denominación que aparece en el título mismo de la primera edición de su traducción, *La historia que escribió en latín el poeta Lucano, trasladada en castellano*,

<sup>3</sup> En torno a este conjunto de texto y su carácter historiográfico, véase Cátedra [1989], Conde [1995, 2003 y 2016] y Gómez Moreno y Teresa Calvente [2017].

estampada, por lo que parece, en la oficina antuerpiense de Johannes Crinitus en 1540. Del éxito y el impacto que tuvo esta traducción es buena muestra el hecho de que las reediciones, alguna de ellas revisadas por el propio autor, se sucedieran a lo largo del siglo xvi. Con el mismo título salió una reimpresión en Lisboa por parte de Luis Rodrigues en 1541; en 1578, Felipe de Junta publicó en Burgos *Lucano traducido de verso latino en prosa castellana*; y todavía en 1585 las imprentas que Jean Cordier y Pierre Bellère tenían en Amberes estamparon conjuntamente *Lucano poeta y historiador antiguo, en que se tratan las guerras Farsálicas, que tuvieron Julio César y Pompeyo, traducido de latín en romance castellano*.<sup>4</sup>

La versión de Lasso de Oropesa supuso para la epopeya italianizante, construida a partir del modelo de Ariosto y su *Orlando*, lo mismo que la versión alfonsí había significado para la otra épica culta en verso de arte mayor con la que el género se abrió paso en el primer Renacimiento hispánico. Prueba de ello son Alonso de Ercilla y Luis de Camoens, que en *La Araucana* y *Os Lusíadas*, sumaron la imitación simultánea de Mena y Lucano al uso de la octava real en sustitución de la copla de arte mayor. Frente a los modelos clásicos del género, ambos optaron por un modo de mimesis más apegado a la realidad y, sobre todo, por una temática casi por completo contemporánea para los lectores. Ambos aseguraron, además, haber escrito muy apegados a la verdad histórica; hasta el punto de que Ercilla declara en el prefacio a la primera parte de su poema que «porque fuese más cierto y verdadero, se hizo en la misma guerra y en los mismos pasos y sitiios» (p. 13). A esa pauta se atuvo en gran medida la épica hispánica durante casi todo el siglo xvi, al menos hasta la irrupción de Torquato Tasso.

Para nuestros intereses, resulta también especialmente llamativa la proximidad de fechas en la publicación de estos textos respecto a otros que podemos situar en el origen de un nuevo modo de representación literaria de la realidad. Me refiero, en primer lugar, a *La Celestina*, que se compuso al tiempo del primer impacto de Lucano en la Castilla del siglo xv y de cuyo autor sabemos con certeza que leyó tanto al poeta latino como a Juan de Mena.<sup>5</sup> Y más acá tenemos el *Lazarillo de Tormes*, con las cuatro impresiones de 1554, y aun el otro *Lazarillo*, «todo corregido y enmendado por mandado del Consejo de la Santa y General Inquisición», salido en 1573. Y es que, según entiendo, el

<sup>4</sup> En torno a esta versión de Lasso de Oropesa, véase Herrero Llorente [1961] y Blanco [2021a, 2021b y 2023].

<sup>5</sup> Para la presencia de Lucano y Juan de Mena en *La Celestina*, Foulché Delbosc [1902:197], Menéndez Pelayo [1905-1915:128-129], Cejador [1913: I,148-150], Lida de Malkiel [1984:477-482] y Lobera y Serés [2011:147].

impacto que tuvieron las versiones en prosa de Lucano sobre la redefinición del modelo épico, también alcanzó a esa narrativa en prosa que había optado por reproducir un mundo de apariencia histórica y real. Al hacerlo así, hubo de afrontar varios problemas, algunos de los cuales pudieron encontrar una solución, al menos en parte, en esa *Farsalia* que alcanzó a un buen número de lectores gracias a sus muy difundidas traducciones.

La primera de esas cuestiones que los nuevos géneros hubieron de afrontar fue la adopción de la historia contemporánea como materia narrativa. Fue esta, como hemos visto, una decisión absolutamente original de Lucano, que rompía con los esquemas tradicionales del género épico, acudiendo a la historia más inmediata frente a un pasado y una geografía distantes o imaginarios. No se olvide que la epopeya había optado tradicionalmente por un pasado mítico y alejado en el tiempo, como puede apreciarse en los textos mayores que le precedieron: la *Ilíada*, la *Odisea* y, sobre todo, la *Eneida*. La solución lucaniana implicaba la eliminación de los elementos fabulosos, así como de la intervención de la divinidad en unas acciones humanas que se sostenían y explicaban por sí mismas.

Por otro lado, el hecho de que, desde un primer momento, los traductores españoles de Lucano optasen por la prosa, prescindiendo de la posibilidad de verter el poema en metro, no fue una circunstancia menor a la hora de determinar el modo en que Lucano fue recibido y leído entre los españoles. No solo porque de esta manera se subrayaba en el texto de la *Farsalia* su condición historicista, sino porque con ello daban prioridad a las cosas por encima del adorno de la lengua, y la acercaban al uso más llano y común de los lectores. Era también esta una opción que alejaba a estos nuevos géneros de aquellas otras formas de narrativa idealista, en las que la lengua acompañaba a ese proceso de estilización de las historias y los personajes. En este sentido, no hay que olvidar la conexión existente entre épica y novela, ya que ambas se incluían entre los géneros narrativos. Fue esa proximidad la que le permitió sentenciar al canónigo de Toledo en el capítulo 47 del primer *Quijote*, aquello famoso de que «la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso» (*Don Quijote de la Mancha*, p. 602).

Se añadía a ello un problema literario complementario como era la conexión entre realismo e historicidad, como parte del debate de cuño aristotélico entre historia y poesía que tuvo un muy amplio eco en época áurea. Al fin y al cabo, no solo se trataba de representar la realidad, sino de que esta coincidiera la realidad histórica del lector y con su contemporaneidad. De ahí las alusiones a la inmediatez histórica que sirven como marco para una acción ficticia. Por un lado, las historias tenían lugar en las mismas calles y ciudades en las que vivían los lectores y, por otro, estos cuentan con referentes histó-

ricos para situar la inmediatez de los hechos referido. Es lo que apuntaba el autor del *Lazarillo* al señalar que el padre del protagonista había muerto en la derrota de los Gelves o recordando, al final de la obra, el tiempo mismo en el que habría sucedido: «Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella cortes» (p. 80). Otro tanto podría afirmarse del *Guzmán de Alfarache* o el *Quijote*, pues tanto Alemán como Cervantes se sumaron a esa voluntad explícita de insertar la ficción en la historia contemporánea. En ello, además, incidió la conexión entre este nuevo género de ficción y otros géneros no literarios, aunque muy apegados a la historia más inmediata, como fueron las relaciones de sucesos, los memoriales o esas cartas en las que el remitente daba cuenta personal de los hechos.

Un segundo problema narrativo en el que la ficción realista coincidía con la renovación impulsada por la *Farsalia* consiste en la caracterización de los personajes y en el grado de protagonismo que se les otorga en la trama. A diferencia de los textos épicos tradicionales, en el poema de Lucano se censuró desde muy pronto la ausencia de un verdadero héroe. Y no solo porque no hubiera un protagonista principal y absoluto –como Odiseo o Eneas–, sino también porque ninguno de los principales personajes mostraba un perfil señaladamente heroico. Más bien al contrario, pues se presentan como seres complejos en su diseño y cuyo comportamiento se mueve en los límites de la moralidad. Baste recordar el dibujo que de César o del mismo Pompeyo trazó Lucano. Es en el marco de ese realismo moral donde los personajes alcanzan una dimensión literariamente problemática e incluso trágica. Junto a ello, nos encontramos con la importancia o incluso el protagonismo circunstancial que se le otorga en algunos momentos de la *Farsalia* a algunos personajes ajenos a la nobleza, como el barquero Amicias, que en el libro V llena casi por completo la escena épica.

La representación de la realidad que vino a imponerse en esos textos de los que estamos tratando iba unida necesariamente a una reconfiguración de los personajes. Ya no valía esa jerarquía social que se proyectaba sobre la escritura y los géneros para asignar un tipo humano propio y característico para cada estilo y que impedía que un personaje humilde tuviera parte relevante en una obra de estilo grave. Por el contrario, según esa renovada concepción que arranca con *La Celestina*, las figuras de más alta condición social no tenían por qué actuar necesariamente de un modo noble y heroico, mientras que a los personajes de extracción más baja no les correspondía en exclusiva una función cómica o grotesca. Así nos topamos con individuos desclasados como Lázaro o Guzmán que se presentan con una compleja humanidad e incluso con una dimensión trágica. Atinadamente lo subrayó nuestro profesor Rico [2000:150] en *La novela picaresca y el punto de vista*: «Alemán construye el personaje desde

dentro y, saltando por encima de la preceptiva, lo dota incluso de rasgos trágicos. En Alfarache, la autobiografía es solidaria de la autonomía; la rigurosa fidelidad a la primera persona, al punto de vista del actor y autor, no se queda en simple artificio retórico: indica la plena independencia, la integridad de Guzmán, en lo humano y en lo estético». Otro tanto puede afirmarse de un vejancón como don Quijote, que robó la palma narrativa a los héroes nobles, jóvenes y hermosos que poblaban los libros de caballería y las ficciones sentimentales, pastoriles o moriscas.

Esos seres humanos reconstruidos con palabras se vuelven más densos a medida que reproducen la complejidad de la vida real, también en su dimensión moral, porque en este nuevo modo de ficción, como en Lucano, nunca llega a trazarse una separación radical entre buenos y malos, pues, al cabo, lo que importa son los hechos más que la mera doctrina. Valga como botón de muestra el ácido comentario que el narrador deja caer cuando Alonso Quijano está a punto de morir, rodeado de los que le querían bien: «Andaba la casa alborotada, pero, con todo, comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar algo borra o templa en el hereadero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto» (*Don Quijote de la Mancha*, p. 1334).

La tercera y última cuestión, aunque no la de menor cuantía, tiene que ver con el narrador, ya que, en la *Farsalia*, la épica adopta de manera declarada su punto de vista. Era una solución por completo ajena al género, pues no en vano Aristóteles aseguró en torno a este particular que, en la epopeya, «el poeta debe hablar lo menos posible a título personal» (fr. 1460a). Sin embargo, el narrador de la *Farsalia* interviene hasta el punto de terminar convirtiéndose en un personaje más del poema y romper de este modo con el punto de vista que tradicionalmente caracterizaba al género. Juan de Mena se atuvo a ese modelo y, en el *Laberinto de Fortuna*, se presentó como narrador, pero también como personaje de la ficción que refería. Otro tanto hizo, a su estela, Alonso de Ercilla, que, a partir del canto XII de *La Araucana*, ejerce no solo de narrador, sino que se incorpora primero como testigo directo y luego como protagonista de la acción. De este modo, su poema épico deriva hacia la autobiografía o, para ser más exactos, hacia una epístola autobiográfica que el poeta dirige a Felipe II para dar cuenta de sus existencias. No le faltaban razones a Enrique Anderson Imbert [1988:74] para afirmar que *La Araucana* había de leerse como «una larga carta personal en verso».

Prescindamos del verso –como hicieron los traductores de Lucano–, y nos encontraremos con una situación narrativa pareja a la de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. En la misiva que dirige a su merced, Lázaro se convierte en testigo de sí mismo y en narrador interesado de su his-

toria. No otra cosa hicieron, aunque en grado diverso, Lucano, Mena y Ercilla en sus respectivas epopeyas, asumiendo el papel de narradores y protagonistas de unos hechos que les concernían en primera persona. Esta forma de épica y esa nueva narrativa que atendía a la realidad coinciden en el destacadísimo papel que otorgaron al narrador a la hora de fijar el punto de vista desde el que había de generarse la ficción. Pero aún hay más, ya que ese narrador se convierte en engarce con la realidad y con la historia en tanto que aparece como garante de la verdad. Este hecho resulta incuestionable en la picaresca, con textos autobiográficos como el *Lazarillo* o el *Guzmán*, pero se proyecta de un modo parejo en el *Quijote* cervantino, en el que el segundo autor es quien dispone la traza de la historia toda para ofrecérsela a los lectores conforme a su propia versión y punto de vista. De este modo, la figura del narrador termina por resultar cardinal en la mimesis realista de la existencia humana, incluso en la de la historia que da marco a la ficción.

¿Quiere esto decir que Lucano y la épica castellana explican por sí mismos la aparición de esas formas de narrativa realista que entre finales del siglo xv y a lo largo del siglo xvi? Ni por pienso. La épica no fue ni pudo ser –ni aún bajo la advocación lucaniana– la causa y la raíz de un cambio de tal calibre en la literatura occidental. Pero sí es cierto que esas transformaciones de calado no se producen de manera repentina o a partir de una única y simple circunstancia. Más bien parece que fue creándose un ambiente propicio, un entorno adecuado para que se produjera ese cambio radical en el modo de contar historias. Ahí sí, la epopeya, que al fin y al cabo fue una forma más de narrativa extensa, pudo convertirse en un elemento de referencia para la novela. Textos como la *Farsalia*, especialmente en sus versiones castellanas en prosa, el *Labyrintho de Fortuna* o *La Araucana* hubieron de servir como mesa de experimentación, pauta y modelo para esa nueva forma de representación literaria del mundo que comenzó a surgir entre *La Celestina* y el *Quijote*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA CABREJAS, Belén, «Traducción e ideología en el ámbito de las «figuras de poder» en la Quinta parte de la *General Estoria*», *Cabiers d'études hispaniques médiévales*, XXXIII (2010), pp. 43-62.
- ALVAR, Carlos, «Juan de Mena, Alfonso X y la *Farsalia*», en *Juan de Mena. De letrado a poeta*, ed. Cristina Moya, Tamesis, Londres, 2015, pp. 129-142.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, «El punto de vista narrativo en *La Araucana* de Ercilla», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LIII 207-208 (1988), pp. 71 -90.
- ARISTÓTELES, *Poética. Magna Moralia*, ed. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, Gredos, Madrid, 2011.

- BAJONI, Maria Grazia, «Da Ausonio a Giovanni di Garlandia: un possibile percorso della rota Vergilii», *Emerita*, LXV 2 (1997), pp. 281-285.
- BLANCO, Mercedes, «Una edad de oro de la traducción (1540-1570)», *Diablotexto Digital*, 9 (2021a), pp. 111-153. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.9.21226>.
- , «Considérations sur le castillan à l'âge d'or de la traduction (1540-1570)», *e-Spania*, XL (2021b). <https://doi.org/10.4000/e-spania.41343>.
- , «A vueltas con la “divina Farsalia” (I). Martín Laso de Oropesa, traductor del *Bellum civile* de Lucano», *e-Spania* XLVI (2023). <https://doi.org/10.4000/e-spania.48183>.
- CÁTEDRA, Pedro, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su Consolatoria de Castilla*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989.
- CEJADOR, Julio [1913]: Fernando de Rojas, *La Celestina*.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Real Academia Española, Madrid, 2015, 2 vols.
- CONDE, Juan Carlos, «La historiografía en verso: precisiones sobre las características de un (sub)género literario», en *Medievo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Juan Paredes, Universidad de Granada, Granada, 1995, II, pp. 47-59.
- , «Crónicas rimadas», en *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, ed. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Castalia, Madrid, 2003, pp. 364-368.
- , «Poemas historiográficos: siglo xv», en *Historia de la métrica medieval castellana*, ed. Fernando Gómez Redondo, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2016, pp. 1023-1038.
- ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2022.
- FOULCHÉ DELBOSC [1902] : Fernando de Rojas, *La Celestina*.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Introducción», en Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Cátedra, Madrid, 2024, pp. 9-161.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y Teresa JIMÉNEZ CALVENTE, «Los Reyes Católicos, el gran Tendilla y la nueva épica», en «*La razón es Aurora. Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*», ed. José Enrique Laplana et al., Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2017, pp. 333-349.
- GRESPI, Giuseppina, *Traducciones castellanas de obras latinas e italianas contenidas en manuscritos del siglo xv en las bibliotecas de Madrid y El Escorial*, Biblioteca Nacional, Madrid, 2004.
- HERRERO LLORENTE, Víctor J., «Laso de Oropesa y su traducción de *La Farsalia*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LIX (1961), pp. 751-773.
- ISIDORO DE SEVILLA, san, *Etymologiarvm sive originvm libri xx*, ed. W.M. Lindsay, Clarendon Press, Oxford, 1957.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, «Guerras civiles y virtud republicana. Nota sobre la influencia de Lucano en Juan de Mena», en *Juan de Mena. De letrado a poeta*, ed. Cristina Moya, Tamesis, Woodbridge, 2015, pp. 75-91.
- LIDA DE MALKIEL, Mª Rosa, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, El Colegio de México, Ciudad de México, 1984.
- LOBERA, Francisco J. y Guillermo SERÉS [2011]: Fernando de Rojas, *La Celestina*.

- MENA, Juan de, *La Coronación*, ed. Maxim P.A.M. Kerkhof, CSIC, Madrid, 2009.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Bailly-Baillière e hijos, Madrid, 105-1915, 4 vols.
- NICOLOPOLOS, Jaime, «The Dilemma of the Iberian Proto-Humanist: Hermeneutic Translation as Presage of Necromantic Imitation», *Livius*, VI (1994), pp. 129-148.
- PETRONIO, *Satyricon*, trad. José Carlos Miralles, Alianza, Madrid, 2014.
- QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, ed. Miguel Dolç, CSIC, Barcelona, 1947.
- RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix-Barral, Barcelona, 2000
- , «Un libro incompiuto», en «*Mimesis*». *L'eredità di Auerbach. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario*, ed. Ivano Paccagnella y Elisa Gregori, Esedra, Padua, 2009, pp. 27-34.
- , «*Mimesis*: Un libro inconcluso», *Ínsula* 778 (2011), pp. 2-6.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Raymond Foulché Delbosc, L'Avenç, Barcelona, 1902.
- , *La Celestina*, ed. Julio Cejador, Espasa-Calpe, Madrid, 1913, 2 vols.
- , *La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Real Academia Española, Madrid, 2011.
- RUBIO TOVAR, Joaquín, «Traductores y traducciones en la Biblioteca del Marqués de Santillana», en *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, ed. Juan Paredes Núñez, Universidad de Granada, Granada, 1995, IV, pp. 243-251.
- SCHIFF, Mario, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Émile Bouillon, Paris, 1905.
- SERVIO, *Vergilii carmina commentarii*, ed. Georg Thilo y Hermann Hagen, Teubner, Leipzig, 1881.
- SUÑOL, Viviana, *Mimesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el Corpus Aristotelicum*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2008.
- TAYLOR, Barry, «Mena y Lucano», en *Lectures d'une oeuvre. Laberinto de Fortuna de Juan de Mena*, ed. Françoise Maurizi, Éditions du Temps, Paris, 1998, pp. 9-25.
- VEGA, Lope de, *Jerusalén conquistada*, Biblioteca Castro, Madrid, 2003.



# UNA MEDITACIÓN SOBRE TEXTOS Y CONTEXTOS DE ANTONIO DE LEBRIJA

Felipe González-Vega  
*Universidad del País Vasco/EHU*

el saber se dio al palique  
*cum dignitate in taberna*  
que humeante gobierna  
Francisco Rico Manrique

## EL INICIO

En agosto de 1977 a la dorada sombra del *Studium* salmanticense impartía el Profesor Rico un seminario sobre la trayectoria intelectual de Antonio de Nebrija. Por esos mismos días de verano un bachiller aún adolescente, ajeno por completo al evento y de sus personalidades académicas, entretenía las mañanas buscando pensión y las tardes de paseo por los lugares donde iniciará un par de meses después sus estudios universitarios. De entonces acá rebasan sobradamente los cuarenta años, mientras escribo estas páginas con la nostalgia, en palabras del poeta, «de aquellos días de fiesta, cuando todo merodeaba por delante y el futuro aún estaba en su sitio»; con el añadido ahora de una insondable lealtad y tenaz admiración hacia cualesquiera de los textos y contextos –lo escrito y sus circunstancias– del profesor Rico. Déjenme que confiese otra salvedad. A nadie se le escapa por el título mismo, que lo escribiré tratando de imitar –emular no se me alcanza–, el destino y estilo de *Texto y contextos* de Rico, con la apariencia externa y el tenor indagativo propio de *Una meditación* del escritor Juan Benet, componiendo un relato continuo de mis lecturas y comentarios sobre los trabajos humanísticos y la *Tertia quinquagena* (1516) de Elio Antonio de Lebrija o Nebrija –indistintamente connominado–, pero con el lógico fundamento en los trabajos sobre humanismo y nebrisenses del profesor Rico con que inicié mi propia andadura. Mi lectura primera fue su *Primera cuarentena de sylvae* y el *Tratado general de Literatura* de diciembre de 1982 (en azarosa coincidencia con *El nombre de la rosa* de U. Eco), que me fascinó por la textura tan borgiana de sus ficciones –de *fingere*, ‘modelar’– y dicciones, por esa intimidad hecha de coloquialismos y erudición a partes iguales: «este *libellus* dice una conciencia desvergonzadamente feliz de vivir en cuaren-

tena... también la nostalgia de un modo de hacer más suelto y menos aburrido, más a la medida de un hombre y menos a la hechura de las escuelas. Como tantas veces la filología de Poliziano y de Nebrija. Pero de sobras sé que a mí me están negadas la *Tertia quinquagena* y las dos centurias de los *Miscellanea*: voy que ardo con una primera cuarentena». Cuando un aprendiz –bendita condición– de filólogo ronda la veintena le descolocan por completo *iuncturae* tales, fusionando «desvergonzadamente, aburrido, de sobras, me están negadas, voy que ardo» con la seriedad que se le supone a la Filología y a ese par de personajes y obras imaginadas «formas del tedio». Pero la cuarentena de marras, lejos de intimidar o espantarte su abigarrado decorado de citas, seducía (hasta desear imitarlo de buenas a primeras) por la desenfadada exactitud con que indagaba y concordaba las relaciones e influencias intertextuales. Juan Benet hacia 1983 supo certeramente describir a quien «a lo largo de veinte años no ha hecho otra cosa que buscar coincidencias». A comienzos de los años ochenta un novato de la docencia y la investigación necesitaba lecturas de este pelo, inclusive su *Edad Media y literatura contemporánea* de 1985, alegatos veraniegos al sol de la literatura, epigramáticos como notas al pie (que en Rico componen breves relatos), livianos tratados generales de literatura. Porque anterior a tan singulares *laudes litterarum*, fue –la tercera lectura para quien esto escribe– el pionero y por tantos motivos modélico *Nebrija frente a los bárbaros* (en adelante NFB). Este librito estudia la trayectoria intelectual de Nebrija y su influencia a través del *canon de gramáticos nefastos en las polémicas del humanismo*, entiéndase en la clave europea que va de Petrarca al Brocense y sin reprimir la oportunidad (explícita e implícita) para la síntesis y las conclusiones de tales «enumeraciones de gramáticos proscritos». No en vano el cosmopolitismo y la pluralidad de conocimientos es la marca filológica de sus *Opera Omnia*. Por lo demás, a este menda no le cumple corregir o contradecir al Maestro, sus objetivos son bien modestos, limitados a secundar algunas de sus categorizaciones y de sus razones retóricas tentando alguna nueva vía de análisis pragmático de la latinidad nebrisense, gracias al motor de búsqueda Cetedoc de la U. de Lovaina y la biblioteca en línea del corpus de textos latinos de la editorial Brepols (CLCLT-7, 2008). En los comienzos de mi investigación los pioneros trabajos del profesor Rico fueron conocimiento, acicate y método de trabajo, tres criterios operando al unísono y en sintonía con la *III Academia Literaria Renacentista* consagrada a Nebrija, de cuyas sesiones en diciembre de 1981 (y programa que aún guardo encartado en el volumen aparecido en 1983), siendo aún alumno del último curso de licenciatura, fui aplicado asistente por amable invitación de mi querida maestra Carmen Codoñer, quien tras graduarme me confiaría el estudio y edición de los comentarios de Nebrija al poeta cristiano Prudencio. En aquellos tres fructíferos días visitaron

el aula Unamuno del *Studium*, entre otros eminentes profesores foráneos, Margherita Morreale, Juan Alcina, Agustín Redondo, Fernando Lázaro y, clausurando la tarde del viernes 11 y el congreso (pude observarle desde la primera fila, augur de sus semblantes, inflexiones de voz y *manieras* de extraer cuartillas y fichas de una impecable carpeta compartimentada, similar a la ya deteriorada mía tras cuatro años de acarreo) el famoso profesor Francisco Rico, quien disertó sobre «El nuevo mundo de Nebrija y Colón». Debo confesar que de su ponencia me encandilaron a mayores su *elocutio, memoria* (portentosa) y *actio*, y menos la *inuentio-dispositio* de los asuntos geográficos que allí nos fueron exquisitamente contados. Pero los trabajos reunidos en la III ALR tuvieron que esperar a que asimilara la substancia de NFB y de «Un prólogo al Renacimiento español: la dedicatoria de Nebrija a las *Introducciones latinas* (1488)» (en adelante UPRE), previamente leídos y en consonancia. Por suerte, de la ingenua lectura de estos trabajos me encandilaron los veredictos o valoraciones *in mezzo*, reclamando todo mi interés una concreta indicación suya en puridad retórica. Qué feliz se pone uno cuando encuentra documentadas aquellas enseñanzas orales sobre las fases de elaboración de un discurso aprendidas en las clases de textos latinos: «La dedicatoria de las *Introducciones latinas* tiene un planteo notablemente afín. Es lástima que el autor no analizara la *dispositio* del texto, como hizo –con incalculables consecuencias literarias– al comentar tantas piezas propias o ajena discerniendo la estructura del discurso según las pautas retóricas y dialécticas». La falta del autocomentario retórico en las *Introducciones romances*, Rico la compensa acudiendo contrastivamente al texto y comentario de las correspondientes latinas. Su concluyente comentario es como sigue: «Para Nebrija y los suyos, sin embargo, las *Introductiones* no eran una más, sino la piedra fundamental: el núcleo de una imagen nueva de *toda* la cultura. Porque estaban convencidos de que el latín, la literatura y la filología clásicas constituían el camino imprescindible a cualesquiera otras tareas o artes, “*sive illae sint practicae sive theoricae*”». El profesor Rico sentencia que este modesto manual de latín para jóvenes es representación cabal de la nueva cultura literaria y camino de acceso y perfección en el organigrama del conocimiento hacia las demás disciplinas superiores. Tan extrema aseveración no parece funcionar ni como extrapolación impertinente ni como «formalista generalización» (no cabe extenderse ni ponderar la recensión crítica que hiciera en 2002 Riccardo Fubini a propósito de la traducción al italiano de *Il sogno dell'umanesimo* de 1998); al contrario, está bien acreditada y circunstanciada su proyección en el debate general de la cultura. Lo mismo ocurre si atendemos a parecida proclama en el exordio de la dedicatoria de las *Introducciones latinas* romances de hacia 1488. Con el punto de fingida modestia exigida, el Maestro Antonio establece como requisito que los estudiosos de letras

«así miraran por el bien público i ornamento de nuestra España», para equivarcar «el conocimiento de las artes buenas i honestas» a la bonanza «de todos los bienes que los ombres posseen por beneficio de la naturaleza i fortuna». Esa falta de miramiento «por el bien público i ornamento de nuestra España» no lo es en una dimensión política, sino como sinédoque «del estudio de las letras». A nuestros propósitos pragmáticos, no olvidemos este sintagma *bien público i ornamento* de las *Introducciones*, porque volverá a aparecerseños clausurando la *peroratio* de las *Introductiones Latinae*. Por el momento, los paratextos dedicatorios de Lebrija han de cotejarse con otros de su tiempo. Sirva de ejemplo la distinta elección de los sustantivos adoptada por Valla y Lebrija para designar el lenguaje, uno en el prefacio general a los seis libros de *Elegantiae*, otro en la epístola dedicatoria a la Reina de las *Introductiones Latinae*. Ambos instituyen la preeminencia de la lengua latina respecto del *imperium*, aquel su dominado espiritual y supervivencia más allá del Imperio romano, este lamentando su deficiencia en la bienaventurada España de los Reyes Católicos. Pero no cambian solo las circunstancias políticas en uno y otro caso, también es muy distinta la denominación que recibe en ambos la lengua latina. Valla la define en consecuencia y como previa afirmación ante las posteriores pérdidas del poder romano: «*magnum igitur Latini sermonis sacramentum est, magnum profecto numen...*»; Nebrija concluye su dedicatoria y *laudatio regias* con la esperanza de que «*ne foelicitati quam nostro saeculo dedistis hoc unum Latini sermonis ornamentum desit amplissimum*». La existencia real del *magnum sacramentum* da réplica a la carencia actual del *ornamentum amplissimum*. Del término *sacramentum* vinculado al *sermo* constatamos 101 empleos a partir de la Patrística (Ambrosio, Agustín, Orígenes, Jerónimo), la literatura doctrinal medieval (homilética, exégesis, dogmática) y con un par de casos en el canonista Graciano, es decir la predilección nebrisense por el lenguaje jurídico. El caso de Ambrosio de Milán cuando discierne el misterio sagrado de la palabra divina llena de fe, que lo es por ser Dios no por causa del misterio o sacramento: «*Deus autem et cum loquitur fidelis est, cuius sermo sacramentum est; non enim propter sacramentum fidelis Deus sed propter Deum etiam sacramentum fidele est*» (*Cain* 1, 10, 43). O lo que leemos en la exégesis de los salmos: «*magnum sacramentum in hoc sermone repositum est*», esto es el gran misterio que Casiodoro estima contenido en el versículo «*et inclinavit caelus et descendit et caligo sub pedibus eius*» (*Ps.* 17, 6). Esta estrecha relación ideológica *sermo-sacramentum* venía impuesta por la dialéctica deconstrucción que se lee en el Decreto de Graciano, a propósito de la consagración mística que radica en las palabras de Cristo y para cuyo sacramento el sacerdote se sirve no de sus palabras sino de las palabras de Cristo, que realizan el sacramento y por quien todas las cosas han sido creadas: «*Consecratio autem*

quibus uerbis, cuius sermonibus est? Domini Iesu... Vbi autem sacramentum conficitur, iam non suis sermonibus sacerdos sed utitur sermonibus Christi. Ergo sermo Christi hoc conficit sacramentum. Quis sermo Christi? hic quo facta sunt omnia» (D. 3, 2, 55). La opción de Valla parece una provocadora demostración de sus convicciones clasicistas, invulnerables ante el cristiano *magnum sacramentum* lingüístico, que yuxtapone al poder religioso pagano o *magnum numen*. Más allá de la implícita emulación (parece muy meditada la elección del término), debemos inferir o proponer posibles razones por las que Nebrija busca diferenciarse de Valla. Este presenta su edición de las *Elegantiae* con una epístola dedicatoria erigida en *laudatio* del Papa Nicolás V (con la finalidad de que «in summi pontificis bibliotheca repositum iri teque curatrum ut ille... totum opus laudet, eximium profecto ac maximum laboris mei fructum ac praemium»), esto es reclamar la protección del Sumo Pontífice católico para un manual de elegante latinidad, entiéndase clásica profana y cristiana. Nebrija, por su parte, dedica sus *Introductiones Latinae* (en cuyo *Suppositum* sanciona una concepción aún más amplia y abierta de la latinidad, incorporando a los autores cristianos hasta Isidoro de Sevilla), a la reina católica doña Isabel, a quien recuerda e interpela que no puede ser insignificante una lengua latina, que es muy fiel garante de los sacramentos de nuestra religión y tan entrelazada con las demás disciplinas que sin ella no se entenderían: «An uero est qui paruam audeat artem illam appellare, qua sermo Latinus continetur, in quo religionis nostrae in primis sacramenta quasi depositum quod-dam fidelissime seruatur? Quae cum reliquis omnibus disciplinis ita est coagimentata ut haec ab illis facile secerni, illae uero ab hac quemadmodum disiungantur nec intelligi ullo modo possit». Difieren las expectativas de sus respectivos receptores, aunque el mundo altomedieval de fines del siglo xv sea culturalmente católico, y aun teológicamente monopolizado en la concreta coyuntura hispana. Pero la distinta designación de la lengua latina entre Lebrija y Valla no oculta una misma y radical independencia intelectual y profesional respecto del poder político y religioso (recuérdese que Valla fue llevado en 1444 ante la Inquisición), solo que el modo que tiene Lebrija de expresarlo no es nada evidente y un mucho alusivo, como manera de guardarse las espaldas ante la atrabilaria Inquisición española. De ahí que solo se constaten 10 casos del compuesto sintagmático *ornamentum-sermo*, todos igualmente cristianizados, como el que refiere el Agustín exégeta de los salmos puesto a justificar retóricamente los sinónimos, ornamento en absoluto inmotivado del lenguaje de las Escrituras: «ne pro inanibus sermonis ornamentis repetitio-nes istas in diuinis libris esse arbitremur; bene ergo accipitur ‘ego dormiri et somnum cepi’» (Ps. 3, 5); o esta similar defensa retórica de la antítesis, muy conveniente para el ornato elocutivo, del que no tiene costumbre el cristia-

nismo, bien que frecuente su uso en la lengua latina clásica y aun en todas las lenguas: «*antitheta enim quae appellantur in ornamentis elocutionis sunt decentissima, quae Latine ut appellantur opposita, uel quod expressius dicitur contraposita, non est apud nos huius uocabuli consuetudo, cum tamen eisdem ornamentis locutionis etiam sermo Latinus utatur, immo linguae omnium gentium» (*Ciu.* 11, 18). Como Agustín, nuestro humanista encuentra venerable el sustantivo *ornamentum*, calificándolo de *amplissimum*. Y con tal sintagma nos adentraremos en los aventurados terrenos de la alusión o mención implícita. Para el caso, constatamos esta rara y única juntura en el enciclopedista clásico Valerio Máximo, a propósito de la caracterización moral de personajes grecorromanos, la confianza en sí mismo demostrada por Epaminondas al asumir una humillante tarea: «*mirifica deinde prociatione abiectissimum negotium pro amplissimo ornamento expetendum Thebis reddidit»* (3, 7, 5). Aquí el contexto genérico de la enciclopedia no es suficiente demarcación; la fuerte alusividad del *exemplum* antiguo, dignificando el vergonzoso quehacer de pavimentar las calles, se transfiere al propio Lebrija y a su capacidad para revertir la baja en alta estima de la *grammatica* en la jerarquía de los saberes.*

#### TEXTOS Y CONTEXTOS PRAGMÁTICOS

¿Qué espolea la escritura de *El sueño del humanismo* (en adelante *Sueño*), ensayo de síntesis y panorama de gran angular, reemplazo de un nonato *La invención del Renacimiento en España*? La clave está en la dedicatoria del *Sueño*: «Sin pretensiones de convencerte de nada, sin ánimo siquiera de persuadirte de que sí es tema propio de caballeros, quería cuando menos argüir, Juan, que los mejores de entre ellos eran también compañeros tuyos. No porque llegue tarde renuncio a decírtelo». Juan es Benet, su fraternal amigo, muerto en enero de ese mismo año de 1993 en que se publica el *Sueño*. El «tema propio de caballeros» alude (ahora con la tristeza por el óbito) a la socarrona apostilla de Benet en su *Sylva XLI* referida a la sabiduría de «Rico, más conocido (aunque entre caballeros, como recordaba hace poco Luis Rosales, no se debe hablar del Renacimiento) como el Pico de la Mirándola español». Y el respetuoso alegato de Rico para incluirlo entre los mejores humanistas guarda segura relación –perspicazmente advertida por Ignacio Echevarría– con la crítica vertida por Benet en «*Picaresca y sinsentido*», a tenor de la edición profusamente anotada por Rico del *Guzmán de Alfarache*, al reprocharle «*¿Dónde está, me pregunto, ese análisis con que el filólogo moderno [...] observa desde la perspectiva y con los valores de hoy la obra de ayer? ¿Dónde está el juicio de valor establecido de acuerdo con la legislación del siglo xx?*». Acaso el análisis y el

juicio quedaran en el *Guzmán* diluidos en ese océano de datos y puntualizaciones (lo que con el tiempo le llevaría a diferenciar lecturas del texto y a disponer separadas la nota al pie aclaratoria del sentido y la nota complementaria erudita para la Biblioteca Clásica), pero ambos criterios son moneda corriente de todas sus obras, muy notorios si cabe en el *Sueño*, de lejos la más filosófica, y en igual (des)medida en NFB. Ciento, en este tan próvido ensayo sobre gramáticos nefandos conviven galanamente desde sus primeras páginas datos positivos, citas en latín y conclusiones de parte y todo con rango de categoría, pero sin dejar de alentar a seguir profundizando en la investigación de tales o conexas ideas. Por caso las referidas a la *Tertia quinquagena*, esa enciclopedia de cincuenta pasajes bíblicos enmendados, la estructura de cuyos lemas, y siendo muy esquemáticos, comparte las maneras propias de la *enarratio* humanística, organizándose entre el pasaje cuya lectura vulgata se cuestiona y la *narratio* o relato razonado de una secuencia más o menos extensa de lugares paralelos en que funda Nebrija su lectura crítica; un relato donde a veces puede irrumpir la experiencia o la anécdota vital o su vocablo romance equivalente. Junto a las autoridades explícitas que documentan lo sustancial de la argumentación, pueden deslizarse también otras implícitas en lo que sería el cuerpo narrativo de la anotación. Con esto no quiero decir que la escritura de Elio Antonio sea una mera taracea de elegante latinidad y no esa prosa ágil y comunicativa que conocemos, de sintaxis equilibrada y selecto vocabulario por quien no en vano destaca como lexicógrafo. Es así que toda esa atmósfera ilocutiva que rodea la cuestión bíblica, la intencionalidad del exégeta contenida en los enunciados, se expande a través de distintivas expresiones, modismos y palabras, estilística e históricamente asimiladas por Nebrija, que puestas al servicio de su comentario será misión nuestra desvelar y analizar en los contextos pragmáticos donde se usaron. Estos contextos remiten siempre a un género literario concreto (los clásicos y los propios de la literatura cristiana: exégesis escriturística, homilética o predicación, canonística) y habrá circunstancias en que incluso sea determinante el contexto temático, la idea o tema que engloba la cita y que nuestro humanista vuelca en su escritura para caracterizar en algún sentido la *grammatica*. La última fase del análisis dará cabida a nuestro *iudicium*, resultado de confrontar el efecto perlocutivo de todo ese fraseo destacado, esto es el modo en que lo interpretamos como lectores contemporáneos de la erudición humanística. Con estos miembros volvamos la vista hacia el año siguiente del aquel madrugador seminario nebrisense. Fue NFB seminal en la regeneración de la bibliografía nebrisense: fijémonos en concreto en las escasas diez páginas dedicadas a describir el sentido literal y prospectivo –vale decir intelectual e institucional– de la *Tertia quinquagena* nebrisense sobre el escenario de la filología bíblica altomoderna. A nuestro propósito, allegaré

unos pocos materiales e interpretaciones de la inminente edición crítica y traducción anotada, que en colaboración con Pedro Martín Baños contará con un pormenorizado estudio del texto y contextos de cada lema, de su recepción erudita entre los humanistas y balance en los estudios de la Biblia en España, así como de los contextos pragmáticos que arropan su latinidad. Vaya, pues, avisado el personal –coloquial enlace del profesor Rico–, si de estas particularidades nos permitimos extraer –sigue Rico– lecciones de mayor alcance. No descubro ni describo nada que no haya realizado con inmarcesible inteligencia y elocuente perfección el profesor Rico en esas providentes páginas «del Nebrija maduro: la filología bíblica [...] es peligroso abultar la posible carga-zón espiritual del biblismo de Nebrija, mejor inserto en una reforma de la cultura que en una reforma de la religión. [...] no se adentró en la *sacra pagina* por devoción –parece–, sino por oficio (o *ars*)». Pues eso, analicemos los contextos pragmáticos de ciertas expresiones y términos que evocan con fuerza su tema o género literarios, en especial en alguno de aquellos lemas que hacían mención de la innombrable trinidad de gramáticos medievales: el *Mamotrecto*, Nicolás de Lira y el cardenal Hugo de San Caro. A Lebrija no le interesaban las implicaciones teológicas, solo colateralmente al saberlas socavadas por sus enmiendas lingüísticas, que no pretenden sino requerir soberanía de pensamiento y conocimientos profesionales, la centralidad del *ars grammatica*. El pasaje bíblico de Hechos 27, que cuenta la angustiosa travesía marítima de Pablo provocada por un viento huracanado llamado *euroaquilón* (XVIII), es examinado inicialmente a partir de la descripción naturalista que ofrece Aristóteles en Meteorológicos y como demostración del error interpretativo en que incurren el Mamotrecto, Lira y Hugo. La estructura del lema engrana con fluidez definiciones y menciones explícitas de los autores (también Apuleyo, Séneca y Plinio el Viejo). Debo por fuerza –y perdóneseme por ello– caer en la enumeración esquemática. Los recursos clásicos de interlocución e intimidad con el lector son tan variados como los que aquí aparecen: secuencia y proliferación de interrogativas directas (*quis uentus sit-quid sit euroaquilo aut quare-quis talem compositionem-quae compositio-quid quod Aristoteles*), en la obligación impersonal de la perifrástica pasiva introducida por *sed aduertendum*; en el plural mayestático *nominamus*; en el *inquit* intercalado –equivalente a nuestras actuales comillas dobles indicando la literalidad de la cita– en la mención final a Aristóteles; en fin, en el imperativo *puta* interpelando al lector sobre la conjeta textual nebrisense (*euroclydon* por *euroaquilo*). Junto a estas marcas se colocan llamativas expresiones (*pulchre ostendere, conuinci error/conuincere errorem*) que son peculiares de la exégesis escrituraria y de la homilética –en particular del Agustín retórico (*conuincere errorem*) a cuenta del valor demostrativo del estilo humilde–, que a buen seguro reconocerían los bachilleres y doctores

en teología a quienes iba destinada la *quinquagena* (de idéntico título a las tres quinquagenas de Agustín enarrando los 150 salmos). O la fórmula de enlace *sed aduertendum quod*, privativa con solo 3 usos del razonamiento escolástico, aquí para introducir y mostrar en los autores antiguos las variedades de vientos huracanados. Esta fusión humanística de universos culturales antagónicos en lo espiritual se produce gracias a procedimientos secularizadores donde la mezcla o la refuncionalización pragmática del lenguaje son centrales: la lengua y el juicio del humanista sobre ella quiere ser preponderante sobre cualesquier otros del teólogo y determinar gramaticalmente la calidad doctrinal que expresa. Cuánto hubiéramos agradecido haber podido leer por largo los argumentos e ideas de Rico cuando dejó apuntado este deseo: «Del talante ético y religioso de Nebrija quisiera tratar en otra oportunidad».

#### FINAL

La síntesis de estos hilvanes de latinidad nebrisense nos obliga a preguntarnos sobre el sentido último de esta intertextualidad o citación implícita. El conocimiento y uso que demuestra Nebrija de todos esos resortes lingüísticos latinos aprehendidos en su historia y amplia genericidad –del que el *Suppositum* es compendio– no podemos reducirlo a su sola función utilitaria, comunicativa de contenido filológico. Ni tampoco conformarnos apreciándolo de puro deleite por expresarlo en latín. La filología, como cualquier otra ciencia al hacerse efectiva, provee una interpretación de los datos obtenidos no exenta de la moralidad autorial, por difícil que resulte inferirla de los copiosos por-menos lingüísticos y hechos de cultura. Esa moralidad al igual que el método mismo de estudio se desprenden de la propia obra literaria, mejor dicho de la lectura y del contagio que ocasiona esa lectura en su lector o estudiioso. Por eso me parece vislumbrar en cada apunte de lengua o retórico la vida intencional que el autor ha querido insuflarle desde los umbrales del comentario. Sigo creyendo que entre los estímulos esenciales de escribir el *Sueño* estaba refutar aquel *gap* señalado por A. Grafton & L. Jardine «entre los grandes logros que reivindicaban los incondicionales de los *studia humanitatis* y la minuciosa información grammatical y literaria ... ¿Cómo se pasaba «from ‘standars in arts’ to ‘standars of living’?». El filólogo debe mantenerse en alerta crítica ante la singular historia que pueda esconder cualquier locución o palabra. Así, metodología resultante y moralidad inherente serán los exponentes de la función secularizadora que la gramática desempeñará en la nueva ordenación de los saberes humanísticos. Sigo considerando muy atinada y perspicaz la paráfrasis que hiciera el Padre Olmedo de bastantes fragmentos del prefacio de Lebrija

a su *Prudencio*, porque nos desvela y ordena lo esencial de su *rerum dispositio*, la *gratiarum actio* hacia el obispo Villaescusa con las razones del humanista: «porque no consentiste en tu visita que se despreciasen las buenas letras e hiciste volver a la Gramática a los que más la despreciaban, engreídos con sus conocimientos de todas las otras disciplinas [*quod in tuo munere non es passus bonas artes in luto iacere, quod superbientes in omni disciplinarum genere ad grammaticen reuocasti*] ... yo solo te agradezco que hayas vuelto por los fueros de la Gramática, pues miro como hecho a mí todo lo que se hace por ella [*ego totum hoc quod grammaticae prospectum est me debere profiteor neque enim illius ratio haberri potest quin de me quoque habeatur*]». El verbo *reuocare* es clásico con 1988 usos, y seguido de un sintagma preposicional con *ad* la alta frecuencia baja solo a 1635 usos. Tiene el sentido técnico militar de ‘hacer retroceder, replegarse, regresar’. Se constatan 33 usos solo en Cicerón: con el sentido de ‘reconducirse, citarse de nuevo’ se acompaña de un argumento preposicional en la esfera del conocimiento, en locuciones como «*ad pristina studia reuocauis*» (*Br.* 11, ‘retomé mis antiguos estudios’); «*ad scientiam omnia reuocans*» (*Fin.* 2, 43, ‘remitiéndolo todo a la ciencia’); «*non omnia... mihi uidentur ad artem et ad praecepta reuocanda*» (*De or.* 2, 44, ‘no me parece que todo deba limitarse a normas retóricas’); «*cum ad ueritatem coepi reuocare rationem*» (*Off.* 3, 84, ‘al verificar la teoría con la realidad’). Sin embargo, ese verbo más la semántica de la soberbia de su objeto directo *superbientes reuocare* (que a cualquier lector instruido de entonces y ahora le evocaría el segundo hemistiquio del «*parcere subiectis et debellare superbos*» virgiliano) acota una locución propia de la dogmática patrística (16 usos); así en la defensa de la oscura retórica figural provista divinamente para domeñar a la soberbia con el esfuerzo y mantener a la inteligencia lejos del hastío: «*quod totum prouisum esse diuinitus non dubito, ad edomandam labore superbiam et intellectum a fastidio reuocandum*» (*Aug. Doct.* 2, 6); así en la amonestación pastoral que hace Gregorio Magno al hombre soberbio y despectativo de los mandamientos de Dios, a quien no obstante no abandona y le confía la ley para recuperarlo: «*nec tamen superbientem Deus deseruit, qui ad reuocandum hominem legem dedit*» (*Reg. past.* 3, 28). Esa retórica divinamente inspirada y la advertencia espiritual se despojan de su carácter eclesial para ceñirse a la causa gramatical en «una perspectiva –sostiene Rico vigente– laica (*scilicet*, ‘no inmediatamente religiosa’»). La cláusula con relativo específico *totum hoc quod* (45 casos) abunda en la exégesis escriturística de Agustín (12 usos): «*uide unum hominem stantem in quo agatur totum hoc quod dicitur*» (*Eu. Ioh.* 22, 3); «*totum hoc quod uocatur humanum genus*» (*Ps.* 72, 23). El verbo de comunicación seguido de oración completiva *me debere profiteor* (5 casos) lo encontramos en la homilética o en la prosa epistolar medievales: «*omnibus quidem ecclesiis uenerationem*

me debere, debere me fidelissimam profiteor seruitutem» (*Pet. Chrys. Serm. 165*); «me uobis debere profiteor» (*Ioh. Sar. Ep. 262*). Parece una constante de la prosa exegética del Nebrisense vertebrarse en perfecta simbiosis con elementos clásicos y cristianos, procurando lo que el sabio Juan Alcina denominó «unidad de sabiduría» para la fusión de Antigüedad y divinas palabras en la *Thalichristia* de Alvar Gómez de Ciudad Real (1522), poema épico al que el propio Lebrija dedicará su último prólogo antes de morir. Ese ‘volver por los fueros’ traslada muy fielmente el foralismo gramatical que en el culmen de la dedicatoria del *Prudencio* a Villaescusa reivindica el Maestro Antonio, la singularidad e independencia normativas de la gramática respecto de los demás saberes, una autonomía reclamada por igual y encarnada en la persona jurídica del humanista. Tal declaración hecha pública acudiendo al formato del libro impreso y en un espacio tan prominente deja muy clara la voluntad secularizadora y anticlerical del Nebrisense por trastornar el marco institucional del conocimiento, con la teología en la cúspide, en estos albores de la primera modernidad hispana. Actitud y altitud del pensamiento nuevamente instaurado por el profesor Rico para la ciencia filológica.



## PARA UNA ECDÓTICA CERVANTINA: LAS GRAFÍAS

Luis Iglesias Feijoo

*Universidad de Santiago de Compostela*

En noviembre del año 2005, el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, a iniciativa de su *alma mater* Francisco Rico, convocó en la Biblioteca Nacional de España un Seminario en torno a «Los textos de Cervantes». Llamado por él, me centré entonces en un asunto que ya había sido objeto de mi atención. Se celebró la reunión, convivimos un ramillete de expertos e interesados en la cuestión (Moll, Arellano, Eisenberg, Juan Montero, Carlos Romero, entre otros) y se habló de reunir los textos en un libro. «Pasaron los años», como dice el tango, y el libro no salió, o, por mejor decir, salió sin que yo me enterase y pudiese enviar mi texto. Otros enviaron sus aportaciones a revistas varias, pero no fue mi caso; como dijo Cervantes, «tuve otras cosas en qué ocuparme, dejé la pluma y las comedias...» Yo no hube de dejar el teatro y tampoco abandoné la pluma (vale decir, el ordenador), pero sí reclamaron mi tiempo otros afanes, relacionados con Calderón, Lope de Vega, Larra, Valle-Inclán o Buero Vallejo. El caso es que mi texto se quedó durmiendo el sueño de los justos. Hasta ahora, en que lo envío a un volumen en homenaje ya póstumo a Paco Rico. Sigo diciendo lo mismo que hace veinte años, con solo alguna actualización, visible en la fecha de las referencias, por lo que guardo incluso el tomo oral con que fue concebido.

Este seminario en torno a «Los textos de Cervantes» aspira a realizar un balance de la situación de las obras del escritor «desde un punto de vista rigurosamente filológico yecdótico», según reza la convocatoria. A mi cargo está la cuestión de revisar el problema de las grafías, menos secundario de lo que pudiera parecer al profano y en el que dista de haber consenso en la comunidad estudiosa. Avanzo desde el principio que no es mi propósito llevar a cabo un detallado –y aburrido– examen de cómo podría ser la ortografía que Cervantes habría aplicado a sus originales literarios, por ejemplo, el *Quijote*, obra que me permito adelantar será tomada como ejemplo único para mi exposición. La manera de editar esos textos ha de regirse por los mismos principios que los aplicables a los de Lope de Vega, Calderón o Gracián.

Por lo tanto, resultará mucho más útil y esclarecedor plantearse los problemas de fondo que atañen a la decisión de qué norma ortográfica fijar para llevar a cabo una edición crítica. Solo si podemos esclarecer los fundamen-

tos de nuestra práctica será posible llegar a puntos de acuerdo, por lo que los ejemplos que se exhiban, sean o no de Cervantes, lo tienen a él como referente último. Dada la opción elegida, podría parecer que por momentos nos movemos en un ámbito de excesiva generalidad; la conclusión final, espero, mostrará que siempre lo hemos tenido presente y, aunque no se trata de un asunto ya esclarecido de una vez por todas, acaso lo mejor que cabe esperar es que se abra la discusión sobre argumentos que puedan compartirse ampliamente.

Según un tópico que remonta a Aristóteles, la escritura fue inventada para poder conversar con los ausentes. Cualquier historia de las letras escritas o de la lectura aporta las referencias oportunas, de Quintiliano a San Agustín, que alivian la tarea de rastrear su origen, desarrollo y funciones (véanse, por ejemplo, Manguel 1998, y con más detalle Martin 1999). De la escritura pictográfica o ideográfica a la invención del alfabeto, por mucho que se puedan sospechar o demostrar las fuentes concretas de grafismos y letras, basados en copia más o menos estilizada de cosas o seres reales, los grafemas no son más que signos, que acabarían por ser enteramente convencionales. Prescindamos del hecho, bien conocido, de que no todo el mundo apreció como un progreso la novedad de plasmar por escrito las palabras, como muestra de manera excelente Platón en el *Fedro*; para él, esa invención conllevaba la terrible amenaza de destruir el papel fundamental de la memoria, clave en su concepción filosófica y en una cultura que se transmitía de forma sobre todo oral.

Así pues, para lo que nos importa ahora, un alfabeto, cualquiera que sea su origen, no es otra cosa que un conjunto de signos gráficos que trata de representar por aproximación los sonidos de la lengua hablada. Por aproximación, hay que repetir, pues nunca podrá darse una correspondencia absoluta, no ya de la fonética de un autor o un tiempo concreto, sino además del tono, énfasis, velocidad y demás circunstancias previstas para un texto determinado.

Por lo tanto, la aspiración manifestada por diferentes tratadistas del tiempo de Cervantes de conseguir que se escriba como se pronuncia no pasa de ser un piadoso deseo, más fácil de formular para el español de entonces que para el francés o el inglés, pero siempre inalcanzable. Para acercarse al ideal, aquel adusto moralizador que fue Mateo Alemán, *Ortografía castellana*, ed. Rojas Garcidueñas [1950:9 y 26] proponía reformas ortográficas tan sensatas como finalmente estériles, guiado por el principio de que debemos «escrevir quanto hablamos, i hablar quanto escrevimos», o, más sencillo, «escriviendo como hablamos» (simplifico un tanto la ardua transcripción de la edición). Otro reformador no menos desafortunado, Gonzalo Correas, *Ortografía kastellana nueva i perfeta*, [1630:1], también afirmaba en su primera página haber tomado «por gria i norte esta regla de todos sabida, i admitida por verdadera, ke se á de eskrivir, komo

se pronuncia, i pronunciar, como se eskrive». Entre medias, Jiménez Patón, *Epítome de la ortografía latina y castellana*, ed. Quilis y Rozas [1965:71] advertía asimismo que «en el escrebir no mude cosa ninguna», de forma que «escriba como pronuncia».<sup>1</sup>

La norma parece unánime y de corresponderse con la realidad, esto es, de ser la lengua escrita exacta reproducción de la hablada, bastaría aplicar a rajatabla un principio que resolvería todos los problemas: para editar un texto seguiríamos las grafías del manuscrito del autor o, a falta de él, las de la edición más antigua conservada. Aunque no solo por esa razón, esa viene a ser la teoría aplicada por algunos estudiosos e incluso por escuelas enteras, como la anglosajona, defensora de lo que llaman «*the old-spelling critical edition*». Según la propuesta de Greg en 1950, hay que distinguir entre *substantives* y *accidentals*; estos últimos afectan a la grafía, puntuación, acentuación, separación de palabras y cuestiones semejantes. Su propuesta era que para lo sustancial, esto es, cada una de las palabras del texto, hay que fijar como *copy-text* la última edición revisada por el autor, que, sin embargo, no tiene por qué ser la pauta para grafías y puntuación, que quedan mejor reflejadas, por ejemplo, en un manuscrito autógrafo o en la primera edición impresa, más cercana a ese original del autor, que en consecuencia debieran ser seguidos [Greg:1950].

No cabe entrar aquí en la discusión de lo acertado o no de tales propuestas por lo que toca a la literatura inglesa, aunque no debe perderse de vista que es a ella –y a un periodo muy concreto de la misma– a la que tales principios atendían. Greg [1950:43] señalaba que la grafía es un rasgo esencial de un escritor, o al menos de su tiempo y lugar, y no dejaba de apuntar que el desarrollo de los estudios lingüísticos acaso llegará un día a fijar «*a standard spelling for a particular period or district or author*». Sin embargo, un estudiioso mucho más familiarizado con las obras transmitidas por la prensa y gran paladín de esta escuela inglesa, como Fredson Bowers [1978:90], reconocía casi treinta años después que estas propuestas habían hallado escaso eco entre los editores europeos. No es extraño. Y, sin embargo, la práctica ha llevado a los anglo-americanos a extender la aplicación de tales principios hasta los autores del XIX y el XX.

No se deben ignorar sus razones, rechazándolas con una mueca de displacencia, pues se basan en argumentos muy meditados y defendidos tanto en el plano teórico como en la práctica editora de los últimos tres cuartos de siglo

<sup>1</sup> Los testimonios podrían ampliarse a voluntad; compárese solo a Ambrosio de Morales: «ten-gamos también por mejor el escribir como pide el pronunciar», traído por Frenk [2003:152]. No hace aquí al caso la sobada cita de Juan de Valdés [*Diálogo de la lengua*, ed. Lola Pons, 2022:113]: «escrivo como hablo», pues se refiere al estilo o manera de redactar.

de forma casi unánime en su ámbito. Con todo, y dejando de lado hoy lo que toca a la literatura contemporánea, en la que también cabría adelantar bastantes reservas, lo cierto es que uno de sus fundamentos consiste en suponer que el mantenimiento de las grafías de la *first edition* está más próximo a los usos del escritor, lo que resulta indudable, porque las sucesivas ediciones introducirían cambios que irían alejando los *accidentals* del manuscrito. Pero de ahí se pasa a suponer que de esa manera se respeta mejor el modo en que el autor deseaba que se leyese su obra, lo que es algo completamente incierto, al menos para la época que nos interesa.

Como este es un punto teórico que conviene precisar para lo que se dirá más tarde, es preciso detenerse en él un momento. Bowers señalaba [ya en 1950:62] que las propuestas de Greg «will actually produce the nearest approach to the author's intentions». Tanselle, inteligente y denodado defensor de las mismas ideas, decía por su parte en 1976 que todos los que se dedican a la faena de editar críticamente textos literarios comparten, al menos, el mismo objetivo: «to discover exactly what an author wrote and to determine what form of his work he wished the public to have» (Tanselle, 1990:27).<sup>2</sup> Este es el nudo de la cuestión, porque, salvas las excepciones de rigor, que han de ser tratadas como tales, lo que es seguro es que la mayoría de los escritores de nuestro siglo XVII –y no hay ninguna razón para no ser en ello absolutamente rotundo– no tenían la menor intención de que sus obras impresas conservaran los *accidentals* de sus torturados manuscritos y nada más lejos de su propósito que ofrecerlas al público con la ortografía que usaban o con la puntuación que casi nunca empleaban.

En tal sentido, parece mucho más ajustada la posición de Gaskell [1995:339; 1999:425], que ya en 1972 afirmaba con claridad que «la mayoría de los autores esperan que el impresor normalice la ortografía y el uso de las mayúsculas (y, hasta finales del siglo XIX, esperaban que también normalizase la puntuación)».<sup>3</sup> Sin embargo, su posición se deja influir por la tradición anglosajona al recomendar que se sigan los *accidentals* de la primera edición, postura cuya ventaja no acaba de descubrirse; para no adelantar lo que luego veremos, basten un par de ejemplos de la literatura contemporánea para mostrarlo. Todos sabemos que en el XIX y a principios del XX se solía imprimir la preposición *a* con

<sup>2</sup> Aparte del artículo recién citado de Bowers (1978), son de obligada consulta los tres del propio Tanselle agrupados en Tanselle (1987), donde revisa el origen y marco de las propuestas de Greg y responde con matizado juicio a las reservas que su aplicación ha provocado. Un ceñido panorama ofrece asimismo Greetham (1994:332-346).

<sup>3</sup> La 1<sup>a</sup> ed. del libro de Gaskell es de 1972; utilicé por comodidad la traducción española, que no es perfecta en la adaptación de la terminología inglesa. Sobre esto véase asimismo lo que señala Rico en su ed. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* [1998, vol. complementario:687-688; ed. 2004:685; ed. 2015:785].

accento (*â*); ¿qué inesperado beneficio cabe obtener si, por ejemplo, se mantiene esa práctica en una edición de *La voluntad*, de J. Martínez Ruiz, el futuro Azorín, como se ha hecho? Aunque no son muchos los manuscritos literarios de Valle-Inclán, sabemos por ellos que poseía una ortografía de dudosa consistencia; ¿resulta oportuno editar las palabras que él escribía a veces con *j*, cuando la norma es la de usar la *g*? ¿Añade eso algún rigor a una edición crítica?

«Dejemos a los Troyanos» y vengamos a lo que nos afecta, que no es la literatura inglesa ni la española del xx. Aparte de que los *accidentals* pueden ser mucho más importantes de lo que parece, pues un error en ese nivel cambia sustancialmente una palabra y por tanto el sentido, la propuesta definitiva de seguir para las grafías y demás aspectos relacionados el autógrafo de un autor nos conduciría, por lo que se refiere a los españoles, a la comprobación de que por lo general no tenían norma ortográfica alguna. Conocemos docenas de manuscritos de la mano de Lope de Vega, de Quevedo o de Calderón y sabemos muy bien que podían escribir de dos o tres maneras diferentes la misma palabra. ¿Qué ventaja se obtiene conservando esa anarquía en una edición crítica?

No se me ocultan las objeciones que se han adelantado a las propuestas de modernización, por templadas que sean. Desde hace años vengo manteniendo una amistosa polémica con mi amigo José Antonio Pascual acerca del tema y creo que me corresponde el turno, demorado desde hace décadas. Las discrepancias no son en teoría excesivas. La defensa de una adecuada modernización no se basa solo ni especialmente en la comodidad del lector actual, al que es inútil y perjudicial ponerle delante una marea de palabras escritas en forma extraña. Las lenguas cambian y hay que estar atentos a sus variaciones, de manera que no debe perderse nada que sea significativo. Pero las posiciones de los ‘conservadores’ no son tan distantes de la de quienes mantenemos la necesidad de modernizar lo que no tiene valor y conservar todo lo que sí lo atesora, aparte de que mis observaciones, como, por caso, las de Ignacio Arellano, se ciñen sobre todo a textos del xvii y no, desde luego, a los medievales.

En última instancia, nadie defiende sin más las ediciones paleográficas, que en todo caso son diferentes de las que merecen el nombre de críticas. Tiene toda la razón Pascual [1993:40] al sentar que el «problema de una edición crítica no consiste, pues, en modernizar o no modernizar, sino en actuar como sea necesario, en función de unos determinados criterios». Es decir, que no debe perderse nada que sea significativo, siempre que a la vez eliminemos todo lo que no lo sea. Y en ese campo no vale decir que mantener la grafía «*Christo*» es importante, porque nos transmite valores culturales que remiten a la autoridad de una creencia religiosa vinculada al latín que le sirvió de instrumento de transmisión durante siglos. Lo cierto es que la importancia del cristianismo no va a estar más ni mejor explicitada porque mantengamos la

«Ch» y, en cambio, en lectores poco avezados, podría repetirse el caso (ya evocado por mí en otra ocasión, Iglesias Feijoo 2024:152), narrado por el padre Sarmiento [1998:II, 42, párrafo 134] cuando, de niño, para aliviar el estarse una hora de rodillas oyendo la misa que decía un cura muy mayor, se distraía leyendo la inscripción de la figura de una imagen al lado del altar que rezaba *Charitas*, que él leía *charítas*, como una Charito cualquiera.

En realidad, hoy todos somos defensores de la modernización; en lo que puede haber discrepancias es en el grado de su aplicación. Nadie parece mantener la necesidad de conservar la diferencia entre s alta y s baja y casi todos –aún queda algún recalcitrante– sostienen la conveniencia de distinguir entre los valores vocales y consonánticos de la pareja u/v. Por lo tanto, existe una conformidad de base entre todos los filólogos, que solo se distancian por cuestiones de matiz o, como antes dije, de grado. Pero, para dejar más clara mi posición, vuelvo a recordar que mis tesis acerca de esta cuestión se han referido siempre a textos del siglo XVII, como ocurre hoy con el *Quijote*; es decir, que de propósito he omitido cualquier sugerencia acerca de textos medievales o del siglo XVI. Si los historiadores de la lengua nos dicen que la gran transformación del español estaba concluida en torno a 1600 en lo que toca al consonantismo, cabe actuar a partir de entonces con criterios que no han de ser los aplicables a textos anteriores, aunque pudieran adelantarse a gran parte del XVI.

Con esto formulo otra respuesta a los defensores de una conservación que algunos podemos tener por excesiva: la modernización elimina fenómenos que son necesarios para el estudio de los lingüistas, señala Pascual [1993:40]: «los historiadores de nuestra lengua necesitan disponer de textos fidedignos en lo gráfico». Sin duda, si al modernizar se hace tabla rasa de lo que era la lengua de un momento dado, como si Cervantes (o Garcilaso o cualquiera) estuviese escribiendo en la actualidad, esa edición está defectuosamente realizada. Ahora bien, es cierto asimismo que los historiadores de la lengua no debieran obtener sus datos de ediciones modernas, críticas o no, sino que un principio de mínima salvaguarda aconseja la consulta directa de manuscritos y ediciones antiguas, hoy tan hacedero con los modernos medios técnicos. Y aun habría que sugerir que fiarse de facsímiles, microfilmes, photocopias o cualquier otro medio basado en la captación óptica de imágenes está sujeto a errores, como sabe todo el que los haya empleado, al comprobar cómo rasgos de letras manuscritas o impresas desaparecen de estar realizadas con menor presión, o con tinta diferente o sobre un doblez del papel.

Por ello, todos los ejemplos que Pascual menciona en su trabajo solo pueden ser corroborados. Corregir *remor* por *rumor* o *proprio* por *propio* no es correcto, se trate de una edición modernizada o no. A lo que cabe, en cambio, formular una pequeña reserva es a la necesidad de mantener la grafía *vays* o

bays ('vayáis'), cuando nada se pierde por transcribirla *vais*, como por lo demás hace el propio Pascual en nota [1993:42]. Parece, pues, que los límites de discrepancia entre filólogos modernizadores y quienes los critican son muy estrechos y, al cabo, casi inexistentes, pues, desde luego, no son «minucias» (Pascual 1993:43). No se trata de hacer tabla rasa de un texto del XVII y ofrecerlo con grafía completamente actual. El objetivo será mantener todo aquello que descubramos con valor fonológico, aunque sea por uso de arcaísmos, dialectalismos, vulgarismos o formas atípicas, pero eliminar lo que no es otra cosa que un conjunto de grafemas obsoletos que encubren los mismos sonidos que hoy todos usamos.

No cabe, pues, sino aplaudir la conclusión de Pascual [1993:45]: «el conservadurismo –un razonable conservadurismo– puede ser una actitud prudente para editar los textos literarios, como la misma actitud prudente puede consistir en ser modernizadores –razonablemente modernizadores–». No parece, pues, haber lugar a disputa alguna; pero lo cierto es que el tiempo parece haber resuelto de manera casi definitiva la cuestión. Hoy, nadie podría seguir mostrando como ejemplo de edición crítica *La Dorotea* de Morby o la *Política de Dios* de Crosby, como hace Pascual [1993:40]; si acaso, ambas están cerca de ser ediciones paleográficas, algo muy diferente de las críticas.

Tomemos ejemplo solo de las primeras líneas del texto de ambas; en la de Lope de Vega [1958:57; lo mismo en la 2<sup>a</sup> ed:1968:63] hallamos *fuerçan, aduir-táis, eso, auéis, oluidados, criança, quando*. En la de Quevedo [1966:43] se lee: CAPÍTVLO, *gouierno, passos, Adan, introduzida, él, persuasion, rezien, inuidia, deuio, fuerças, osò, vltimamente*. Esto no es útil para un filólogo, para un historiador de la lengua y, por supuesto, para un lector actual, por culto que sea, pues los del XVII han desaparecido todos. ¿Qué hallamos en los mismo casos en sendas ediciones modernas muy rigurosas (aunque la primera lo sea en el texto, más que en la interpretación)?: *fuerzan, advirtáis, eso, habéis, olvidados, crianza, cuando* [Vega, ed. McGrady 2011:17-18]. Y en la otra: *Capítulo, gobierno, pasos, Adán, introducida, él, persuación, recién, invidia, debió, fuerzas, osó, últimamente* [Quevedo, ed. Díaz Martínez-Cacho Casal 2012:212]. ¿Qué hemos perdido? Nada, salvo los hábitos gráficos de los componedores de ambas obras, que, por lo demás, el interesado en conocerlos puede acudir a cualquier reproducción facsímil o digital, si es que no tiene la dicha de contar con un ejemplar original.

En gran medida el problema se ha solucionado solo con la aparición en las últimas décadas de un gran número de ediciones críticas o con texto crítico, por ejemplo en la serie en que se publica la citada obra de Lope de Vega, la Biblioteca Clásica inspirada por Francisco Rico y hoy acogida por la Academia Española. Por ello, no cabe sino explicitar la conformidad con otro trabajo más reciente de Pascual [2019:29], cuando afirma algo que conviene guardar

en la memoria para lo que veremos luego: «a partir del siglo XVI, podríamos dejar de lado los casos en que estas mismas palabras [como alfanje] aparecen, tanto con «x», como con «j». No nos debería preocupar tampoco el mantenimiento de la grafía antigua de un término histórico, como la «x» de *axabeba*», que usa Larra. En suma, como él mismo aclara [Pascual 2019:24], hay que reivindicar la filología y el estricto cuidado en la preparación de los textos que se editan, pero todos han de acudir a los documentos originales, pues de otro modo podemos estar conservando no la evolución de las grafías, sino «los usos de los editores de los textos». Justa reivindicación de la Filología, como yo mismo tuve el honor de defender en otra ocasión [Iglesias Feijoo 2017].

Una rápida excursión por terrenos diferentes, pero próximos, puede echar más luz acerca de nuestro problema. La mirada no se dirige ahora a los textos hispánicos, sino a los de quienes defienden más a rajatabla las grafías antiguas, esto es, el famoso *old-spelling* para la literatura isabelina inglesa (y no solo para ella). Comparemos sus debates con los que tienen que afrontar los especialistas en estudios clásicos. A ningún estudioso de latín o griego se le ocurriría hoy la donosa propuesta de respetar la grafía del testimonio más antiguo conservado del texto que vaya a editar. Si sabemos que durante mucho tiempo se practicó la *scriptio continua*, sin separación entre las palabras y sin signos de puntuación o acentuación, ¿habríamos de editar a los autores grecolatinos a renglón corrido, acaso en letra uncial, para ser más fieles a prácticas que, en tal caso, nos obligarían a leer como ellos siempre en voz alta para captar el sentido? No olvidemos que la lectura en silencio, que tanto asombró a san Agustín en su maestro san Ambrosio, era excepcional hasta bien entrada la Edad Media, porque solo al ir diciendo las palabras de viva voz se iba captando el sentido.

Por el mismo camino, ¿escribiremos sin distinguir mayúsculas de minúsculas? ¿Editaremos el verso también a renglón corrido, como si fuera prosa, porque así se hizo en alguna época, como muestran los papiros antiguos? Y en el caso de obras teatrales, ¿se transcribirán los parlamentos de personajes diferentes sin pasar a nueva línea y sin indicar el nombre de quien habla?<sup>4</sup> Estos problemas han dejado de existir para los filólogos clásicos, pero para los de las literaturas modernas siguen siendo materia de discusión y escaso acuerdo. Y las dificultades a veces son parejas: al editar el *Poema del Cid* no resulta sencillo escribir en su primer verso conservado «de los», sin escandir las palabras, porque así aparezca en el manuscrito de Per Abat. Ni se descubre la ventaja de

<sup>4</sup> Se trata de cuestiones que conoce cualquier aprendiz de clasicista que se haya asomado a las primeras páginas del libro de Reynolds y Wilson [1986]. Más detalles en Pfeiffer [1981, por ejemplo, en I:321-326, acerca del uso progresivo de puntuación y acentos a partir del periodo alejandrino].

editar las intervenciones del *Auto o Representación de los reyes Magos* a renglón corrido y sin indicar quién habla; al igual que sería bastante pintoresco imprimir los versos de los sonetos de Petrarca al modo en que figuran en los manuscritos de los *Rerum vulgarium fragmenta*.

En suma, elaborar una edición exige al filólogo el conocimiento profundo de la lengua del tiempo, así como multitud de otros saberes, entre los que se incluye, por supuesto, una familiaridad completa con los modos de escribir de la época de que se trate. Pero todo ello debe emplearlo para tomar sus decisiones también en el campo de la grafía, y no para intentar la vana empresa de reconstruir el supuesto sistema ortográfico del autor para reproducirlo. A diferencia de lo que ocurre con el caso de Shakespeare, hoy no tenemos dudas de cuál era ese sistema para Lope o para Calderón: ninguno. O, dicho de forma más aceptable, carecían de una norma rígida que les llevara a escribir la misma palabra siempre de la misma forma, y, salvas las excepciones de rigor o de especial manía gráfológica, a la hora de imprimir dejaban la cuestión, bastante accidental para ellos, en manos de copistas, correctores o componedores.

Esto no debe acarrear la conclusión de que sea inútil conocer cómo era la manera en que cada uno escribía. Por el contrario, saber que en un manuscrito autógrafo de Calderón hallamos la palabra *buyendo* escrita de su mano *vyendo*, permite entender por qué los copistas transcribirían *viendo*, lo cual explica un *viendo* de *Casa con dos puertas* que, en realidad, es *huyendo* [Calderón de la Barca, *Primera Parte de Comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, 2006:123; compárese con la primera edición, QCL, 1636:fol. 29r], exactamente igual que ocurre en *El médico de su honra* [Cruickshank, 2001:137; ya antes en su edición de Calderón, *El médico de su honra*, 1981:141]. Y en idéntico sentido, he propuesto como posibilidad [Iglesias Feijoo 2005:47-48] que un verso de las décimas del primer monólogo de Segismundo en *La vida es sueño* acaso deba leerse «el campo abierto a su huida», en lugar de «a su ida», como figura en la primera edición de la Parte Primera [QCL, 1636:fol. 3r], cosa que ya había sospechado Ruano [2000:244], aunque sin relacionarlo con la posible grafía del autor, que podría haber escrito «vyda»; por ello he impreso «huida» en mi edición [Calderón, *Primera Parte de Comedias*, ed. Iglesias Feijoo, 2006:19].<sup>5</sup>

Sin embargo, de una gran parte de obras y autores de la época carecemos del contraste que supone la consulta de manuscritos autógrafos y disponemos tan solo de las ediciones hechas entonces. Sabemos cuál era el proceso que seguía cualquier texto antes de pasar a las prensas, por lo que hay que suponer que sufrió el tratamiento general: copia en limpio para obtener licencia y privi-

<sup>5</sup> Hay que señalar que la primera versión de la obra lee aquí «huida». Hago omisión ahora de que además el inicio de ese verso creo que debe leerse «del campo», y no «el campo».

legio (el «original»), que en la mayor parte de los casos no realizaría el escritor, sino un copista profesional. Aquí cabe pensar que se produciría ya una drástica normalización ortográfica de acuerdo con los usos de éste último. Luego sería manipulado por la persona que realizara la cuenta del original para preparar la impresión, que sin duda aplicaría también las normas usuales en ese taller. Y por último el cajista o componedor impondría sus personales gustos o manías, que podían variar no ya con los años, sino de un momento a otro, de un minuto al siguiente.

Por lo tanto, lo que hoy tenemos delante es el resultado de un doble o triple proceso de manipulación ortográfica, que solo por azar coincidiría con los usos del escritor. Desde luego, hay que insistir en que éste asumía de antemano el resultado, porque contaba con que se realizara de manera adecuada, salvo los casos extremos de quienes, como Herrera, Alemán o Correas, querían imponer un sistema personal. Por lo general, eso no era lo que sucedía y los autores hubieran puesto el grito en el cielo si en el taller se hubiese respetado su anarquía ortográfica, como nos consta en el famoso ejemplo de Rousseau [Gaskell:425].

Por tanto, para un editor moderno lo que cuenta es la obra impresa (y obviemos hoy, por razones evidentes, el caso de la transmisión manuscrita, que no afecta a las narraciones cervantinas). Si se cumpliera el precepto que antes hemos visto expresado por boca de Alemán, Patón o Correas, cabría suponer que lo impreso corresponde fielmente con lo que se pronunciaba. Pero el mismo hecho de que los tres propusieran reformas más o menos drásticas revela que ese principio distaba mucho de cumplirse. Todo escriba, tomase la pénola o el componedor (pues el cajista es otro tipo de escriba), aplicaba siempre formas gráficas que pertenecían a una tradición y que podían haber quedado anticuadas y no corresponder ya al estado de la lengua en ese momento. Es decir, que podía seguir empleando un sistema que incluía arcaísmos o cultismos gráficos sin sentido ni significado.

¿Qué hacer? Atender con prudencia a los testimonios teóricos de humanistas e interesados en estas cuestiones y confrontarlo con lo que la práctica demuestra. La salvedad de la prudencia es obligada, porque cualquier tratadista puede afirmar las cosas más sorprendentes, llevado por su gusto u opinión. Baste recordar que Ambrosio de Morales, de un lado, se muestra tajante y moderno: «Nadie escrevirá en castellano proprio sino propio. Nadie escrevirá Plutarcho sino Plutarco sin .h. porque de otra manera todos los que no supiesen latín y aun muchos dellos pronunciarían Plutarcho de la manera que pronuncian corcho y borracho y antorchas». Nada tiene que objetar un defensor de la justa modernización; pero es el mismo Morales quien simultáneamente señala que cabe usar doble «cc» o doble «ff» si queremos enfatizar: «si

con vehemença queremos decir Es un hombre secco parece que partimos la .c. en dos [...] La .f. doblamos tambien alguna vez dando parte de su gravez a la silaba que precedía y parte a la siguiente» y pone como ejemplo «differente».<sup>6</sup>

Es harto difícil, en efecto, distinguir en los testimonios de quienes teorizan cuánto hay de reflejo de una situación general entre los hablantes, cuánto de gustos o manías personales y cuánto, en fin, de mero apego a tradiciones ortográficas. Si Alemán, *Ortografía castellana* [81] parece atestiguar que la *b* era bilabial y la *v* labiodental, ¿está transmitiendo una realidad extendida en Sevilla, en Andalucía, en Castilla, o más bien se limita a repetir una tradición sin base objetiva en su tiempo?<sup>7</sup> Lo último parece lo más cierto, porque no en vano Navarro Tomás, en su «Estudio preliminar» a esta obra de Alemán [xxvii] señala que esa diferencia no existía en los hablantes populares, que han «desconocido siempre la citada pronunciación de la *v*, tanto en Castilla como en Andalucía». Algo similar pudiera quizás apuntarse respecto a otra indicación de Alemán [88 y 108] respecto a que la *j* se diferencia de la *x*, aunque «tiene cierta manera de similitud o parentesco», por lo que censura a los que escriben *dixe* o *dixerón*. Respecto a esto último, Jiménez Patón, *Epítome* [42 y 66] muy poco después, al hablar de la *g* señala que tiene dos oficios, uno ante *a* y *o* y otro ante *e*, *i*, como en *Gerónimo*, *Gil*, y censura a los que en latín pronuncian la *x* como esa «G. o jota, diciendo xaraue, páxaro, dixo. Lo cual en castellano no tengo por remediable», pero en su texto [48, 66, 13, 17, 22] escribe *girón*, *geringa*, *raja*, *bijo*, *religión*, *geroglíficos*...,<sup>8</sup> lo que desconcierta bastante en un tratado sobre grafías.

Ante esta falta de seguridad a la hora de interpretar los documentos teóricos, se entiende bien la postura de los ultratradicionalistas, que preferirían dejar todos los documentos con su propia grafía; pero esta actitud lo que en realidad produce es un traspaso de la responsabilidad del editor al lector, que casi siempre tendrá menos conocimientos y que, por tanto, interpretará como pueda lo que el experto no ha resuelto. Un defensor de la modernización como el que esto escribe no tiene recelo alguno en manifestar la necesidad de aguzar el entendimiento para que en su tarea no se pierda ningún elemento lingüístico significativo del texto que edita. Pero este principio es más fácil de enun-

<sup>6</sup> Se trata de la respuesta que preparaba Morales a una consulta de Francisco de Figueroa sobre cuestiones lingüísticas; el último que ha transcritto directamente los documentos originales parece ser Maurer, 1988:50 y 44, respectivamente.

<sup>7</sup> Alemán apunta que muchos «inadvertidamente la truecan, diciendo, *bisitar*, *buestro*, *balle-na*, *vueno*, *vizarro*...»; y luego [108] insiste en que muchos «dizen *vuelta* como *buelta*, *vino* como *bino*, *vueno* como *bueno*, i no es bueno, porque hay mucha diferencia de *vello à bello*».

<sup>8</sup> Los ejemplos de Patón no siempre son fáciles de interpretar, pues a veces se duda de si está refiriéndose a la ortografía y pronunciación del latín o del castellano.

ciar que de concretar, y por ello hay que descender a casos concretos de autores del siglo XVII.

Tomemos como guía al facundo Mateo Alemán a quien ya nos hemos acercado antes, por ser el más cercano a Cervantes en cuanto a los años de su existencia. Se muestra en su tratado [26] como un decidido defensor de aproximar las grafías al habla y por ello es enemigo de mantener cultismos gráficos sin valor alguno, como los latinismos *pb*, *th*, *cb*; condena así la escritura de *Phelipe*, *philosopho*, *Matheo*, *thesoro*, *Christo*, *charidad*, pues produce confusión, «que ni sabemos ni saben los extranjeros, cómo lo tienen de pronunciar, si *ca*, ó si *cha*» [91]; con gracia ejemplifica: «ni pongamos *h* a la *cítara*, que le daña las cuerdas, i suena mal con ellas» [34]. Por la misma causa reniega de la doble *ll*, la doble *cc* o la doble *ff*, en formas como *illusterrísmo*, *peccado* o *affeminado*. Y siguen sus propuestas en esa línea para que no se escriba *quantas* o *quales* [46].

Todas esas formas han sido finalmente aceptadas por el castellano actual, de manera que nos parecen justas y atendibles. Hoy en día no se obtiene ventaja alguna en conservar en las ediciones de textos de la época esa proliferación de cultismos gráficos que a menudo la imprenta aún mantenía. Pero la norma vigente en nuestro tiempo no ha ido tan lejos en otros casos y por lo tanto es lógico que nazca la duda. Alemán propugnaba asimismo suprimir la *h*- inicial en *onor* [34] y *uvío* [es decir, *hubo*, 35] y abreviar los grupos cultos -cto- -pt-, para escribir *dotor* o *sétimo* [26-27], aunque recoge *acto*, *acción*, *aspecto*, *pacto* [92]. Sabemos perfectamente que en la evolución de la lengua, la simplificación gozó de una amplitud que convertiría en un pedante arcaizante a quien pronunciara *doctor* o *séptimo*, más o menos semejante al que desdoblara *affeminado*. Así, tenemos por entonces el contraste de Patón, que prescribe igualmente que se ha de escribir *dotor*, *dotrina*, aunque se debe pronunciar y escribir *docto* y *afecto*, «mas escribiremos *efeto* y no *efecto*; *dote* y no *docte*; *santo* y no *sancto*; *preceptor* y no *preceptor*; *concto* y no *concepto*; *sinificar* y no *significar* [...] *solenidad* y no *solemnidad*» [Jiménez Patón, *Epítome*; 72]. Y lo mismo ocurre un siglo antes, cuando Juan de Valdés [Diálogo de la lengua, ed. Lola Pons, 2022: 55], sienta que «digo *sinificar* y no *significar*, *manífico* y no *magnífico*, *dino* y no *digno*. Y digo que la quito [la *g*] porque no la pronuncio».

Es obvio que la mayor parte de estos casos, salvo *santo*, han experimentado un retroceso en la norma culta actual, de forma que llamarían mucho la atención, no ya en la escritura, sino también en la pronunciación de una persona de nivel medio o elevado. ¿Cómo tratarlos en una edición? Sin duda, con escrupuloso mantenimiento de la grafía que encontramos. Es probable que en muchos casos estemos recogiendo un cultismo solo gráfico, pero siempre quedaría la duda de si un autor concreto tenía el prurito de pronunciar de modo contrario al entonces habitual. Por ello, si el texto lee *efeto* sería dislate moder-

nizarlo en efecto, sobre todo si lo vemos rimando con *respeto*, como en el conocido paso de *El alcalde de Zalamea* («si hallo harto paño, en efeto, / con muchísimo respeto...»). Pero si hallamos *doctrina*, por ejemplo, en *El purgatorio de san Patricio* [Calderón, *Primera Parte*, 1636, QCL, fol. 64v], por mucho que Patón dijera que se pronuncia «*dotrina*», debe mantenerse, pues es muy posible que el impresor del texto conservara una forma así elegida por Calderón, o que este vacilara, pues a los pocos versos [QCL, fol. 65r] hallamos «*dotrina*», lo que obviamente obliga a mantener el doblete, como resolví en mi edición [Calderón, *Primera Parte*, ed. Iglesias Feijoo, 2006:260 y 261].

Cabría también plantearse por qué no mantener entonces todos los cultismos, incluso los *philosopho* o *thesoro*, pero ello significaría dar un tratamiento igual a lo que hoy es diferente. Quiere esto decir que no podemos ignorar el proceso que la lengua ha experimentado desde entonces al presente; la situación es distinta ante los latinismos gráficos que se perdieron para siempre y frente a las formas en que se retrocedió para restaurarlos. Con los primeros procede atenerse a los usos actuales y, en cambio, los segundos deben respetarse en la forma en que aparezcan. Esto significa que también deben conservarse las vacilaciones que pueda haber, porque señalan indecisiones reales; pero sobre esto volveremos luego.

Al referirme a Calderón, acabo de recordar que no sabemos si un texto impreso respeta las opciones gráficas de un autor concreto. Como ya se apuntó antes, es poco importante (naturalmente, solo a este respecto) contar o no con el manuscrito autógrafo; la falta de una ortografía regular nos permite tratar los casos en que sí conservamos el original de puño y letra del autor con los mismos criterios prudentemente modernizadores, a menos que lo que se deseé es realizar una edición paleográfica, cuyas ventajas sobre un facsímil no acaban de descubrirse. Ahora bien, en los casos en que es posible el contraste entre original y edición impresa, siempre se comprueba que copistas, correctores o cajistas, o los tres sucesivamente, imponen una cierta normalización que aleja bastante el resultado de lo salido de mano del autor.

Con todo, no siempre han de seguirse las peculiaridades gráficas de un autor que parecen responder a formas de pronunciación especiales. Tomemos un ejemplo concreto también de Calderón. Es sabido que las formas de la segunda persona del plural del perfecto plantean un problema, pues oscilan entre tres posibilidades: *llegasteis*, *llegastes* y *llegastis*. Así podemos hallar en la edición de la Primera Parte de *La vida es sueño* [1636, QCL]: *disteis* [fol. 3v], *dejasteis* [fol. 4r], *bizistes* [fol. 11r], *trugistes* [fol. 15r], *llegastis* [fol. 15r], *perdistis* [fol. 19r], *fuistis* [fol. 19r]. Cabría pensar que la tercera de las soluciones es una peculiaridad del cajista, pero si acudimos a los autógrafos de Calderón, por ejemplo, al de *En la vida todo es verdad y todo mentira*, [ms. BNE Res. 87],

obra editada con especial esmero por Cruickshank [1971],<sup>9</sup> podemos hallar de su propia mano *venistis* [dos veces, fol. 1r; pp. 30 y 31]; *encontrastis*, *ballastis* y *prendistis* [los tres en fol. 26v; p. 68].

Parece que estuviéramos ante una elección personal de Calderón, que por lo tanto debiera ser respetada por un editor; y por la misma razón, habría que conservar igualmente las formas en *-stis* de *La vida es sueño*, por cuanto el impresor habría mantenido esa peculiaridad autorial. Ahora bien, la solución no es tan sencilla. Basta recordar que en el manuscrito de *En la vida* también aparecen formas en *-stes*, como un *pretendistes* que rima con *chistes* [folios. 26v-27r; p. 68], pero podría argüirse que las vacilaciones debieran ser conservadas, según el principio antes adelantado. Con todo, la pregunta correcta es la de si esas formas gráficas responden en realidad a variaciones reales en la pronunciación, o, dicho de otro modo, si Calderón decía *fustis* y *venistis*.

La respuesta más probable es que no, y esas terminaciones en *-stis* en realidad son solo una variante gráfica que oculta una casi segura pronunciación en *-stes*, y por tanto no debe ser conservada en nuestra edición. ¿Cómo comprobarlo? Acudamos a otra obra incluida también en la Primera Parte de 1636 [QCL], *Casa con dos puertas*, en la que hallamos muchas formas en *-stis*: *llamas-tis*, *fustis*, *dijistis* [fol. 27v], *tornastis*, *llegastis* [fol. 28v], *amastis* [fol. 30r], *nom-brastis* [fol. 30v], *visitastis*, *aconsejastis* [fol. 31r] y otras cuantas más, cabría pensar que el cajista se basa en un manuscrito que procede más o menos directamente de Calderón y por ello debemos conservar sus formas. Pero esta obra revela que *-astis* (todos los ejemplos citados a partir del fol. 28v) rima en un romance en ae.<sup>10</sup> No demuestra nada, porque estaba permitido que el romance pudiera mantener la asonancia con una vocal más cerrada [Méndez Bejarano, 1908:195; Baehr, 1970:70, y Domínguez Caparrós, 1985:127], de forma que ahí mismo fácil rima también no menos de tres veces en ae. Pero ello nos pone en una buena pista, la de atender a las rimas, que proporcionan otro caso definitivo, cuando la mucho más restrictiva rima consonante nos ofrece una redondilla en la que aparecen en fin de verso *dijistis* y *tristes* [fol. 41v]. Quiere ello decir que la escritura *dijistis* encubre en realidad una pronunciación ‘dijistes’, por lo que se trata solo de una variante gráfica que hay que normalizar, como por lo demás hacía ya entonces la imprenta, sin protesta alguna de ningún autor. Algo más sobre estas cuestiones en Calderón en Iglesias Feijoo [2024].

En la mayor parte de las ocasiones hemos de enfrentarnos, sin embargo, con textos de los que no se conserva manuscrito autógrafo, sino solo tradición

<sup>9</sup> Señalo directamente en el texto folio del manuscrito y página de la edición.

<sup>10</sup> Conserva casi todas las formas en *-stis* la edición de Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende. Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed. Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1989.

impresa. Contra lo que señala la escuela angloamericana, que defiende los *accidentals* de la primera edición –si no hay manuscrito– por conservar mejor las posibles grafías de autor, mientras ediciones posteriores van alejándose hacia una mayor modernización, lo cierto es que a veces ocurre lo contrario. Como se ha señalado, la Primera Parte de Calderón se realizó en 1636 en la imprenta de María de Quiñones, esto es, la misma que había compuesto treinta años antes el primer *Quijote*, pues la que daba nombre al taller era la viuda de Juan de la Cuesta; es decir, que se trataba de la empresa que había sido de Madrigal. Cuatro años después, en 1640, se vuelven a imprimir las doce comedias de ese tomo de Calderón, ahora «Por la viuda de Juan Sánchez».

Pues bien, al tratarse de una nueva edición de un libro ya impreso, se ahorra trabajo si se procede a reproducir el anterior a plana y renglón. Sin embargo, el componedor que trabaja con los primeros pliegos de la primera obra (*La vida es sueño*) muestra unos hábitos mucho más arcaizantes que el de la primera edición. En 1636 podemos ver solo en el folio inicial [Ir-IV] «un», «bajando», «pajaro», «confuso», «hemos», «aventuras», «avemos», mientras que en 1640 leemos «vn», «baxando», «paxaro», «confusso», «emos», «abenturas», «aue-mos». Resulta claro que la segunda edición respeta las grafías de un cajista más tradicional, pero acaso esté más cercano a las formas que empleaba Calderón. ¿Qué actitud tomar al llevar a cabo una edición de la obra? Según los principios adelantados, escribir todos esos términos a la moderna, es decir, como se escriben hoy, pues ninguno ofrece duda respecto a su pronunciación.

Lo mismo haremos con el texto del *Quijote* de Cervantes, al que es hora ya de llegar, aunque toda la larga introducción anterior es de total aplicación al autor. Es evidente que no solo puede optarse por una edición conforme al *old-spelling*, sino que de hecho Flores la llevó a cabo en 1988. Su utilidad para el especialista puede ser grande, sobre todo como elemento de contraste si está embarcado en la elaboración de su propia edición del texto, pero lo cierto es que casi nadie la usa como texto de lectura o investigación, ni siquiera en los medios académicos. El propio Flores, en su demoradísimo estudio [Flores:1975], probó lo que era de esperar, a saber, que los cajistas impusieron sus preferencias ortográficas sobre las que constaban en el original, que de todas formas sería una copia en limpio y no el autógrafo de Cervantes. Aunque haya que atender con sumo cuidado a las reservas expresadas por Francisco Rico al estudio de Flores [Rico, 1998], la conclusión sigue en pie. Cuando el mismo taller que llevaba el nombre de Juan de la Cuesta hizo la segunda edición muy pocos meses después, a pesar de la comodidad que suponía componer a plana y renglón, salvo los añadidos, los nuevos cajistas variaron las grafías según su gusto. Y aun podría adelantarse que, de contar con el autógrafo cervantino, tampoco estarían ellos –ni nosotros– obligados a respetarlo. Hiciérase

entonces una perfecta reproducción facsímil, incluso con transcripción paleográfica para ayudar a la consulta. Con todo ello, una edición crítica podría y debería proceder a modernizar dentro de los prudentes parámetros de que se viene hablando aquí.

En tal sentido, la conclusión del presente trabajo viene a coincidir con lo realizado por las ediciones dirigidas por Francisco Rico para el CECE. Quien suscribe no puede estar más de acuerdo con esta afirmación: «En una edición crítica, la modernización de la grafía es muchas veces una exigencia filológica» [Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, 1998, vol. complementario:686; ed. 2004:684; ed. 2015:784]. Si aceptamos que toda norma ortográfica es el resultado de una convención, que procede de elegir un determinado modo de dibujar las letras («el escrevir es un modo de dibujar», decía ya Mateo Alemán, [Ortografía:25]), podemos y debemos aplicar el sistema actual a textos de una época en que no había normas inflexibles. No sirve de nada afirmar que las ediciones críticas se elaboran para especialistas que tienen capacidad para leer las formas antiguas. En el fondo, a la hora de editar los textos limpios para un lector medio o culto, alguien tendría entonces que realizar el traspase de los usos de aquel tiempo –respetados en la edición «científica»– a los nuestros, con el grave riesgo de introducir anomalías por falta de conocimiento o habilidad. No: esa es la tarea de la edición crítica.

<sup>1</sup> Cabría argüir que el mismo editor de esta última podría encargarse de realizar la adaptación. Es lo que ha ocurrido no hace tanto con la reciente edición modernizada de *Il Cortigiano* de Amedeo Quondam, que ha producido un rico debate,<sup>11</sup> pero con la peculiaridad de que el editor declara que sus criterios son completamente distintos de la edición crítica que prepara del mismo texto. La pregunta entonces vuelve a su punto más radical: los textos de nuestros clásicos ¿deben tener dos «versiones», una en la edición crítica, cargada de signos extraños ya no usados por nadie, y otra abierta al lector de hoy, con grafía actual, pero a menudo llevada a cabo con escaso rigor por entusiastas con menos conocimientos de los que se les supone a los filólogos? No parece recomendable proseguir con esa división, al menos por lo que toca a los autores de nuestro siglo XVII, marco en el que aquí nos movemos.

No nos llamemos a engaño: los clásicos ocupan cada vez un lugar más reducido entre las lecturas de los miembros de nuestra sociedad. Todo lo que contribuya a alejarlos aún más, vistiéndolos con ropajes añorados que un día fueron los suyos, acaso no conduzca más que a traicionarlos, pues de poder opinar hoy, optaría por ser accesibles a la inmensa mayoría del público. ¿Por qué,

<sup>11</sup> Véase «Forme e sostanze: “Il Cortigiano” di Amedeo Quondam», *Ecdotica*, I, 2004, pp. 157-209, con intervenciones de Trovato, Sorella, Pasquini, Rico, Stussi y el propio editor.

entonces, no modernizarlos de raíz, haciendo tabla rasa de todo arcaísmo?, cabría preguntar. La razón es fácil de aducir: porque tampoco debemos transmitir la idea de que han escrito ayer. Podemos aceptar, con Eliot, que todo escritor es nuestro contemporáneo si lo leemos hoy, pero nada más grave que eliminar el sentido histórico que está en la base de nuestra tarea filológica. Cervantes vivía en su tiempo, y sus textos deben ser enmarcados en su época para que sigan hablándonos.

Por tanto, mantener un cierto número de diferencias (todas las razonables, pero ni una más) transmite al lector el aviso de que el español de entonces no es exactamente el nuestro, como no lo era su sociedad. Este principio vale también para los textos medievales y renacentistas. Bastantes diferencias hay entre su tiempo y el nuestro, lo mismo que entre su lengua y la actual, como para que añadamos obstáculos gratuitos, manteniendo, por caso, la doble -nn- o la s larga (ſ), que podrá equivocar a un lector y llevarle a pensar que en el siglo XIV se decía \*Espan-na, y no 'España', o que entonces, lo mismo que aún en el XVII, se pronunciaba \*corritte. Podría adelantarse la reserva de que los ejemplos son capciosos, porque esas modernizaciones sí son admisibles, pero no es fácil entender la razón por la que no debiéramos aplicarla también a tantos otros casos sin valor fonológico alguno.

Es preciso, pues, proceder con sumo cuidado para no dar la impresión de que Cervantes escribía ya como lo hace hoy Muñoz Molina; pero en esto me atrevo a sugerir una discrepancia respecto a los criterios aplicados por Rico a su edición quijotesca. Como al pasar, al aludir al cultismo *prompto*, se señala que Cervantes decía 'pronto' y se añade: «Pero la pronunciación concreta del escritor es pura anécdota sin trascendencia ninguna» [Cervantes, *Don Quijote*, ed. F. Rico, 1998, vol. complementario:690; ed. 2004:687; ed. 2015:787]. Confieso mi perplejidad. Aquí no se puede estar aludiendo a posibles e hipotéticos defectos de pronunciación del autor, por lo que cabría deducir que no interesa atenerse al modo en que se pronunciaban algunos fonemas en castellano. Esa es justamente la única razón para no modernizar de cabo a rabo, pues eliminaríamos, por ejemplo, la oposición sorda/sonora de la -s- en textos medievales o posteriores.

En concreto, se afirma en la edición del *Quijote* de referencia: «En los grupos proclives a una grafía latinizante, respetamos las fluctuaciones de *A*, y editamos, pues, *resibir* y *recibir*, *efecto* y *efeto*, *subtiles* y *sutiles*, *captivo* y *cautivo*, *repto* y *reto*, etc., etc., según aparezcan en la *princeps*» [Cervantes, *Don Quijote*, ed. F. Rico, 1998, vol. complementario:690; ed. 2004:687; ed. 2015:787]. La razón es que «guardan al texto una cierta pátina de época sin llegar a entorpecer la lectura», pues «la grafía latinizante algo nos apunta sobre los horizontes culturales del período». Ahora bien, ese mismo criterio valdría para conser-

var entonces muchas otras formas, desde la *ph* de *philosopho* a la *qu* en *grandí-loqua*. Los casos no son idénticos y por lo mismo exigen tratamiento diverso, pero la razón de mantener formas dobles parece que debe atender a la posibilidad de que respondan a variaciones en la pronunciación de la época, no ya en Cervantes, sino entre los hablantes en general, unos con usos más modernos que otros.

En ese sentido, la conservación de *ansí/así, mesmo/mismo, rescebir/recebir* parece acertada, pero no es del todo seguro que también aconseje el mantenimiento de *subtiles, sumptuosa, repto* o *captivo*, y no digo nada de *prompto* porque no he sido capaz de localizarlo en la edición. Son formas defendibles etimológicamente, pero ¿respondían a la pronunciación, incluso de los cultos? Salvo anomalías individuales de pedantes sin fronteras, es de temer que no: *repto* aparece en una única ocasión [Cervantes, *Quijote*, ed. 2015:1153] y, aunque *captivo* lo hace en cuatro casi seguidas [Cervantes, *Quijote*, ed. 2015:482-483], se ve acompañado en el episodio del capitán que viene de Argel de una treintena de veces en que se usa *cautivo*.

Existen, pues, elementos dudosos aun entre quienes defendemos la prudente modernización, y más en un momento en que la evolución de la fonética castellana, muy avanzada ya a fines del siglo XVI, no estaba concluida, sobre todo según las diferentes regiones. Pensemos en Miguel de Cervantes, alcaláinó de 1547: ¿cómo actuaría respecto a la evolución, que venía de atrás, de la consonante prepalatal fricativa sorda para acabar en velar fricativa sorda? Es decir, el paso de /ʃ/ a /χ/. La cuestión no es baladí, si preguntamos: ¿cómo pronunciaba Cervantes la palabra *quijote*, término que sirvió para nombrar a su personaje y al libro? Como los cambios no son instantáneos, sino que responden a una evolución de décadas, que además es diferente según las diversas regiones, es posible que de niño y joven tendiera más a la prepalatal, pero sus demoradas estancias en Andalucía acaso le inclinaran hacia una leve aspiración. Y es que una persona, a lo largo de la vida, puede variar su forma de pronunciar, como aún hoy se comprueba en casos de emigrantes que, tras pasar treinta años en Argentina, acaban hablando como auténticos porteños. Desde luego, a mediados de la cuarta década del XVI, el testimonio de Juan de Valdés [*Diálogo de la lengua*, ed. Lola Pons, 2022: 43] es poco dudoso: «Cuanto a la *j* larga, ya al principio os dixe cómo suena al castellano lo que al toscano *gi*, de manera que estará bien en todos los lugares que ubiere de sonar como vuestra *gi* [...] mejor, *trabajo, jugar, jamás, naranja*».

Si atendemos a los expertos, Alarcos [1988:54] opinaba que no existió un cambio paulatino, sino que «algunos usuarios trocaron las unas por las otras, sin más», entiéndase las formas de articular la consonante, y sostiene que la generalización de la forma moderna se cumplió al acabar el siglo XVI. En

cambio, Cano Aguilar [1988:239], que señala que la velarización comienza a fines del xv, cree que el «cambio no se consolidó sino en las primeras décadas del xvii». Y Seklaoui [1988:184] aún la alarga más de forma imprecisa: «se completó durante el siglo xvii».

No nos consta, pues, cómo pronunciaba Cervantes esta consonante, y por ello cabría dar la razón a Rico de que es algo que no nos importa, aunque lo más probable es que para las dos últimas décadas de su vida se hubiese pasado ya a la forma moderna, si no es que fue la única que usó siempre. Pero, en efecto, no nos importa, porque a la hora de editar su obra, pocos defendieran hoy elegir la grafía *Quixote* de la *princeps*; no cabe retroceder al siglo XVIII, cuando la Academia aún no había asumido el uso actual; en los Diccionarios de la RAE de 1780, 1783, 1791 y 1803 aún se escribe *quixote* para definir la pieza de la armadura; será en 1817 cuando por primera vez aparezca *quijote*. Por lo mismo, aunque sepamos por todas sus firmas autógrafas que él se escribía su nombre como *Cerbantes*, parece insólito que nadie defendiese la forma que él usaba ni la de *Ceruantes* en su libro impreso.

En suma, queda mucha tela por cortar y a la hora de descender a los casos concretos, los principios generales más consistentes comienzan a descubrir matices, reservas y acaso excepciones. La conclusión más oportuna lleva, por lo tanto, a defender una modernización prudente y flexible, nada dogmática, atenta siempre a buscar la correspondencia con el estado real de la lengua para no transmitir una imagen equivocada. Cada vez sabemos más de la evolución histórica del español, pero queda aún mucho que precisar sobre el desarrollo de cada fenómeno según décadas y regiones concretas; por ello es indispensable estar abierto a la posibilidad de revisar nuestros criterios. Nada más lógico, porque los textos están enmarcados en la historia, no solo con referencia al momento en que se crearon, sino también a aquel en que los leemos. Perdamos la ilusión de realizar una edición crítica definitiva: todas tendrán que ser revisadas al cabo de cierto tiempo y probablemente la cuestión de las grafías no es la más importante de las que se verán alteradas con el paso de los años.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, Emilio, «De nuevo sobre los cambios fonéticos del siglo XVI», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la lengua española*, Madrid, Arco, 1988, vol. I, pp. 47-59.
- ALEMÁN, Mateo, *Ortografía castellana*, ed. José Rojas Garcidueñas, México, El Colegio de México, 1950.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.

- BOWERS, Fredson, «Current Theories of Copy-Text, with an Illustration from Dryden» [1950], en *Bibliography and Textual Criticism*, eds. O.M. Brack, jr., y Warner Barnes, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1969, pp. 59-72.
- BOWERS, Fredson, «Greg's 'Rationale of Copy-Text' Revisited», *Studies in Bibliography*, 31 (1978), pp. 90-161.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, ed. Don William Cruickshank, London, Tamesis Books, 1971.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra*, ed. D.W. Cruikshank, Madrid, Castalia, 1981.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende. Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed. Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La segunda versión de La vida es sueño*, de Calderón, ed., introducción y notas de Germán Vega García-Luengos, Don W. Cruickshank y J.M. Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Primera Parte de Comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, 2006.
- CANO AGUILAR, Rafael, *El español a través de los tiempos*, 2<sup>a</sup> ed., Madrid, Arco, 1988.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998; Barcelona, Instituto Cervantes-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004; Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Clásica, 2015.
- CORREAS, Gonzalo, *Ortografía kastellana nueva i perfecta*, Salamanca, 1630; utilizó el fac-símil de Madrid, 1971.
- CRUICKSHANK, D.W., «Los "hurtos de la prensa" en las obras dramáticas», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. Francisco Rico, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2001, pp. 129-150; ya antes en su edición de Calderón, *El médico de su honra*, 1981.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985.
- FLORES, R.M., *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of Don Quixote Part I*, London, The Modern Humanities Research Association, 1975.
- FRENK, Margit, «Las formas de leer, la oralidad y la memoria», en *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*, eds. Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.
- GASKELL, Philip, *A New Introduction to Bibliography*, [1972], New Castle, Delaware, Oak Knoll 1995; *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón, Trea, 1999.
- GREETHAM, D.C., *Textual Scholarship. An Introduction*, New York-London, Garland, 1994.
- GREG, W.W., «The Rationale of Copy-Text» [1950], en *Bibliography and Textual Criticism*, eds. O.M. Brack, jr., y Warner Barnes, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1969, pp. 41-58.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «En el texto de Calderón. Teatro y crítica textual, a propósito de *La vida es sueño*», en *Estudios de Teatro Español y Novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, págs. 23-55.

- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Defensa e ilustración de la Filología», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la AISo*, eds. Anna Bognolo *et al.*, Venezia, Ca'Foscari, 2017, vol. I, pp. 103-125.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Los autógrafos de Calderón y su tratamiento ecdótico», *Anuario Calderoniano*, 17 (2024), pp. 143-165.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Epítome de la ortografía latina y castellana*, ed. Antonio Quilis y Juan Manuel Rozas, Madrid, CSIC, 1965.
- MANGUEL, Alberto, *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza, 1998.
- MARTIN, Henri-Jean, *Historia y poderes de lo escrito*, Gijón, Trea, 1999.
- MAURER, Christopher, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo, 1988.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *La ciencia del verso*, 2<sup>a</sup> ed., Madrid, 1908.
- NAVARRO [TOMÁS], Tomás, «Estudio preliminar» a Mateo Alemán, *Ortografía castellana*, México, El Colegio de México, 1950.
- PASCUAL, José Antonio, «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín *et al.*, Salamanca, Universidad, 1993, vol. I, pp. 37-57.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, José A., «Sobre el tratamiento filológico de lo gráfico en el Nuevo diccionario histórico del español (NDHE)», en *Historia e historiografía de los diccionarios del español*, ed. Mercedes Quilis Merín, Julia Sanmartín Sáez, Valencia, Universitat, 2019, pp. 23-42.
- PFEIFFER, Rudolf, *Historia de la filología clásica*, Madrid, Gredos, 1981.
- QUEVEDO, Francisco de, *Política de Dios, gobierno de Christo*, ed. James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966.
- QUEVEDO, Francisco de, *Política de Dios*, ed. Eva María Díaz Martínez, Rodrigo Cacho Casal, en *Obras completas en prosa. Tratados políticos*, vol. 5, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2012.
- REYNOLDS, LEIGHTON D., y Nigel G. WILSON, *Copistas y filólogos*, Madrid, Gredos, 1986.
- RICO, Francisco. «Componedores y grafías en el *Quijote* de 1604 (sobre un libro de R.M. Flores)», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 63-83. Ahora en su libro *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, y Barcelona, Destino, 2005, pp. 339-368.
- SARMIENTO, fray Martín, *Onomástico etimológico de la Lengua Gallega*, ed. J.L. Pensado, s. l. [A Coruña], Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998, 2 vols.
- SEKLAOUI, Diana R., «Velarización: análisis diacrónico y comparativo de un proceso fonológico del español», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la lengua española*, Madrid, Arco, 1988, vol. I, pp. 183-191.
- TANSELLE, G. Thomas, «The Editorial Problem of Final Authorial Intention» [1976], recogido en su libro *Textual Criticism and Scholarly Editing*, Charlottesville-London, The University Press of Virginia, 1990, pág. 27-71.
- TANSELLE, G. Thomas, *Textual Criticism since Greg. A Chronicle 1950-1985*, Charlottesville, The University Press of Virginia, 1987.

VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed., Lola Pons Rodríguez, Madrid, Real Academia Española, 2022.

VEGA, Lope de, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1958; 2<sup>a</sup> ed., 1968.

VEGA, Lope de, *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Clásica, 2011.

## LLOROS, LÁGRIMAS Y SOLLOZOS EN EL «QUIJOTE»

Jacques Joset  
*Académie royale de Belgique*  
*Correspondiente de la RAE*  
*Catedrático emérito*  
*Université de Liège*

A la hora en la que todavía estamos llorando el fallecimiento de mi querido amigo Francisco Rico, quien fue mi segundo maestro siendo el primero don Julio Horrent, me pareció oportuno dedicar esta breve contribución a las manifestaciones de la tristeza en el *Quijote* de Cervantes.

La primera vez que aparece la palabra *lágrimas* en el *Quijote* es en el episodio del escrutinio de la biblioteca de don Quijote. Se trata de *Las lágrimas de Angélica* (1586) –cuyo verdadero título es *Primera parte de la Angélica*– que es el último del inventario. Esta obra del poeta andaluz Luis Barahona de Soto (1548-1595), que tenía abierta el barbero, se salva de la hoguera: «—Lloráralas yo –dijo el cura– porque su autor fue uno de los famosos poetas del mundo, no sólo de España, y fue felicísimo en la traducción de algunas fábulas de Ovidio. (DQ, I, 6, 95).»<sup>1</sup> Se trata de una continuación del episodio de Angélica y Medoro que se cuenta en el *Orlando furioso* (1516). Esta mención por rebote del poema épico de Ludovico Ariosto (1474-1533) confirma la importancia de la literatura italiana renacentista en la obra de Cervantes (Chevalier: 1966; Rufinato: 2001).

En cuanto a las «fábulas» de Ovidio traducidas por Barahona de Soto, solo se conocen, según la nota 8o de la página 95 de la edición de referencia del *Quijote*, la de Vertumno y Pomona y la de Acteón aunque en la propia *Angélica*, abundan traducidos o parafraseados trozos de las *Metamorfosis*.

Otras lágrimas literarias son las de San Pedro en la obra que hizo el famoso poeta Luis Tansilo, en el fin de la primera parte de *Las lágrimas de San Pedro* [...]

Crece el dolor y crece la vergüenza  
en Pedro, cuando el día se ha mostrado  
y aunque allí no ve a nadie, se avergüenza  
de sí mismo, por ver que había pecado:

<sup>1</sup> Citamos el *Quijote* por la edición de referencia con indicación de parte, capítulo y página(s).

que a un magnánimo pecho a haber vergüenza  
no sólo ha de moverle el ser mirado,  
que de sí se avergüenza cuando yerra  
si bien otro no vee que cielo y tierra.

(*DQ*, I, 33, 420)

Esta estancia, recitada por Lotario, personaje de la novela intercalada del «Curioso impertinente», pertenece a la obra de Tansilo (1510-1568) *Las lágrimas de San Pedro*,<sup>9</sup> publicada póstumamente en 1585 y traducida al castellano en 1587 por el poeta y novelista Luis Gálvez de Montalvo, aunque, según la nota 41 de la página 420 de la edición de referencia, esta octava podría ser del propio Cervantes, hipótesis tanto más verosímil si se le compara con el texto italiano original disponible en la nota complementaria correspondiente del segundo volumen de la edición dirigida por Francisco Rico (p. 462).

Sea lo que sea, la mención y la cita de *Las lágrimas de San Pedro* confirman lo trascendente que fue para Cervantes la literatura italiana renacentista.

Dejando de lado los lloros literarios del cura por *Las lágrimas de Angélica* y de Lotario por *Las lágrimas de San Pedro*, otros lloros refranescos aparecen en un dicho de Sancho Panza, apropiado en las circunstancias: «Ése te quiere bien que te hace llorar.» (*DQ*, I, 20, 241) De hecho, poco antes don Quijote había alzado el lanzón, asentándole dos palos en las espaldas de Sancho cuando quería apuntarle a la cabeza. Mediante el proverbio, Sancho da a entender que la buena querencia de don Quijote para con Sancho lo autoriza a castigarle violentamente.

El lector recordará que, camino de su pueblo, saliendo de la venta, don Quijote enjaulado y puesto en un carro, tal Lanzorote del Lago (*Li chevaliers de la charette*), cuando:

[...] antes de que se movie el carro salió la ventera, su hija y Maritornes a despedirse de don Quijote, fingiendo que lloraban de dolor de su desgracia; a quien don Quijote dijo:

—No lloréis, mis buenas señoras, que todas estas desdichas son anexas a las que profesan lo que yo profeso [...]. (*DQ*, I, 47, 592)

La desgracia y las desdichas mencionadas aluden al hecho de que don Quijote está enjaulado y puesto en un carro para volver al pueblo de cuyo nombre el primer narrador no quiere acordarse del nombre.

El lector se divertirá con el juego de las lágrimas fingidas de la «buenas señoras» que don Quijote se toma en serio en una réplica que quizás es un eco de las palabras de Cristo conducido al Calvario: «Filiae Jerusalem, nolite flere super me» (Lucas, 23, 28).

De ser cierto este intertexto, habría que atribuirle solo al acervo cultural del propio Cervantes.

Ya en la segunda parte del *Quijote*, Sancho, azuzado por don Quijote a requebrar a una vulgar aldeana transformada por la imaginación fértil del caballero andante en Dulcinea, tiene que quitarle sus ilusiones. Don Quijote se responsabiliza de este encantamiento de Dulcinea que «de la invidia que me tienen los malos ha nacido su mala andanza».

—Así lo digo yo —respondió Sancho: quien la vido y la vee ahora, ¿cuál es el corazón que no llora?» (DQ, II, 11, 776).

Sancho acude a una frase proverbial recogida también por Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de 1627: «Quién me vido algún tiempo / y me ve agora / ¿cuál es el corazón que no llora?» (Correas:2000).

El capítulo 49 de la Segunda Parte es sin duda alguna el más lagrimoso de todo el *Quijote*. Sancho, hecho gobernador de la Isla Barataria por voluntad del duque y de la duquesa, quiere conocer el territorio que dirige reconociéndolo.

De camino encuentra a una doncella, hija de Diego de la Llana «hidalgo principal y rico», quien nada más topar con la comitiva del gobernador, «comenzó a llorar tiernamente» (DQ, II, 49, 1126).

«Sancho la consoló con las mejores razones que él supo y le pidió que sin temor alguno le dijese lo que le había sucedido [...].»

Cuenta la doncella que su padre la tiene encerrada y sigue su relato entre «llanto» y «lágrimas» que el maestresala que acompaña a Sancho llega a comparar con «aljófar o rocío de los prados, y aun las subía de punto y las llegaba a perlas orientales» (DQ, II, 49, 1127), comparación que es, según Edward C. Riley, una parodia cervantina jocosa del herido de amor (Riley 1986:128).

Apremiada por el gobernador, sigue el relato de sus pretendidas desdichas «entre interrotos ['entrecortados'] sollozos y mal formados suspiros» (DQ, II, 44, 1127).

Ayudada por su hermano, escapa a la vigilancia del padre y sale al pueblo donde está detenido por el ministro de justicia.

Sancho, detentor del poder de la gobernación de la isla, zanja el asunto, reducido a chiquillada, con decir que «no eran menester tantas largas ni tantas lágrimas y suspiros.» (DQ, II, 49. 1128) Bastaba con decir la verdad y confesar el deseo de salir al mundo y se acabaría «eluento, y no gemidos y llamaricos ['lloriqueos'].» (DQ, II, 49.1129).

Sancho aprovechando la oportunidad, vuelve a poner sus pies en la moral campesina colocando a los hermanos en su debido lugar no sin enlazar frases proverbiales: «Y de aquí adelante no se muestren tan niños, ni tan deseosos de ver mundo, que la doncella honrada, la pierna quebrada, y en casa, la mujer y

la gallina, por andar se pierden aína, y la que es deseosa de ver, también tiene deseo de ser vista» (*DQ*, II, 49, 1129).

Huelga decir que la abundancia de *lloros* y *lágrimas* de la Primera Parte del *Quijote* viene compensada por la retahíla de *llantos* y *sollozos* del capítulo 49 de la Segunda Parte.

## BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Real Academia Espaňola, (Biblioteca clásica de la RAE, 47), Madrid, 2005, 2 vols.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, Burdeos, 1966.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. digital R. Zafra, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2000, p. 423.
- RILEY, Edward C., *Don Qujote*, Allen & Unwin, Londres, 1986, p. 128.
- RUFINATO, Aldo, «Cervantes en Italia. Italia en Cervantes», en *Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Roma, 2001, pp. 3-18.