Cuadernos para Investigación de la LITERATURA HISPÁNICA

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO "MENÉNDEZ PELAYO"
NÚM. 25 - MADRID, 2000

FUNDADORES

PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ (†)
AMANCIO LABANDEIRA FERNÁNDEZ

DIRECTOR

AMANCIO LABANDEIRA FERNÁNDEZ

CONSEJO EDITORIAL

MANUEL ALVAR LÓPEZ
SAMUEL AMELL
THEODORE S. BEARDSLEY
ODÓN BETANZOS PALACIOS
CARLOS BOUSOÑO PRIETO
CARMEN CONDE ABELLÁN (†)
STELIO CRO
JAMES CHATHAM
MAXIME CHEVALIER
HIPÓLITO ESCOLAR SOBRINO
JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ
MANUEL FERNÁNDEZ GALIANO (†)
JERÓNIMO HERRERA NAVARRO
LYDIA JIMÉNEZ GONZÁLEZ
JOHN A. JONES
EMILIO LORENZO CRIADO
ERICH VON RICHTHOFEN (†)
MARTÍN DE RIQUER MORERA
TOMÁS RODRÍGUEZ SÁNCHEZ
ALFREDO A. ROGGIANO (†)
ENRIQUE RUIZ-FORNELLS
RUSSELL P. SEBOLD
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA
JOSÉ LUIS VARELA IGLESIAS
BENITO VARELA JÁCOME

Cuadernos para Investigación de la
LITERATURA HISPÁNICA

PUBLICACIÓN DEL SEMINARIO "MENÉNDEZ PELAYO"
DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

NÚM. 25
2000

SUMARIO

Págs.

ARTÍCULOS

LA LÍRICA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ A LA LUZ DE LAS POÉTICAS HISPÁNICAS, por *Lucrecio Pérez Blanco* 15

EL CUENTO FOLCLÓRICO «EL PESCADOR Y SU MUJER» (TIPO 555) Y SUS ADAPTACIONES LITERARIAS DEL SIGLO XIX, por *Montserrat Amores* 47

LA VERTICALIDAD ESPIRITUAL EN LA POESÍA DE DOÑA MARÍA GERTRUDIS DE HORE, por *Mbol Nang* 63

ARTE Y FILOSOFÍA EN *MUERTE Y RESURRECCIÓN* DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET, por *Mireya Robles* 71

LA ACCIÓN SECUNDARIA DE *EL PINTOR DE SU DESHONRA,* DE CALDERÓN, por *José Javier Rodríguez Rodríguez* 75

UN CHOTIS, UN TANGO, Y OTROS POEMAS INÉDITOS DE CAMILO JOSÉ CELA, por *María Teresa de Miguel Reboles* 91

LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO XVII: *LA MUERTE DE VALDOVINOS,* DE JERÓNIMO DE CÁNCER (EDICIÓN Y ESTUDIO), por *Seminario de Estudios Teatrales (SET)* 101

EN EL VIGÉSIMO ANIVERSARIO DE LA MUERTE DEL POETA BLAS DE OTERO (29 DE JUNIO DE 1979), por *Analía Vélez de Villa* 165

ESPAÑA COMO EL NUEVO PUEBLO ESCOGIDO EN LA POESÍA ÉPICA MEDIEVAL ESPAÑOLA, por *Jack Weiner* 177

LA CORRESPONDENCIA DIPLOMÁTICA DE VALERA DESDE FRANCFORT, LISBOA,WASHINGTON Y BRUSELAS. VIII: ESTADOS UNIDOS (1884-1886) *(Continuación),* por *Ana Navarro* 211

LA LITERATURA ITALIANA EN ESPAÑA (1800-1830): A PROPÓSITO DE TORQUATO TASSO Y VITTORIO ALFIERI, por *Assumpta Camps* 239

LORCA Y LOS SENDEROS DE LA GRAN CIUDAD: ENTRE EL DESASOSIEGO Y LA DENUNCIA. (UNA APROXIMACIÓN A *POETA EN NUEVA YORK),* por *Marta Magdalena Ferreyra* 247

DESACRALIZACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN: LA PARODIA, CONTRAPALABRA DE UNA CRISIS, por *Gabriela A. Genovese* 255

MISCELÁNEA ERUDITA, por *Valentín Azcune* 267

LA LIBRERÍA DE DON JOSÉ DE AVELLANEDA Y SANDOVAL, PRIMER MARQUÉS DE TORREMAYOR (1694), por *José Luis Barrio Moya* 281

SOBRE LA OBRA DEL NOBEL GUATEMALTECO. A PROPÓSITO DE *MULATA DE TAL,* por *Ana María Hernández de López* 297

NOTAS EN TORNO DE LA INSTANCIA SERIAL. CÉSAR AIRA: UN «CASO» DE LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA, por *Nancy Fernández Della Barca* 303

ESTUDIO SOBRE LOS REPERTORIOS BIOBIBLIOGRÁFICOS HISPANOAMERICANOS, por *Amancio Labandeira Fernández* 311

RESEÑAS

CAÑIZARES, JOSÉ DE. *Don Juan de Espina en su patria. Don Juan de Espina en Milán.* Edición, introducción y notas de Susan Paun de García. Madrid, Castalia, 1997, 281 pp. + 1 h. («Clásicos Madrileños, 17»), por *Jerónimo Herrera Navarro* 345

VILLEGAS, JUAN. *Para un modelo de historia del teatro.* Colección Teoría 1. Irvine, California. Ediciones *Gestos,* 1997, 206 pp., por *Grace Dávila-López* 347

AZÚA, FÉLIX DE. *Lecturas compulsivas. Una invitación.* Barcelona, Anagrana, 1998, 312 pp., por *Rita Gnutzmann* 348

FERNÁNDEZ PRIETO, CELIA. *Historia y novela: Poética de la novela histórica.* Pamplona. EUNSA. 1998, 240 pp., por *Rita Gnutzmann* 350

MATA INDURÁIN, CARLOS, ed. *El rey don Alfonso, el de la mano horadada.* Comedias burlescas del Siglo de Oro. Tomo I. Biblioteca Áurea Hispánica, Madrid/Pamplona. Iberoamericana/Universidad de Navarra. 1998, 253 pp., por *Héctor Urzáiz Tortajada* 351

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. *Un andaluz de fuego (Francisco Giner de los Ríos).* Selección, ordenación y prólogo de María Jesús Domínguez Sío. Moguer. Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez y la Fundación El Monte. 1998, 503 pp., por *Ignacio Bajona* 353

MONTEMAYOR, JORGE DE. *Diálogo espiritual.* Edición, estudio y notas de María Dolores Esteva de Llovet. Kassel. Edition Reichenberger. 1998, 256 pp., por *Ignacio Bajona* 355

Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII, dirigido por M.ª Cruz García de Enterría y Julián Martín Abad. Madrid. Universidad de Alcalá-Biblioteca Nacional. 1998, por *Francisco Mendoza Díaz-Maroto* 358

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO (orden alfabético):

AMORES, Montserrat
AZCUNE, Valentín
BAJONA, Ignacio
BARRIO MOYA, José Luis
CAMPS, Assumpta
DÁVILA-LÓPEZ, Grace
FERNÁNDEZ DELLA BARCA, Nancy
FERREYRA, Marta Magdalena
GENOVESE, Gabriela A.
GNUTZMANN, Rita
HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana María
HERRERA NAVARRO, Jerónimo
HUERTA CALVO, Javier
LÓPEZ CASTRO, Armando
LABANDEIRA FERNÁNDEZ, Amancio
MENDOZA DÍAZ-MORATO, Francisco
MIGUEL REBOLES, María Teresa de
NANG, Mbol
NAVARRO, Ana
PÉREZ BLANCO, Lucrecio
ROBLES, Mireya
RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier
URZÁIZ TORTAJADA, Héctor
VÉLEZ DE VILLA, Analía
WEINER, Jack

SECRETARÍA:
Alcalá, 93. 28009 MADRID - Tel. 91 431 11 93

Cubierta: *Sor Juana Inés de la Cruz.* Anónimo. *(Detalle).*

I.S.S.N.: 0210-0061
Depósito Legal: M-28.904-1978

Fotocomposición e Impresión: TARAVILLA • Mesón de Paños, 6 • 28013 MADRID

RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS

«La lírica de sor Juana Inés de la Cruz a la luz de las Poéticas hispanas», por *Lucrecio Pérez Blanco.*

Se pretende en este trabajo dar con el porqué no se le rebatió en su tiempo a sor Juana Inés, cuando, reprendida por *«escribir versos»*, reta la mexicana a sor Filotea a que le señale una sola copla suya indecente. La ayuda le viene de las **Poéticas hispánicas** que sor Juana Inés evidencia conocer bien. Y, poniendo de relieve la doctrina estética de éstas sobre la valoración moral de la misma poesía y de sus clases y de los *«versos de amores»*, ofrece la tesis de una Juana palaciega y una sor Juana Inés, monja. Sería la primera, y no la monja, la autora de los versos de amores que condenaban las **Poéticas**. La tesis favorecería la datación de algunos de sus poemas.

«El cuento folclórico "El pescador y su mujer" (tipo 555) y sus adaptaciones literarias del siglo XIX», por *Montserrat Amores.*

El artículo analiza las cinco versiones literarias del cuento folclórico «El pescador y su mujer» (tipo 555) que durante el siglo XIX realizaron los escritores Manuel Ossorio y Bernard, Antonio de Trueba, Luis Coloma (que publicó dos versiones del mismo cuento) y José M.ª de Pereda. Para ello ha sido imprescindible tener en cuenta las versions orales hispánicas de dicho cuento folclórico que corroboran su pervivencia en la tradición oral. Del estudio comparativo se desprenden los diferentes modos de reelaboración de una misma trama argumental, que obedecen principalmente a los propósitos ideológicos y estéticos de cada uno de los autores de las adaptaciones.

«La verticalidad espiritual en la poesía de doña María Gertrudis de Hore», por *Mbol Nang.*

La verticicalidad espiritual en la poesía de doña María Gertrudis de Hore es un acercamiento original y metódico a la ascensión espiritual que se observa en los versos de la monja gaditana. La fuerza ascensional sig-

nifica el deseo de elevación por encima de la materialidad. El mismo espacio en el que se mueve la poetisa constituye una de las imágenes poéticas más claras del deseo de verticalidad, de ese sueño de espiritualización que es tan espiritual como físico. La verticalidad espiritual se manifiesta en Hore mediante ciertas imágenes privilegiadas: el altar, el pájaro, las alas, la montaña, la cruz, la escalera, la oración, la ornamentación mitológica. El estilo es ameno y sencillo.

«Arte y filosofía en *Muerte y Resurrección* de José Ortega y Gasset», por *Mireya Robles.*

En *Muerte y Resurrección,* José Ortega y Gasset hace un estudio filosófico de la pintura de El Greco titulada *San Mauricio.* El estudio de Ortega tiene que ver con la integración e interrelación del hombre y su circunstancia y la convicción de su verdad la cual determina una acción fiel a sí mismo. En el artículo se rastrean las ideas de Ortega que se manifiestan a través de su obra para ilustrar que actuar dentro de nuestras convicciones puede llevarnos a la muerte, pero es una muerte que lleva consigo, inevitablemente, una resurrección.

«La acción secundaria de *El pintor de su deshonra,* de Calderón», por *José Javier Rodríguez Rodríguez.*

El autor examina los acontecimientos y personajes secundarios de *El pintor de su deshonra,* y los compara con los de *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza,* procurando extraer nuevos indicios que ayuden a responder a las preguntas sobre el sentido de la tragedia coyuntural calderoniana y sobre el lugar que corresponde en ese contexto a la primera de las obras citadas.

«Un chotis, un tango, y otros poemas inéditos de Camilo José Cela», por *María Teresa de Miguel Reboles.*

En el artículo se estudian cinco poemas inéditos de Camilo José Cela. En primer lugar, se realiza una descripción física; en qué estado se encontraban esos poemas: tipo de papel, clase de letra, si estaban firmados y fechados o no. A continuación se comentan brevemente algunos aspectos temáticos y lingüísticos de cada poema. Por último, se realiza un estudio métrico de los poemas en conjunto. Los poemas se adjuntan transcritos al final.

«La comedia burlesca del siglo XVII: *La muerte de Valdovinos,* de Jerónimo de Cáncer (Edición y estudio)», por *Seminario de Estudios Teatrales.*

Después de la edición de *Las mocedades del Cid (CILH,* 23, 1998, pp. 243-297), ofrecemos en este número de *Cuadernos* la edición crítica de otra comedia burlesca de Jerónimo de Cáncer. Igual de disparadata que aquella, *La muerte de Valdovinos* acentúa los aspectos grotescos y satíricos

característicos de un teatro nacido al socaire de las burlas y las transgresiones propias de la época en que se representaba: el Carnaval. En particular, son muy significativas las escenas —en la versión más atrevida de la obra— que parodian algunos sacramentos, motivo que, sin duda, llevó a la inclusión de la comedia en el *Índice* de libros prohibidos.

«En el vigésimo aniversario de la muerte del poeta Blas de Otero (29 de junio de 1979)», por *Analía Vélez de Villa.*

«A la resurrección de Cristo» y *«Hombre»* exponen la tensión que caracteriza la relación del hombre con Dios en la lírica oteriana. Nada se niega o afirma. La tensión es irreductible. Las oposiciones se dan siempre dentro de los parámetros de la lucha. No hallamos más que enfrentamientos —nunca integración de contrarios—. También el hombre está escindido. Se lo concibe como un ángel deforme (o deformado), y por tanto, impedido para el diálogo religioso.

«España como el nuevo Pueblo Escogido en la poesía épica medieval española», por *Jack Weiner.*

Según la Divina Providencia Dios ha establecido un plan para que todo el mundo acepte su palabra. Pero Él necesita un pueblo para llevarlo a cabo. Éste se llama su Pueblo Escogido. En el *Antiguo Testamento* es el Pueblo de Israel. En el *Nuevo* y posteriormente es el cristianismo.

Casi todas las naciones cristianas se han considerado el Pueblo Escogido. Los españoles también se consideraron tal. Esta convicción se refleja como un tema central en la poesía épica medieval española. Además, en estos poemas Castilla y León generalmente se destacan por encima de todas las otras entidades peninsulares. El propósito de este estudio es analizar este tema en las susodichas obras.

«La correspondencia diplomática de Valera desde Francfort, Lisboa, Washington y Bruselas. VIII: Estados Unidos (1884-1886). *(Continuación)»*, por *Ana Navarro.*

Sigue la publicación de la correspondencia diplomática de Valera desde Washington entre el 28 de mayo y el 23 de junio de 1884. En ella se trata de los pormenores de las elecciones presidenciales, del Tratado de Comercio con la República Dominicana, de las amenazas de los refugiados cubanos contra el Cónsul de Cayo Hueso, así como de las medidas tomadas por las autoridades americanas para proteger la seguridad del representante español y evitar atentados contra la Isla. Otros temas tratados son el desembarco en Cuba del conspirador Carlos Agüero, la detención de Marrero y la ocupación de documentos filibusteros.

«La literatura italiana en España (1800-1830): a propósito de Torquato Tasso y Vittorio Alfieri», por *Assumpta Camps.*

El presente artículo tiene por objeto el estudio de la imagen de la literatura italiana que se difunde en España entre 1800 y 1830 a través de la traducción. A partir del análisis contrastado de los autores italianos traducidos, y de las obras que merecieron más atención en aquellos años, trazaremos el perfil que por entonces muestra el país vecino entre nosotros, con especial atención a los autores que más interés suscitaron en esta etapa previa al Romanticismo: T. Tasso y V. Alfieri.

«Lorca y los senderos de la gran ciudad: entre el desasosiego y la denuncia. (Una aproximación a *Poeta en Nueva York)»,* por *Marta Magdalena Ferreyra.*

Poeta en Nueva York, escrito entre 1929 y 1930, constituye uno de los textos lorquianos más interesantes; ya sea, por su despliegue retórico que involucra la estética surrealista o por la óptica crítica que focaliza la gran urbe moderna, epicentro económico de Occidente, convertida en emblema de alienación. De este modo, vemos el poemario lorquiano desde su perfil estético transgresor, activo y denunciante: un punto de vista que problematiza las promesas ilusorias del progreso.

«Desacralización y reconstrucción: la parodia, contrapalabra de una crisis», por *Gabriela A. Genovese.*

La parodia es un acto de renovación y reconstrucción del lenguaje, que subvierte lo impuesto como norma para crear un nuevo espacio de enunciación, donde lo silenciado por la institución alcanza su materialidad a través de un discurso que opera como contracara de la estética oficial.

En los romances mitológicos gongorinos 55 y 74 tiene lugar la refracción de otra voz (mito), incorporando nuevas intenciones y comportamiento un mismo referente (parodia del mito). Pero este discurso paródico da un paso más allá y se erige en autoparodia (o doble parodia), al proyectar la refracción de voces en disputa al propio discurso.

«Miscelánea erudita», por *Valentín Azcune.*

Misdelánea erudita está formada por cuatro notas. En la primera se publica una versión desconocida, más correcta que el texto hasta ahora impreso, de un soneto de Lope de Vega. En la segunda se prueba que la comedia *La esmeralda del amor* fue escrita por don Francisco de Rojas Zorrilla. En la tercera se muestra que las comedias *El rey Enrique el enfermo, Santa Catalina,* y *«Los tres primeros misterios»,* atribuidas tradicionalmente a Cañizares, no pertenecen a este autor; y la cuarta de las notas está dedicada a rectificar diversos lugares comunes, y erróneos, sobre la vida y obra de Enrique García Álvarez y Pedro Muñoz Seca.

«La librería de don José de Avellaneda y Sandoval, primer marqués de Torremayor (1694)», por *José Luis Barrio Moya.*

Desde hace ya algunos años, el estudio y análisis de las bibliotecas que acumularon los diversos estamentos de la sociedad española de los siglos pasados, están conociendo en la actualidad un notable favor por parte de los investigadores, que ven en ello una magnífica fuente para conocer la cultura y las mentalidades de aquellos tiempos.

Una notable biblioteca del siglo XVII fue la que poseyó don José de Avellaneda y Sandoval, primer marqués de Torremayor, inventariada y tasada tras su muerte, acaecida en 1694. La citada biblioteca se componía de un total de 343 tomos, con una temática muy variada, que iba desde los clásicos griegos y latinos hasta los grandes humanistas del Renacimiento, pasando por obras de Historia, Arquitectura, Geometría y Genealogía. Todo ello demuestra el interés por la cultura que un minoritario grupo de cortesanos desarrolló en Madrid durante los últimos años del reinado de Carlos II.

«Sobre la obra del Nobel guatemalteco. A propósito de *Mulata de tal»,* por *Ana María Hernández de López.*

Las leyendas folklóricas de los mayas están perfectamente representadas en la novela *Mulata de tal* de Miguel Ángel Asturias. El autor guatemalteco deja ver un estilo en busca de su propia expresión.

Mulata de tal tiene una estructura orgánica que se basa en una leyenda popular de Guatemala referida a un pobre hombre que vende su esposa al diablo para conseguir riquezas. Hay una serie de escenas que Asturias recrea presentando al lector las costumbres de los indios guatemaltecos, resaltando las de la mulata que dejaban mucho que desear.

El autor toma repetidamente del *Popol Vuh* una fraseología de tal forma trastocada, que se confunde multitud de veces con el realismo mágico. Hay paralelos con *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, y con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

Un hilo entre realidad y fantasía recorre toda la novela y es un acierto más en la gran obra de este prodigioso escritor.

«Notas en torno de la instancia serial. César Aira: un "caso" de la literatura argentina contemporánea», por *Nancy Fernández Della Barca.*

Partiendo de la noción de serie (de sus procedencias teóricas ligadas al Formalismo Ruso, a Bajtín, a Nicolás Rosa y a Deleuze), nos proponemos ubicar la poética del escritor argentino, César Aira, en relación a las cuestiones teóricas y filosóficas que sus textos suscitan. En el caso singular de Aira, la crítica se vincula con textos cuya extrañeza esencial reside en una escritura programada como instantaneidad, inmediación y paradoja. De este modo nos centramos en uno de sus últimos textos, una

novela donde el trabajo con lo real y el acontecer permite un acercamiento con la vertiente deleuziana acerca del concepto de *serie*.

«Estudio sobre los repertorios biobibliográficos hispanoamericanos», por *Amancio Labandeira*.

Análisis de los repertorios biobibliográficos hispanoamericanos desde las obras de Juan José de Eguiara y José Mariano Beristáin hasta los autores de finales del siglo XX. El estudio se divide en repertorios internacionales y nacionales; dándose de todos una noticia informativa de su contenido y de lo que aportan en cada una de las divisiones a las que se han adscrito.

ARTÍCULOS

LA LÍRICA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ A LA LUZ DE LAS POÉTICAS HISPÁNICAS

Por *Lucrecio Pérez Blanco*

«...no juzgo que se habrá visto una copla mía indecente».

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

De la obra de la monja mexicana se han hecho, no diré demasiadas, pero sí muchas lecturas con las que se ha querido envolver a la misma persona que escribió, quizá, para aliviar su soledad y llenar su necesidad de comunicar. Dignas son de ponderación todas ellas[1]. Unas más, y otras no tan atinadas, no son de poco interés todas para el admirador de la mexicana y para el amante de la literatura.

---

[1] ABREU GÓMEZ, E., *Semblanza de Sor Juana*, México, Ediciones Letras de México, 1938; ABREU GÓMEZ, E., *Sor Juana Inés de la Cruz: Bibliografía y biblioteca de sor Juana Inés de la Cruz*, México, 1934; ALFAU, Jerusa, «El barroco en la vida de Sor Juana», *Humanidades*, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M., t. I, n.º 1, México, 1943; ARCE, David N., *Natural y sobrenatural de Sor Juana*, México, Porrúa, 1955; ARROYO, Anita, *Razón y pasión de sor Juana*, Ediciones Porrúa y Obregón, México, 1952; ARROYO, Anita, «La mexicanidad en el estilo de Sor Juana», *Revista Iberoamericana*, n.º 17, febrero-julio, 1952, pp. 53-59; BERMÚDEZ, María Elvira, «Juana de Asbaje poetisa barroca mexicana», en *Actas del XVII Congreso de Literatura Iberoamericana*, t. I, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1978, pp. 173-186; CARILLA, Emilio, «Sor Juana: ciencia y poesía. (Sobre el Primero sueño)», *Revista de Filología Española*, XXXVI, 1952, pp. 287-307; CASTAÑEDA, James A., «Los empeños de un acaso y Los empeños de una casa: Calderón y Sor Juana, la diferencia un fonema», *Estudios hispánicos*, 1967, pp. 107-116; COSSÍO, J. María, «Observaciones sobre la vida y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz», *Boletín de la Academia Española*, tomo 32, Madrid, enero-abril, 1952, pp. 27-47; CHÁVEZ, Ezequiel, *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología*, México, Edit. Porrua, 1970; DURÁN, Manuel, «El drama intelectual de Sor Juana y el antiintelectualismo hispánico», *Cuadernos americanos*, año XXII, n.º 4, julio-agosto, México, 1963, pp. 238-253; EGUIARA Y EGUREN, Juan de J., *Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Edit. Porrúa, 1951; FOX-LOCKER, Lucía, «Comparación de Juan del Valle Caviedes con sor Juana Inés de la Cruz», en *Actas del XVII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, t. I, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1978, pp. 229-238; GAOS, José, *El sueño de un sueño*, *Historia mexicana*, X, 1960, pp. 54-71; GÓMEZ Alonso, Paula, «Ensayo sobre la filosofía de Sor Juana», *Filosofía y Letras*, n.os 60-62, enero-diciembre, 1956, pp. 59-74; GATES, E. J., «Reminiscencias of Góngora in the works of Sor Juana Inés de la Cruz», *PMLA*, LIV, 1939, pp. 1041-1058; HECKEL, Ilse, «Los sainetes de Sor Juana», *Revista Iberoamericana*, n.º 25, octubre, 1947, pp. 135-140; HENRÍQUEZ Ureña, P., «Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz», *Revue Hispanique*, XL, 1917, pp. 161-214; JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Sor Juana Inés en su época*, México, Edit. Porrúa, 1951; LÁSCARIS COMNENO, Constantino, «Fundamentación ideológica de Sor Juana Inés de la Cruz», *Cuadernos Hispanoamericanos*, IX, n.º 25, enero, Madrid, 1952, pp. 50-62; LÓPEZ CÁMARA, F., «El cartesianismo de Sor Juana y de Sigüenza y Góngora», *Filosofía y Letras*, XX, n.º 39, jul.-sept., 1950, pp. 107-131; LÓPEZ PINEDA, Julián, «Personalidad de Sor Juana Inés de Cruz», *Boletín de la Academia Hondureña*, vol. 31, n.º 50, marzo, 1955, pp. 31-50; MALLO, J., «La vocación religiosa de Sor Juana Inés de la Cruz», *Symposium*, III, 1949, pp. 238-244; MARTÍN, José L., «El amor en la poesía de Sor Juana», *Alma Latina*, enero-marzo, San Juan de Puerto Rico, 1953; MARTÍNEZ, José L., «Feminidad y coquetería en Sor Juana», *Ars*, oct.-dic., San Salvador, 1951, pp. 32-36; MAZA, Francis-

En algunas se da por cierto que los versos amorosos que aparecen en las *Obras completas* de sor Juana Inés de la Cruz, pertenecen a la persona que palaciega fue entre los años 1664 ó 1665 y 1669, y esposa de Cristo desde 1669 hasta su muerte el 17 de Febrero del año 1695, no teniendo en cuenta los dos diferentes estados de vida por los que pasó esta persona, y sin estabier distinción alguna entre la ética-estética que le obligó a esta persona en un estado y en otro. *«Por mandato»* dice sor Juana Inés escribió lo que escrito hubo[2]. El descargo le valía, sin duda, ante quien la acusaba de escribir. Para nosotros vale el mandato o el propio gusto y deseo. Si ella no hubiera escrito, ni unos, ni otros, nos sentiríamos atraídos hacia ella y comprometidos hoy con la lectura crítica de su obra.

Esta mi lectura intenta esclarecer una afirmación que sor Juana Inés firma en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* y que, hasta ahora, no parece haberse tenido en

---

co de la, «Primer retrato de Sor Juana», *Historia mexicana*, n.º 1, jul.-sept. México, 1952, pp. 1-22; MONTERDE, Francisco, «Un aspecto del teatro profano de Sor Juana Inés de la Cruz», *Filosofía y Letras*, abril- jun., México, 1946, pp. 247-257; NAVARRO TOMÁS, Tomás, «Los versos de Sor Juana», *Romance Philology*, Universidad of California Press, vol. VII, n.º 1, agosto, 1953, pp. 44-50; PARHER ALEXANDER, A., «The Calderonian Sources of El divino Narciso, by Sor Juana Inés de la Cruz», *Romanisstisches Jahrbuch*, XIX, Hamburg, 1968, pp. 257-274; PAZ, Octavio, «Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz», *Sur*, n.º 206, diciembre, Buenos Aires, 1951, pp. 29-40; PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982; Pemán, José M., «Sinceridad y artificio, en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz», *Boletín de la Real Academia Española*, Vol. XXXII, enero-abril, Madrid, 1952; PFANDL, Ludwwig, *Sor Juana Inés de la Cruz: décima musa de México*, México, Investigaciones Estéticas, 1963; PFANDL, Ludwig, *Sor Juana Inés de la Cruz (La décima musa de México. Su vida.Su poesía. Su psique)*, Ediciones de la UNAM, México, 1963; PUCCINI, Darío, *Sor Juana Inés de la Cruz, Studio d'una personalità del Barocco Messicano*, Roma, Edizione dell Ateneo, 1967; RIVERS, E. L., «El ambiguo Sueño de Sor Juana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. LXII, 189, Madrid, sept., 1965, pp. 271-282; SALAZAR MALLÉN, Rubén, *Apuntes para una biografía de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Edit. Stylo, 1952; SALCEDA, Alberto G., «Cronología del teatro de Sor Juana», *Abside*, XVII, México, 1953, pp. 333-358; SALINAS, Pedro, «En busca de Juana de Asbaje», Memoria del Segundo Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Los Ángeles, California, 1940, pp. 1-21; SABAT DE RIVERS, Georgina, *El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, London, Tamesis Books Limited, 1977; SCHONS, Dorothy, *Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Imprenta de la Secretaria de Relaciones Exteriores, 1927; SCHONS, Dorothy, «Algunas notas bibliográficas sobre Sor Juana Inés de la Cruz», *Boletín de la Universidad de Texas*, n.º 2526, Austin, Texas, 8 de julio de 1925; SCHONS, Dorothy, «Some Obscure Point in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz», *Modern Philology*, nov. 1926; TORREALBA LOSSI, Mario, «Sor Juana y el tema del amor», *Revista nacional de Cultura*, ener.-febr., Caracas, 1960, pp. 69-74; TERRY, Arthur, «Human and divine love in the of Sor Juana Inés de la Cruz», *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*, Presented to Edward M. Wilson. ed. R. O. Jones, London, Tamesis, 1973; VALDÉS-CRUZ, Rosa, «La visión del negro en sor Juana», en *Actas de XVII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, t. I, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1978, pp. 209-216; VARIOS, *Sor Juana Inés de la Cruz*, Roma, Bulzoni Editoriale, 1997; VILLEGAS, A. «El cielo y la tierra en El Sueño de Sor Juana», *Filosofía y Letras*, XXVII, n.º 53-54, ener.-jun., 1954, pp. 241-251; VOSSLER, Carlos, «La décima musa de México: Sor Juana Inés de la Cruz», *Escritores y poetas de España*, Col. Austral, Buenos Aires, 1947; WALLACE, Elisabeth, *Sor Juana Inés de la Cruz, poetisa de corte y convento*, México, Ediciones Xochitl, 1944; WILIAMSEN, Vern G., «La simetría bilateral de las comedias de sor Juana Inés de la Cruz», en *Actas del XVII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana,* t. I, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1978, pp. 217-228; XIRAU, Ramón, *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.

[2] En *Respuesta a sor Filotea* escribe: *«Y, a la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros»; «Demás que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos: de tal manera que., que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino un papelillo que llaman* ***El Sueño»***. Y en el *Romance-prólogo* a sus *Obras completas* podemos leer: *«Estos versos, lector mío/que a tu deleite consagro/ y sólo tienen de buenos/conocer yo que son malos/.....es el darlos /a la luz tan sólo por/ obedecer un mandato»*. Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, México, Editorial Porrúa, 1972, p. 829, p. 845 y pp. 3-4.

cuenta, o a nadie le ha parecido importante: «*el mal uso (el del verso) no es culpa del arte, sino del mal profesor que los vicia haciendo de ellos lazos del demonio; y esto en todas las facultades y ciencias sucede. Pues si está mal en que los use una mujer, ya se ve cuántas los han usado loablemente; pues ¿en que está en serlo yo? Confieso desde luego mi ruindad y vileza; pero* ***no juzgo que se habrá visto una copla mía indecente.*** *Demás que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino es un papelillo que llaman* ***El Sueño***»[3].

Cuando sor Juana Inés recibe la *Carta de sor Filotea de la Cruz* se da cuenta que en ella sor Filotea le echa en cara, abiertamente, su afán por el estudio —el saber—, su culto a la poesía y el que no haya escrito comentarios sobre la Palabra de Dios —las Escrituras—; y también , veladamente, el que, como mujer, se haya dedicado a lo primero y lo segundo, y no se haya comprometido con lo tercero.

No es mi intención en este breve artículo reflexionar sobre la limitación intelectual que la sociedad de su tiempo le imponía a sor Juana Inés por el hecho de ser mujer. Juana Inés hubo de vivir entre la liberalidad de los virreyes[4] y la más absurda intransigencia por parte del arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas[5]. Aguiar y Seijas, desde el primer momento, quiso poner distancia entre él y la ilustre mujer[6].

Tampoco es mi intención el señalar cómo pudieron influir en ella ciertas ilustres mujeres[7]. Es lógico que algo influyeran en ella. Y, si no las tuvo muy presen-

---

[3] Ver *Ob. cit.*, p. 845.

[4] Desde que Juana llegó a la capital de México —1659 ó 1660— ocuparon el sillón del virreintato don Juan de Leiva y de la Cerda, conde de Baños (1660-1664); don Diego Ossorio Escobar y Llamas, Obispo de la Puebla de los Ángeles (29 de junio de 1664-a 15 de octubre de 1665), don Antonio Sebastián de Toledo, Marqués de Mancera (1665-¿1673?), casado con doña Leonor Carreto; don Pedro Nuño Colón, Duque de Veraguas (8 de diciembre de 1673) que, según Francisco Antonio Lorenzana (*Historia de Nueva España* escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés aumentada con otros documentos y notas por Francisco Antonio Lorenzana, México, imprenta del Superior Gobierno del Br. Don Joseph Antonio de Hogal en la calle de Tiburcio, 1770, pp. 25 y ss.), «*murió al sexto día*» (13 de diciembre de 1673); don fray Payo Enríquez de Ribera de la Orden de san Agustín, Arzobispo de México (13 de diciembre de 1673-1680); don Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, Conde de Paredes, Marqués de la Laguna (30 de noviembre de 1680-1686), casado con doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga; don Melchor Portocarrero Laso de la Vega, Conde de la Monclova (30 de noviembre de 1686-1688), casado con doña Antonia de Urrea; don Gaspar de Sandoval Silva y Mendoza, Conde de Galve (17 de diciembre de 1688-7 de febrero de 1696), casado con doña Elvira de Toledo. Durante el gobierno de este último virrey, pues, tuvo lugar el fallecimiento de sor Juana Inés (17 de abril, a las 4 de la mañana), víctima de la peste que sufrió la ciudad. Lorenzana (*Ob. cit.*, p. 28) escribre: «*Parece que el Cielo indignado de el horrible delito de esta Rebelión* (Motín de los Indios, por falta de maíz), *castigó visiblemente esta Ciudad, que había sido el teatro de sus funestas consecuencias, pues a el año siguiente de 1694, hubo grande carestía de semillas y a la Hambre se siguió Peste: A 24 de Agosto de el año de 1695 se experimentó un fuerte Terremoto a media noche, y repitió a las siete de la mañana, y en el día de san Bartolomé de el año siguiente, a las dos de la tarde, hubo otro Terremoto no menos furioso*».

[5] Tomó posesión de la silla arzobispal el año 1685, gobernando en el virreinato el Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, casado con doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga que tantas muestras de aprecio dieron a sor Juana y a las que correspondió sor Juana con no poco amor.

[6] Con sus desplantes, desaprecios y desprecios y, precisamente, en los últimos años de la vida de la monaja, dio muestras, si no del odio, sí del desprecio por la mujer sor Juana Inés de la Cruz no asistiendo a la representación dramática que ésta había escrito para recibirlo en México.

[7] Sobre esta cuestión es digno de tenerse en cuenta el apartado «Los modelos femeninos de sor Juana» del artículo de Rocío OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, «La lógica en el pensamiento de sor Juana», en *Sor Juana Inés de la Cruz*, edición al cuidado de Luis Sainz de Medrano, Roma, Bulzone Editore, 1997, pp. 216-220, y dentro de esta misma obra, pp. 171-191, el artículo de Geordina SABAT DE RIVERS, «Mujeres notables del entorno de Sor Juana»,

tes a la hora de comprometerse con el Claustro, sí las usa como arma de defensa de su dedicación al estudio en *Respuesta*[8]. Percibo que, si Juana de Asbaje, después de probarse en el Carmelo y abandonarlo, se decide por una vida monacal en un convento, donde se vive bajo la Regla de san Agustín, es porque ha encontrado la solución al problema que, quizá, le imposibilitara la vida en el Carmelo: Oración, estudio y escritura... Tanto san Jerónimo, al que tienen como padre las monjas del Convento de san Jerónimo, como san Agustín, cuya Regla siguen, son espejos en los que mirarse para ello. No creo yo, pues, haya que gastar muchas páginas en destintar algo que no parece tener tinte alguno especial, sino el de que Juana de Asbaje era una mujer singular, había caído en una sociedad machista a ultranza[9], muy enjesuitada[10] y que en los últimos años del siglo tuvo la desgracia de ser pastoreada espiritualmente por un hombre administrador del jesuita Vieyra[11] y mentalmente enfermo a causa de una ascética, que al religioso o religiosa le mostraba el ser del sexo opuesto como demonio o tentación, y, por lo tanto, así en el caso de sor Juana Inés, y, además, con una apreciación, por el hecho de ser mujer, más judaica que cristiana[12]. Tampoco deseo dejar caer consideración alguna sobre la no dedicación de sor Juana Inés a escribir sobre las Sagradas Escrituras. Tan clara y espedita está expuesta por ella la razón, que sólo cabe resaltar la ironía envuelta en cierto chal de humildad, con la que la monja da por zanjado dicho asunto[13]. A mí, de siempre, me ha inquietado el poder aclarar, no tanto el porqué molestaba —al o a los que así se se lo hicieron ver— el que ella escribiera versos[14], sino lo que de

---

[8] Ver *Respuesta a sor Filotea* , en *Ob. cit.*, pp. 839- 844.

[9] Fijémonos que el ataque a la monja se da cuando ella corrige a un hombre.

[10] Lo prueban los nombres del padre Vieyra, de su confesor, del padre Kino, del exjesuita Sigüenza y Góngora, arzobispo Seijas y la reacción del entorno jesuita cuando conocen *Carta athenagórica* de sor Juana.

[11] Lo prueba fehacientemente la amistad y admiración entre Vieyra y el arzobispo Francisco Aguiar y Seijas. Probaría esta amistad y admiración mutua la publicación en 1675 y 1678 en Madrid de *2 Vol.* de unos sermones traducidos y pertenecientes a Vieyra, dedicados a Aguiar y Seijas [*Las cinco piedras de la honda de David en cinco discursos morales predicados a la serenísima reina de Suecia, Cristina Alejandra, en lengua italiana. Por el reverendísimo padre Antonio de Vieyra... Dedicados al ilustrísimo señor don Francisco de Aguiar y Seijas, obispo de Michoacán...* Madrid, 1965; y *Sermones varios del padre Antonio Vieyra de la Compañía de Jesús, dedicados al ilustrísimo señor don Francisco de Aguiar y Seijas*, Madrid, 1678]. Y probaría también esta mutua amistad y admiración la dedicatoria, al padre Antonio Vieyra, en 1683, de unas *Conclusiones a toda la teología* por parte de la Real y Pontificia Universidad de México, a sugerencias de su arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas.

[12] Sor JUANA en *Respuesta* , *Ob. cit.*, pp. 839-844, ha de acudir a recordarle a sor Filotea las muchas mujeres que antes de ella lo hicieron, para justificar su amor al estudio: su estudiar *«para ignorar menos»*.

[13] En *Ob. cit.*, página 829 se puede leer: *«el no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación la falta, sino obra de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas Letras, para cuya inteligencia yo me conozco tan incapaz .....Pues ¿cómo me atreviera yo a tomarlo en mis indignas manos, repugnándolo el sexo, la edad y sobre todo las costumbres? Y así confieso que muchas veces este temor me ha quitado la pluma de la mano y ha hecho retroceder los asuntos hacia el mismo entendimiento de quien querían brotar; el cual inconveniente no topaba en los asuntos profanos, pues una* ***herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura*** *y ésta* ***justa vel injusta, timenda non est****, pues deja comulgar y oír misa por lo cual me da poco o ningún cuidado»*.

[14] Sor Filotea le escribe a sor Juana: *«Mucho tiempo ha gastado V. md. en el estudio de filósofos y poetas: ya será razón que se perfeccionen los empleos y que se mejoren los libros. ¿Que pueblo hubo más erudito que el egipcio? En él empezaron las primeras letras del mundo y se admiraron los hieroglíficos. Por grande ponderación de la sabiduría de Joseph le llama la Santa Escritura consumado en la erudición de los egipcios. Y con todo esto el Espíritu Santo dice abiertamente que el pueblo de los egipcios es bárbaro porque toda su sabiduría, cuando más, penetraba los movimientos de las*

verdad encerraba, no sólo para ella, sino para el y los que habían de leer su confesión, el *«pero no juzgo que se habrá visto una copla mía indecente»* [15]. Digo que siempre me ha inquietado, porque pensaba que el resultado de la reflexión, sobre lo que yo llamaré *reto* de sor Juana o proclamación de una ética-estética en su poesía, podría servir para fijar la moralidad cristiana —o lo contrario— de los versos todos que salieron de su pluma, y, quizá también, para datar algunos de sus versos.

Por esta razón creo que es de todo interés el tener presente la ¿paternal? regañina de sor Filotea a sor Juana Inés por su dedicación —para sor Filotea excesiva— al estudio y a la poesía, y la defensa que sor Juana Inés hace en su *Respuesta* de cada una de las dos cosas. Pero he de confesar que me interesan, no por sí, sino porque los términos que usa la monja mexicana para ello me dicen a mí que está teniendo como guía, senda, camino, el que venía aceptando para el culto de la *poesía* el mundo hispanoamericano en el que le tocó vivir a sor Juana Inés: Las *poéticas hispánicas*, y muy especialmente la poética de Bernardo de Balbuena y la de Clarinda.

Sor Juana, para lanzar como *reto* el texto ya ofrecido, habría de estar muy segura, de que, ni el que le había llamado la atención, ni otros cualesquiera le podían echar en cara el haber compuesto, no versos, sino una sola copla indecente. Y, si acepta como razón para ser censurada el que hubiera escrito *«una copla indecente»*, es que ella está aceptando una norma que, en ese momento —en su momento—, sabe que para los que la critican es medida ético-estética, que condena toda copla indecente. Parece obvio, pues, que ese *reto* —o proclama de una ética-estética— apunta a la existencia —y a la exigencia de su aplicación— de un código religioso-literario, una poética; y, por tanto, de que los versos, que ha escrito esta mujer, los ha escrito a la luz de la doctrina de ese código.

Cierto que en la poetisa mexicana hay una *poética*, que, en cuanto a las formas, recursos o tópicos hay poco o nada que añadir a lo ya manifestado por algunos estudiosos de la obra de la monja [16]; pero sí que, a mi parecer, hay que buscar la

---

estrellas y cielos, pero no servía para enfrenar los desórdenes de las pasiones. Toda su ciencia tenía por empleo perfeccionar al hombre en la vida política, pero no ilustraba para conseguir la eterna: y ciencia que no alumbra para salvarse, Dios que todo lo sabe lo califica por necedad. Así sintió Justo Lipsio, pasmo de la erudición, estando vecino a la muerte y a la cuenta, cuando el entendimiento está ilustrado, que consolándole sus amigos con los muchos libros que había escrito de erudición, dijo señalando a un Santo Cristo: ***'Ciencia que no es del crucificado es necedad y sola vanidad'*** *....No es poco el tiempo que ha empleado V. md. en estas ciencias curiosas: pase ya, como el gran Boecio, a las provechosas, juntando a las sutilezas de la natural, la utilidad de una filosofía moral. Lástima es que un tan grande entendimiento de tal manera se abata a las rateras noticias de la tierra, que no desee penetrar lo que pasa en el cielo y ya que se humille al suelo que no baje más abajo considerando lo que pasa en el infierno. Y si gustare algunas veces de inteligencias dulces y tiernas, aplique su entendimiento al Monte Calvario donde, viendo finezas del Redentor e ingratitudes del redimido, hallará gran campo para ponderar excesos de un amor infinito, y para formar apologías, no sin lagrimas, contra la ingratitud que llega a lo sumo.*

Sor Juana Inés en *Respuesta* contesta: *«Pues si vuelvo los ojos a la tan perseguida habilidad de hacer versos —que en mi es tan natural, que aun me violento para que esta carta no lo sean...— viéndola condenar a tantos tanto y acriminar he buscado muy a propósito cuál sea el daño que puedan tener... el mal uso no es culpa del arte, sino del mal profesor que los vicia... Pues si está mal que los use una mujer, ya se ve cuántas los han usado loablemente; pues ¿en qué está en serlo yo? ...no juzgo que se habrá visto una copla mía indecente»*, *Ob. cit.*, pp. 844-845.

[15] Ver *Ob. cit.*, p. 845.

[16] Ver Selena MILLARES, «La lírica de sor Juana y el alma barroca», en *Juana Inés de la Cruz*, Edición al cuidado de Luis Sainz de Medrano, *ob. cit.*, y antes lo apunta Octavio PAZ, *Ob. cit.*, p. 369.

poética por la que sor Juana Inés, sin que pueda ser considerada necia, mal poeta etc..., se guíe para cantar a esto o a la otro y, cuando defiende su dedicación a la poesía, después de todas las razones empleadas, llegue al *reto* de «no juzgo que se habrá visto una copla mía indecente».

Por otro lado el que sor Juana Inés *rete* a encontrar en su obra poética una *«copla suya indecente»*, da pie también, sin duda alguna, a pensar que, sobre la *temática*, había algo fijado por alguna autoridad reconocida, algo aceptado como norma por el entorno religioso de sor Juana Inés, ya que podemos leer y escrito por ella: *«Pues por la —en mí dos veces infeliz— habilidad de hacer versos, aunque fuesen sagrados ¿qué pesadumbres no me han dado o cuáles no me han dejado de dar?»* [17].

De este texto, precisamente, no parece desacertado el deducir que se valoraba de un modo muy diferente, en atención al contenido, sujeto, unos u otros versos; y, juntando este texto con el que sor Juana Inés *reta* a todos, tampoco parece desacertado el deducir que, mientras unos eran ensalzados, otros estaban condenados, y otros —a medio camino de los primeros y de los segundos— admitidos simplemente, y que, a su entender, aplicada dicha norma, ninguno de sus poemas podía ser considerado como *«lascivo, deshonesto», «indecente»*.

No son pocos los que han señalado como impropios de una monja, como lo fue sor Juana Inés de la Cruz desde 1669, los versos que han sido recogidos en sus *Obras completas* y que se tienen por versos amorosos [18]. Y los que no han dudado de que todos esos versos han salido de la pluma de la mexicana, unos han dedicado a sor Juana Inés calificativos con los que ni sus más acérrimos enemigos se atrevieron a atacarla; otros, por simpatía o admiración a la escritora, han tratado de justificar esos versos con explicaciones más o menos acertadas o desacertadas [19], cuando sería más fácil, antes que todas esas componendas, el formular —¿siempre a la luz del *reto* de sor Juana Inés?— la tesis de que esos versos pertenecen a Juana Ramírez de Asbaje, la que vive ambientes palaciegos junto a la virreina —por ella agasajada y por ella verdaderamente querida, que *«obras son amores y no buenas razones»*—, ya antes de entrar en el Carmelo, ya —después del Carmelo— antes de alcanzar la condición de religiosa en el convento de San Jerónimo; y que, si a sor Juana Inés pertecen, no se salen del catecismo ético-estético de la época de sor Filotea, del padre Miranda y del arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas.

No tenemos noticias de que, ni sor Filotea de la Cruz, ni otro alguno le tapara la boca a sor Juana Inés con la muestra de *«una copla indecente»* suya. Ello nos lleva a pensar que ella, o está enjuiciando la obra que sale de su pluma después de 1669, bajo una Poética muy concreta y admitida por sus acusadores, o que está segura de que esa Poética, admitida por todos, justifica todos su versos: los de antes y los de después de 1669.

Parece lógico que, si los versos amorosos pertenecen a la palaciega Juana Ramírez de Asbaje, no podían ser considerados por sor Filotea de la Cruz, ni por el padre Miranda, ni por el arzobispo, ni por sus muchos enemigos, como versos

[17] *Ob. cit.*, p. 834.

[18] Por ejemplo, Octavio PAZ , *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, p. 368, escribe *«...no hay en la historia de nuestras letras otro ejemplo de una monja que haya sido, con el aplauso general, autora de poemas eróticos y aun de sátiras sexuales que podrían haber sido firmadas por un discípulo de Quevedo»*. «Es casi seguro que conoció, durante sus años en la corte virreinal el amor o los amores; ya en el claustro **tampoco fue inmune a la pasión** como lo prueba su afecto por María Luisa».

[19] Así el padre Calleja y el editor sevillano.

impropios de una monja, y ella podía *retar*: *«una copla mía indecente»*. Y, si salen de la pluma de la monja sor Juana Inés, dado que ni sor Filotea, ni nadie que se sepa de sus enemigos, le echó en cara que mentía, habría que buscar en qué pudo cimentar su *reto* la mexicana, para que ella se atreviera a escribirlo y los demás a no manifestarse en contra.

Que en las *Obras completas* de la mexicana hay versos de amores es innegable. Entonces la pregunta es obligada: ¿De quién son, de la palaciega o de la monja?

Juana Ramírez de Asbaje realiza su Profesión Religiosa con el nombre de sor Juana Inés de la Cruz en el convento de *San Jerónimo* el día 24 de Febrero de 1669. Tenía, pues, 17 años si tenemos como cierta para su nacimiento la fecha de 1651 o 20 años, si aceptamos la de 1648 como posiblemente más cierta, guiados por el acta bautismal de 1648, que hace referencia a una niña *«hija de la Iglesia»*, a quien se le puso el nombre de Inés y cuyos padrinos seran dos hermanos de la madre de sor Juana.

En 1659 ó 1660 la tenemos en México con un abuelo suyo. En 1664 o principios de 1665 es recibida en palacio con el *«título de muy querida de la Señora Virreina»*. En 1665 se sabe que —¿con 13 o con 16 años?— compone una poesía que alude a la muerte del rey Felipe IV, acaecida en septiembre de ese mismo año.

Vive haciendo una vida palaciega al lado de la virreina unos 5 años (1664 recibida en palacio-1669 Profesión Religiosa en San Jerónimo). Si le gusta la poesía, si tiene cualidades para ello, como podría demostrarlo su poesía alusiva a la muerte de Felipe IV y como se pondrá de manifiesto durante toda su vida y de ello se le acusa..., ¿no se puede tener como posible que la palaciega Juana Ramírez de Asbaje, durante esos 5 años, de efervescencia femenina y por lo mismo, de una no imposible explosión de sentimientos amorosos, escribiera versos, quizá muchos, y que esos versos fueran los que hoy tenemos por *«sus»* versos amorosos y que esa fuera la razón por la que ella pudiera retar con la frase de .... *«copla mía indecente»?*

Por ejemplo: Quiero, por eso, pensar que el romance que se recoge en las *Obras Completas* con el número 2 pudiera estar escrito no mucho antes de decidirse definitivamente a profesar en el convento de San Jerónimo o poco tiempo después de haber entrado y viviera lo que ella confiesa en la *Respuesta a sor Filotea* vivió y que está recogido en la exclamación: *«¿Rara especie de martirio donde yo era el mártir y me era el verdugo»*[20] y en las palabras que leemos en la misma *Respuesta*: *«Su majestad sabe por qué y para qué; y sabe que le he pedido que apague la luz de mi entendimiento dejando sólo lo que baste para guardar la ley, pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer..., etc..., etc...»*[21].

Muestra en el texto sor Juana un estado de ánimo que duda entre lo que puede ser mejor[22]; que duda entre el saber y el mejor saber[23]; que duda que el saber sea

---

[20] *Ob cit.*, p. 834.

[21] *Ob. cit.*, p. 830.

[22]
«Todos son iguales jueces;
y siendo iguales y varios,
no hay quien pueda decidir
cuál es lo más acertado».
Ob. cit., p. 4.

[23]
«No es saber, saber hacer
discursos sutiles vanos;
que el saber consiste sól
en elegir lo más sano».
Ob. cit., p. 5.

virtud[24]; y que parece convencida de que para poco sirve el saber o saberes en que ella está enfrascada[25].

Vuelvo a textos de sor Juana Inés que, a mi modo de ver, son de cierta relevancia para, al menos, dudar sobre qué Juana los escribe —si la palaciega o la ya monja— y poder mantener que algunos fueron escritos antes de 1669: *«...en lo poco que se ha impreso mío, no sólo mi nombre,* ***pero ni el consentimiento para la impresión*** *ha sido dictamen propio, sino libertad ajena que no cae debajo de mi dominio, como lo fue la impresión de la* ***Carta Athenagórica*** *de suerte que solamente unos* ***Ejercicios de la Encarnación*** *y unos* ***Ofrecimientos de los Dolores,*** *se imprimieron con gusto mío por la pública devoción , pero sin mi nombre...»*[26]. Y antes había afirmado: *«...Demás que* ***yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino un papelillo que llaman El Sueño»***[27]. Y *«Pues si vuelvo los ojos a la tan perseguida habilidad de hacer versos —que en mi es tan natural, que aun me violento para que esta carta no lo sean y pudiera decir aquello de* ***Quidquid conabar dicere, versus erat*** *(Todo lo que yo intentaba decir, era verso) viendola condenar a tantos tanto y acriminar, he buscado muy a propósito cúal sea el daño que puedan tener y no le he hallado; antes sí los veo aplaudidos en las bocas de las Sibilas; santificados en las plumas de los Profetas, especialmente del Rey David... Los más de los libros sagrados están en metro, como en* ***Cántico*** *de Moisés; y los de Job, dice san Isidoro en sus* ***Etimologías,*** *que están en verso heroico. En los* ***Epitalamios*** *los escribió Salomón; en los* ***Trenos,*** *Jeremías. Y así dice Casiodoro:* ***Omnis poetica locutio a Divinis scripturis sumpsit exordium.*** *Pues Nuestra Iglesia Católica no sólo no los desdeña, mas los usa en sus* ***Himnos*** *y recita los de San Ambrosio, Santo Tomás, de San Isidoro y otros. San Buenaventura les tuvo tal afecto que apenas hay una plana suya sin versos. San Pablo bien se ve que los había estudiado, pues los cita, y traduce el de Arato:* ***In ipso enim vivimus, et movemur et sumus*** *y alega el otro de Parménides:* ***Cretenses semper mendaces, malae bestiae, pigri.*** *San Gregorio Nacianceno disputa en elegantes versos cuestiones de Matrimonio y de la Virginidad. ¿Y qué me canso? La Reina de la sabiduría y Señora Nuestra, con sus sagrados labios, entonó el cántico de la* ***Magnificat;*** *y habiéndola traído por ejemplar, agravio fuera traer ejemplos, profanos, aunque sean de varones gravísimos y doctísimos, pues esto sobra para prueba; y el ver que, aunque como la elegancia hebrea no se pudo estrechar a la mensura latina, a*

---

[24] *«También es vicio saber:*
que si no se va atajando,
cuando menos se conoce
es más nocivo el estrago»
Ob. cit., p. 5.

[25] *«¿Qué loca ambición nos lleva*
de nosotros olvidados?
Si para vivir tan poco
¿de qué sirve saber tanto?
...Aprendamos a ignorar,
Pensamiento, pues hallamos
que cuanto añado al discurso,
tanto le usurpo a los años»,
Ob. cit., p. 5

[26] *Ob. cit.*, p. 847.

[27] *Ob. cit.*, p. 845.

cuya causa el traductor sagrado, más atento a lo importante del sentido, omitió el verso, con todo, retienen los Salmos el nombre y divisiones de versos; pues ¿cuál es el daño que pueden tener ellos en si? Porque ***el mal uso no es culpa del arte, sino del mal profesor que los vicia haciendo de ellos lazos del demonio;*** *y esto en todas las facultades y ciencias sucede.*

Pues si está el mal en que los use una mujer, ya se ve cuántas los han usado loablemente; pues ¿en que está en serlo yo? Confieso desde luego mi ruindad y vileza; ***pero no juzgo que se habrá visto una copla mía indecente.*** *Demás, que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino es un papelillo que llaman* ***El Sueño»*** [28].

Tengo para mí que de los textos dedúcese que a sor Juana Inés se la condenaba porque, siendo mujer, se dedicaba a escribir. Se la echaba en cara que escribiera versos, ya que el hacerlo se tenía como algo malo y de ahí el desprecio de algunos hacia la poesía. Se deduce que ella, por contra, no consideraba que fuera malo el escribirlos, porque el verso (la poesía) en sí no era malo; que no era malo, porque hasta la Iglesia lo aplaudía en muchos autores. Y se deduce que ella rechaza el haber escrito una sola *«copla indecente»,* con lo que parece dar por hecho que hay coplas decentes e indecentes, y que hay un código (catecismo) poético, aceptado tanto por sor Filotea, como por ella, que así lo fija.

Pienso que no corro riesgo alguno si digo que ese código no es otro que las *Poéticas hispánicas* que, admitiendo el descrédito de la poesía y señalando la razón de ese descrédito ante algunos, defienden su dignidad —haciéndolo con argumentos filosóficos, teológicos y de autoridad—, señalan de dónde viene el mal que en sí tuviera el verso, y establecen una distinción moral entre unos versos y otros.

---

[28] En *Respuesta a sor Filotea de la Cruz , Ob. cit.,* pp. 844-845. Atiéndase a este texto, que tan cercano nos parece al de sor Juana: *«Y aunque yo conozco y sé esto y la que aquí escribo no es del todo divina, es a lo menos honesta y grave y en el sujeto heroica y no por términos del todo humildes ni fuera de las leyes y condiciones del arte... Pues si este sujeto es digno (México y su prelado) de cualquier entendimiento noble, y con el poco o mucho caudal mío yo le dispongo y trato sin cosa que desdiga ni ofenda a la grandeza suya ni a la facultad mía ni a los oídos honestos y graves, no me parece que será contra mi profesión y hábito mostrar en una ocasión como ésta...»* Ver Bernardo DE BALBUENA, *Compendio apologético en alabanza de la poesía,* México, Ed. Porrúa, 1975, p. 146. Todas la citas que se hagan de este autor tendrán en cuenta esta edición.

Y apreciemos el mismo modo de pensar que el de sor Juana Inés en este texto de Balbuena: *«A todos* (la poesía) *hace compañía, a todos regala y consuela, a todos agrada y levanta el espíritu....Pues de los ilustres profesores de esta ciencia, ¿qué lengua, qué pluma , qué tiempo bastara para referir lo mucho que en su grandeza se descubre? San Ambrosio, en la prefación sobre los Psalmos hace a Moisén y David poetas...Y San Agustín...refiere por extenso las causas que movieron a David a escribir en verso. Y San Jerónimo ...refiere por menudo la variedad de versos en que están compuestos los Psalmos, y que los dos primeros alfabetos de los trenos de Hieremías son de un modo de verso muy semejantes a los sáficos. Y en la prefación del libro de Job dice...es todo versos hexámetros;... y que...el canto del Deuteronomio están compuestos en verso elegíaco, a manera de dísticos....Y Valencia ...dice que David fue poeta lírico, trágico, cómico, satírico, heroico, elegiaco y epitalámico...Pues ¿quién es tan poco advertido y curioso y de tan material y rudo ingenio que si ha cursado algún tiempo la lección de la Escritura y estas sacrosantas canciones de David no haya notado...en aliento y voz trágica llora la caída de Adán, la miserable condición humana, la muerte atrocísima del Redentor;...Pues su hijo Salomón, el más sabio de los hombres, no sólo supo la poesía en la eminencia que las demás cosas, mas aún compuso tres mil parábolas y cinco mil verso...El gravísimo Job cantó versos en su muladar. Isaías en sus profecías, Jeremías en sus trenos, los israelitas a las playas del mar Bermejo triunfando de sus enemigos, Jabel en la muerte de Sifara, Ana por el nacimiento de Samuel, Judit con la cabeza de Holofernes, los tres niños en el horno de Babilonia, la Virgen Santísima en casa de Zacarías ...todos cantaron himnos, versos y canciones en alabanzas a Dios...San Gregorio Nacianceno disputa en versos del matrimonio y de la virginidad. San Ambrosio y Santo Tomás de Aquino compusieron himnos que hoy canta y celebra la Iglesia y los recita en sus horas canónicas....»*

¿Por qué señalar a las *Poéticas hispánicas* como los guías de la poética de la mexicana ? Por evidente, ya que para probarle a sor Filotea que no es malo el que una mujer se dedique a las letras y escriba versos, sor Juana Inés aportará una prueba o argumento que en ellas está: «*... ya se ve cuántas los han usado loablemente...* [29]»; «*...yo quisiera que estos intérpretes y expositores de San Pablo me explicaran cómo entienden aquel lugar:* ***Mulieres in Ecclesia taceant.*** *Porque lo han de entender de lo material de los púlpitos y cátedras o de lo formal de la universalidad de los fieles, que es la Iglesia. Si lo entienden de lo primero (que es, en mi sentir, el verdadero sentido, pues vemos que, con efecto, no se permite en la Iglesia que las mujeres lean públicamente ni prediquen) ¿por qué se reprende a las que privadamente estudian? Y si lo entienden de lo segundo y quieren que la prohibición del Apostol sea transcendentalmente, que* ***ni en lo secreto se permita escribir ni estudiar a las mujeres,*** *¿cómo vemos que la Iglesia ha permitido que escriba una Gertrudis, una Teresa, una Brígida, la monja de Ágreda y otras muchas? Y si me dicen que éstas eran santas, es verdad, pero no obsta a mi argumento, porque la proposición de San Pablo es absoluta y comprende a todas las mujeres sin excepción de santas, pues, también en su tiempo lo eran Marta y María, Marcela, María madre de Jacob, y Salomé, y otras muchas que había en el fervor de la primitiva Iglesia y no las exceptúa;* ***y ahora vemos que la Iglesia permite escribir a las mujeres santas y no santas, pues la de Ágreda y María de la Antigua no están canonizadas y corren sus escritos ; y ni cuando Santa Teresa y las demás escribieron, lo estaban...*** *»* [30].

Y así es: Este argumento de que también las mujeres han escrito poesía se lo ofrecían a sor Juana las *Poéticas*, pues, tanto Bernardo de Balbuena, como Clarinda —y ésta al ser mujer ha de haberlo hecho con la misma razón que le mueve a sor Juana— a este mismo argumento han acudido para justificar el culto a la poesía [31].

El descrédito o desprecio que se siente por la poesía queda puesto de manifiesto por Bernardo de Balbuena, muerto unos 30 años antes de nacer sor Juana Inés y bien conocido en México, en su *Apologético (1604)*, cuando es precisamente el desprecio que algunos de sus amigos sienten por la poesía el que le motiva a escribir esta poética [32].

---

[29] Sor Juana Inés DE LA CRUZ, *Ob. cit.*, p. 845.

[30] Sor Juana Inés DE LA CRUZ, *Ob. cit.*, p. 843.

[31] Para Balbuena ver nota 28. Clarinda canta:

«qué poema tan grave y sonoro
....y Débora cantaron
....También Judit...
La Madre del Señor de lo criado
....Damófila...
las Sibilas...
la Tiresia Manto...
Pues qué diré de Italia que adornada
hoy día se nos muestra con matronas,
que en esto excede a la edad pasada?
También Apolo se infundió en las nuestras,
y aun yo conozco en el Perú tres damas
que han dado en la poesía heroica muestra.»

[32] Escribe Balbuena: «*Por la sola variedad que es dote de la hermosura y algunos escrúpulos de gentes que, llevadas quizá de la demasiada afición de mis cosas, les pareció se menoscababa el lugar y nombre que pudieran tener imprimiéndose éstas por el mío, por estar en su opinión el de poeta tan disfamado en algunos sujetos que apenas le ha quedado rastro de lo que en otro tiempo fue; por*

Esa misma razón[33] mueve a la autora peruana Clarinda a escribir su *Alabanza en loor de la poesía (1608)*. Pero el descrédito y la razón de éste ya había sido señalado por Juan del Encina al señalar, en 1496, que es tenida por algunos como *«sciencia ocisosa»*[34]; por el Marqués de Santillana en su *Prohemio*[35]; por Juan de Padilla en 1505[36]; por Alejo de Venegas en 1541[37]; por Jerónimo de Lomas Cantoral en 1578[38]; por Miguel Sánchez de Lima en 1580[39]; por fray Luis de León

---

satisfacer estos achaques y otros temores y sospechas de gustos demasiadamente melindrosos...». Así en *Compedio apologético en alabanza de la poesía*. Edición y estudio preliminar de Luis Adolfo Domínguez, México, Editorial Porrúa, S.A., 1975, p. 127. Y en la página 132, apoyándose en versos de Horacio (Lib. 1, Saty, 4) que él traduce, recomienda:

«No piense el ignorante vulgo vano
que hacer una canción, medir un verso
o escrebir en lenguaje limpio y terso
ya le da de poeta nombre ufano.
Que sólo al que es de ingenio soberano
y en ser divino excede al universo,
cuya voz suena a más que aliento de hombre,
cuadra y no a otro la honra de este nombre.»

[33] Estos son sus versos:

«quisiera que alcanzaras, musa mía
para que en grave y sublimado verso
cantaras en loor de la Poesía;
que ya que el vulgo rústico, perverso
procura aniquilarla, tú hicieras
su nombre eterno en todo el universo»

[34] Ver Juan DEL ENCINA, *Prohemio* en *Cancionero*, Salamanca, 1496. En él se puede leer: *«Suficientemente creo haber probado la autoridad y antigüedad de la poesía y en cuánta estima fue tenida acerca de los antiguos y de los nuestros, aunque algunos hay que queriendo parecer graves y severos malinamente la destierran de entre los humanos como sciencia ociosa...»*

[35] El Marqués escribe en *Prohemio*, III, 1449: *«E ciertamente, muy virtuoso señor, yerran aquellos que pensar quieren o decir que solamente las tales cosas consistan e tiendan a cosas vanas e lascivas: que bien como los fructíferos huertos abundan e dan convenientes frutos para todos los tiempos del año, así los hombres bien nascidos e doctos, a quien estas sciencias de arriba son infusas, usan de aquellas e de tal ejercicio, según las edades...»*

[36] En el Cántico primero se pueden leer estos versos:

«O lenguas malditas, malditas o manos
por ser alabadas decís lo fingido
mas os valdría perder el sentido
que no pervertirlo con dichos profanos
...los vanos poemas que pueden dañar
dejemos aparte, tomando lo sano
como quien quita la paja del grano
y más de la cidra su mal amargor.»

(ver *Retablo de la vida de Cristo*, Sevilla, 1505)

[37] Ver Alejo DE VENEGAS, «Prólogo» a *Teológica descripción de los misterios sagrados* de Alvar Gómez, Toledo 1541.

[38] En el «Prólogo a los lectores de sus *Obras*, Madrid, 1578 escribe: *«...Pero después que los filósofos que sucedieron soltaron a la Filosofía del número que la enlazaba, y revelaron al vulgo los secretos de las fábulas donde estaban escondidas, se profanó tanto la Poesía, que perdiendo la estimación y dignidad de la primera, fue tenida por inútil por no decir afrentosa».*

[39] En 1580, Miguel Sánchez de Lima incidía en la misma denuncia, al mismo tiempo que señalaba el uso de la poesía *«en cosas bajas y rateras»* como la causa del desprestigio de la misma. Estas eran sus palabras: *«Silvio: bien creo y entiendo, señor Calidonio, que en tiempos pasados era la prudencia más tenida y reverenciada, y la poesía estimada en mucho, porque los verdaderos poetas no la empleaban sino en cosas muy altas y subidas, como lo hizo Petrarca y todos los demás que habéis dicho, y entonces sufríase el alabarla.Pero en este nuestro, en que no la emplean los poetas, sino en cosas tan bajas y rateras como veis, no puedo sufrir oirla alabar, porque claramente veo que no se tiene en lo que se pisa, pues está tan corrupta que los días pasados anduvo en almoneda y no se halló quien más de tres blancas por ella diese...*

(Ver *«Diálogo en que se declara qué cosa es poesía y las excelencias della»*, en *El arte poética en Romance Castellano*, Alcalá, 1580.

en 1583[40]...; por Malón de Chaide en 1588[41]; y por Luis Alfonso de Carvallo en 1602[42].

En casi todas las *Poéticas hispánicas*, al tiempo que se admite que la poesía está desacreditada ante el *«vulgo ignorante»*[43], todas pretenden convencer a unos y a otros de la dignidad de la poesía y de que, por lo mismo, es *«digna de todo aprecio»*[44]. La dignidad de la poesía por su origen, su misma esencia, está puesta de manifiesto en todas las *Poéticas* de tradición hispánica[45] y el que es estimada por el mismo Dios, las Sagradas Escrituras, Santos Padres, emperadores, reyes, papas, obispos, hombres sabios y la Iglesia es argumento que usan la mayoría de ellas[46].

Si comparamos los textos —el de sor Juana Inés— y los que nos ofrecen las *Poéticas* apreciaremos la afinidad y hasta el calco. Lo que nos ha de llevar a pensar que sor Juana conoce estos textos y los tiene presente, y especialmente más, por proximidad, el texto mexicano de Balbuena. En el texto del manchego-mexicano se le ofrece al poeta como ejemplos a seguir a David, Saúl, Judit, Job, Jeremías, Simeón, la Virgen, la Iglesia.

Para verlo acerquémonos a algunos textos de las poéticas anteriores a sor Juana. En Balbuena leemos: *«A todos (la poesía) hace compañía, a todos regala y consuela, a todos agrada y levanta el espíritu... Pues de los ilustres profesores de esta ciencia, ¿qué lengua, qué pluma, qué tiempo bastara para referir lo mucho que en su grandeza se descubre? San Ambrosio, en la prefación sobre los* ***Psalmos*** *hace a Moisén y David poetas... Y San Agustín...refiere por extenso las causas que movieron a David a escribir en verso. Y San Jerónimo... refiere por menudo la variedad de versos en que están compuestos los Psalmos, y que los dos primeros alfabetos de los trenos de Hieremías son de un modo de verso muy semejantes a los sáficos. Y en la prefación del libro de Job dice...es todo versos hexámetros; ...y que...el canto del Deuteronomio están compuestos en verso elegíaco, a manera de dísticos... Y Valencia ...dice que David fue poeta lírico, trágico, cómico, satírico, heroico, elegiaco y epitalámico... Pues ¿quién es tan poco advertido y curioso y de*

---

[40] En 1583 el maestro fray Luis de León hace referencia a la causa que ha llevado a muchos a mirar con malos ojos a la poesía, cuando por medio de Marcelo —quizá su Yo— responde a su amigo Juliano: «*Gran verdad, Juliano, es lo que decís. Porque éste es sólo sujeto de la poesía (Marcelo había recitado antes unos versos, traducción de Fray Luis del Salmo* ***Deus iudicium****), y los que la sacan de él y forzándola la emplean, o por mejor decir, la pierden en argumentos de liviandad, habían de ser castigados como públicos corrompedores de dos cosas santísimas:de la poesía y de las costumbres*» (ver *Ob. cit.*, pp.468-469).

[41] *Ob. cit.*, pp. 23, 24 y 25.

[42] Ver *Cisne Apolo*, Medina del Campo, 1602.

[43] En BALBUENA, *Ob. cit.*, p. 132 leemos:

«No piense el ignorante vulgo vano
que hacer una canción, medir un verso
o escribir en lenguaje limpio y terso
ya le da de poeta nombre ufano.
Que sólo al que es de ingenio soberano
y en ser divino excede al universo,
cuya voz suena a más que aliento de hombre,
cuadra y no a otro la honra de este nombre».

[44] Ver Lucrecio PÉREZ BLANCO, «Poética hispanoamericana y española: Relaciones», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, n.º 17, 1993, pp. 13 y ss.

[45] Idem, pp. 13 y ss.

[46] Idem.

tan material y rudo ingenio que si ha cursado algún tiempo la lección de la Escritura y estas sacrosantas canciones de David no haya notado...en aliento y voz trágica llora la caída de Adán, la miserable condición humana, la muerte atrocísima del Redentor;...Pues su hijo Salomón, el más sabio de los hombres, no sólo supo la poesía en la eminencia que las demás cosas, mas aún compuso tres mil parábolas y cinco mil verso...El gravísimo Job cantó versos en su muladar. Isaías en sus profecías, Jeremías en sus trenos, los israelitas a las playas del mar Bermejo triunfando de sus enemigos, Jabel en la muerte de Sifara, Ana por el nacimiento de Samuel, Judit con la cabeza de Holofernes, los tres niños en el horno de Babilonia, la Virgen Santísimaen casa de Zacarías ...todos cantaron himnos, versos y canciones en alabanzas a Dios...San Gregorio Nacianceno disputa en versos del matrimonio y de la virginidad. San Ambrosio y Santo Tomás de Aquino compusieron himnos que hoy canta y celebra la Iglesia y los recita en sus horas canónicas....» [47].

Clarinda canta:

«Mas ¿para qué mi Musa se abalanza
queriendo comprobar cuánto a Dios cuadre
que en metro se le dé siempre alabanza?
Pues vemos que la Iglesia nuestra madre
con salmos, himnos, versos y canciones
pide mercedes al Eterno padre.
De aquí que los sapientísimos varones
hicieron versos griegos y latinos,
de Cristo, de sus obras y sermones.
Fingieron que si al hombre con su vaso
no infundían el metro, era imposible
en la poesía dar un solo paso.
porque aunque sea verdad que no es factible
alcanzarse por arte lo que es vena
la vena sin el arte es irrisible.
El rey David sus salmos componía,
y en ellos del gran Dios profetizaba;
¿de tanta majestad es la poesía?
El mismo los hacía y los cantaba;
y más que con retóricos extremos
a componer a todos incitaba.
Nuevo cantar a nuestro Dios cantemos
(decía), ***y con templados instrumentos***
su nombre bendigamos y alabemos
.....
Pues vemos que la Iglesia nuestra madre
con salmos, himnos, versos y canciones
pide mercedes al Eterno padre.
De aquí los sapientísimos varones
hicieron versos griegos, y latinos
de Cristo, de sus obras y sermones.
De los modernos callo a Mantuano

[47] En Bernardo DE BALBUENA, *Ob. cit.*, pp. 137-140.

a Fiera, a Sannazaro, y dejo a Vida
y al honor de Sevilla, Arias Montano» [48].

Pero antes que el argumento erudito, usado por Balbuena y Clarinda en sus respectivas poéticas, sirviera de apoyo a sor Juana, había sido manejado por otros autores cuyos textos doy a continuación.

El Marqués había dejado escrito: *«Cuánta más sea la excelencia e prerrogativa de los rimos e metros que de la soluta prosa, sino solamente a aquellos que de las porfías injustas se cuidan adquirir soberbios honores, manifiesta cosa es. E asi faciendo la vida de los stoicos, los cuales con gran diligencia inquirieron el origen e causas de las cosas, me esfuerzo a decir el metro ser antes en tiempo e de mayor perfección e más autoridad que la soluta prosa. Isidoro Cartaginés, santo arzobispo ispalensi, así lo aprueba e testifica, e quiere que el primero que fizo rimos o canto en metro haya seido Moysén, ca en metro cantó e profetizó la venida del Mesías , e, después dél, Josué el loor del vencimiento de Gabaón. David cantó en metro la victoria de los filisteos e la restitución del arca del Testamento e todos los cinco libros del* ***Salterio****. E aun por tanto los hebraicos osan afirmar que nosotros no así bien como ellos podemos sentir el gusto de la su dulceza. E Salomón metrificados fizo los sus* ***Proverbios****, e ciertas cosas de Job son escriptas en rimo, en especial las palabras de conhorte que sus amigos le respondían a sus vejaciones»* [49].

Juan del Encina, en su *Cancionero* escribe: *«Hallamos eso mesmo acerca de los antiguos, que sus oráculos y vaticinios se daba en versos. Y de aquí vino los poetas llamarse vates, así como hombres que cantan las cosas divinas. Y no solamente la poesía tuvo esta preminencia en la vana gentilidad, mas aun muchos libros del* ***Testamento Viejo,*** *según da testimonio san Jerónimo, fueron escritos en metro en aquella lengua hebraica. La cual, según nuestros doctores, fue más antigua que la de los griegos»* [50]. *«Y no solamente la poesía tuvo esta preminencia en la vana gentilidad, mas aun muchos libros del Testamento Viejo, según da testimonio san Jerónimo, fueron escritos en metro en aquella lengua hebraica. La cual, según nuestros dotores, fue más antigua que la de los griegos; porque no se hallará escritura griega tan antigua como los cinco libros de Moisén»* [51].

Lupercio de Argensola, el más entusiasta magnificador del verso entre los peninsulares, en lo mismo se había basado: *«Mas en aprobación y alabanza de los versos, ¿para qué son menester otros argumentos más que éstos? Parte del* ***Viejo Testamento*** *está escrito en versos dictados por el Espíritu Santo. La Iglesia católica en todas las horas los canta con gran gloria de esta insigne ciudad, pues muchos de ellos son de Aurelio Prudencio, su ciudadano. Digo que fue su ciudadano, aunque ambiciosamente quieren que lo sea de Calahorra ciertos autores modernos castellanos, en contradición de muchos antiguos y del mismo Prudencio, que en diversas partes dice que fue su patria Zaragoza. Pero lo más que se puede decir de los versos es que el mismo Cristo, cuyas obras y palabras fueron lección y enseñanza, dijo versos (que esto quiere decir himno) poco antes de su Pasión. Esto he dicho de paso a los que reprenden el hacer versos»* [52].

---

[48] En CLARINDA, *Discurso en loor de la poesía*, recogido por Diego Mexía de Fernangil en *Primera parte del Parnaso Antártico*, 1608. La evidente condena especialmente de Sannazzaro, cultivador de una poesía pastoril, nos ha de llevar a nosotros a la lógica condena por parte de la peruana de este tipo de poesía.

[49] Ver *Prohemio*, IV.

[50] Ver *Cancionero*, Salamanca, 1496.

[51] Ibidem.

[52] Ver *Discursos* , pronunciados en una Academia de Zaragoza, ¿1592?

Por medio de su personaje Calidonio, dirá Miguel Sánchez de Lima: *«Harto mayor lástima es la que se ha e tener a vos, y a los de la vuestra, pues habéis quedado tan vacío de entendimiento, que queréis reprobar una cosa tan agradable a Dios nuestro señor, como lo es la poesía, que el Espíritu Santo aprobó, hablando en verso por boca de los profetas. Y si no, pregúntenlo al real profeta David, que él mejor que nadie, podrá decir su dicho en este caso.Y, si la poesía, por no ser tenida en lo que merece, ha perdido con vos el crédito, no es la culpa suya, pues su excelencia está clara, sino de los poetas rateros y de poco vuelo que la han disfamado»* [53].

En *Prólogo en alabanza de la poesía*, podemos leer estas palabras suyas: *«Y porque digamos cosa mayor, ?desprecióse el Espíritu Santo de hablar en verso por la boca de David (de quien dijo Dios que había hallado un hombre según su corazón) a quien llama Dante, cantor del Espíritu Santo...?»* [54].

En lo mismo insiste Alonso Valdés que afirma: *«Y porque digamos cosa mayor, ¿desprecióse el Espíritu Santo de hablar en verso por la boca de David (de quien dijo Dios que había hallado un hombre según su corazón), a quien llama Dante, cantor del Espíritu Santo....Dejo aparte la que le dio Salomón en sus cantares, Jeremías en sus lamentos, otros profetas y la misma Virgen en la* ***Magnificat.*** *Y dejo el* ***Evangelio,*** *que dice 'Et Himno dicto'. Y la Iglesia, que alumbrada del Espíritu Santo en la celebración de los divinos oficios, con tanto himno, salmos y oraciones, alaba a nuestro Señor y le bendice»* [55].

En el *Prólogo, del autor a los lectores*, en *Las transformaciones de Ovidio traducidas del verso latino...*, Pedro Sánchez de Viana afirma: *«Porque cerca de los hebreos pueblo (según ellos afirman) antiquísimo, David escribió sus psalmos en muchas maneras de versos, según afirma Josefo, autor de gan autoridad contra Apión.Y no hay porqué no podamos contarle entre los antiguos, pues fue en el tiempo que Codro reinaba en Atenas, más de cuatrocientos años antes de la edificación de Roma. Y aun las obras de Salomón su hijo y el Deuteronomio y cántico de Eisaías fueron escriptos en verso, como el mismo Josefo y Orígenes, autores gravísimos, testifican. Pero en siglo más antiguo fue Moisés, hombre por disciplina militar y doctrina maravilloso, pués libró a los egipcios de los etíopes, y a los hebreos de los de Egipto. El cual según Eupolemo autor giego, fue llamado Mercurio Trismegisto de los egipcios, porque inventó las letras. Este varón como consta de sus escriptos, fue poeta, y no cualquiera, sino excelentísimo, y de tanta antigüedad, que cuando sacó a los hijos de Israel de la captividad de Faraón reinaba Cecrope en Atenas. Después de quien sucedieron las cosas famosas hechas en Grecia, como consta de Teodorito Cirense, que refiere a Porfirio lib. 2.* ***De curat affect. Graec.*** *Mas aun antes de Moisés, Job idumeo, el cual fue casi tres edades después de Israel, escribió en versos elegos su consolación, como dice s. Hierónimo en el prólogo del mismo Job»* [56].

Juan Díaz Rengifo, en 1592, se apunta también a la oferta de las Sagradas Escrituras como modelo a seguir por los poetas, y se muestra como un enamorado de

---

[53] Miguel SÁNCHEZ DE LIMA, *«Diálogo entre dos amigos, en que se declara qué cosa es la poesía y las excelencias della»*, en *El Arte Poética en romance castellano*, Alcalá, 1580.

[54] Ver *«Prólogo en alabanza de la poesía por Alonso Valdés»*, en *Diversas rimas de Vicente Espinel*, Madrid, 1591.

[55] Idem, *«Prólogo....»*

[56] Idem, *«Prólogo...»*

la *teolírica*, al afirmar con toda contundencia y gravedad: *«Pero quiero tocar a la razón, que a mi juicio más levanta y engrandece esta arte, y nos manifiesta más su valor; esto es, lo mucho que sirve para el culto de Dios y de sus santos. Porque dejando aparte los versos que tan llenos de espíritu y celestial dotrina nos dejaron el santo patriarca Job y el real profeta David, los cuales cada día se cantan en la iglesia, y no hablando de los varios y sabrosos himnos que se dicen en todas horas, compuestos por San Ambrosio, por Prudencio y por otros santísimos y religiosísimos varones;y no queriendo decir nada de las obras enteras que tenemos en verso griego y latino de san Juan Damasceno, de san Gregorio el Teólogo, de san Cipriano y de san Dámaso nuestro español y de otros santos, ni de las que en nuestros tiempos han salido compuestas por obispos y doctores gravísimos ¿quién no ve lo mucho que la iglesia usa de la poesía aun en nuestra propia lengua? ¿Qué fiesta hay de Navidad, del Santísimo Sacramento, de Resurrección, de la Virgen Nuestra Señora y de los santos, que no busque canciones y villancicos para celebrarla? Y aun donde hay personas de letras en semejantes ocasiones suelen sacar tantos y tan variados metros, que no menos hermosean con ellos las iglesias y claustros, que con los tapices y doseles que están colgados, dando un como celestial pasto a las almas que con silencio los leen y con gusto los encomiendan a la memoria.Pues como de la poesía pueda resultar tanta honra y gloria de Dios nuestro señor y a sus santos, y tantos y tan grandes provechos a la república y a los particulares que la ejercitan, no hay porqué sea tenida en menos que las demás artes liberales, ni el mal uso de unos pocos la quite el buen nombre, que por si merece y tiene»*[57]: *«Pero quiero tocar a la razón, que a mi juicio más levanta y engrandece esta arte, y nos manifiesta más su valor;esto es, lo mucho que sirve para el culto de Dios y de sus santos. Porque dejando aparte los versos que tan llenos de espíritu y celestial doctrina nos dejaron el santo patriarca Job y el real profeta David, los cuales cada día se cantan en la iglesia, y no hablando de los varios y sabrosos himnos que se dicen en todas horas, compuestos por San Ambrosio, por Prudencio y por otros santísimos y religiosísimos verones; y no queriendo decir nada de las obras enteras que tenemos en verso griego y latino de san Juan Damasceno, de san Gregorio el Teólogo, de san Cipriano y de san Dámaso nuestro español y de otros santos, ni de las que en nuestros tiempos han salido compuestas por obispos y doctores gravísimos, ¿quién no ve lo mucho que la iglesia usa de la poesía aun en nuestra propia lengua? ¿Qué fiesta hay de Navidad, el Santísimo Sacramento, de Resurrección, de la Virgen Nuestra Señora y de los santos, que no busque canciones y villancicos para celebrarla?»*[58].

La conclusión, a mi parecer, no puede ser otra que la de que sor Juana conocía, al menos, la poética de Balbuena, calco de la doctrina de algunas poéticas peninsulares, y que es su doctrina, al menos, como conocida por ella y por sor Filotea, la que tiene presente para retar a ésta y a todos a encontrar dentro de sus versos una *«copla mía indecente»*.

Es curioso también —y nos prueba— que sor Juana está teniendo presente la doctrina de las *Poéticas hispánicas* y de modo especial las hispanoamericanas, que, para distinguir entre la bondad en sí del verso y la posible maldad que en él ponga el que lo usa, acuda a la misma frase que podemos leer en muchas de las *Poéticas hispánicas* y especialmente en la de Balbuena y Clarinda.

[57] Ver capítulo V. La obra apareció publicada en Valladolid el año 1589.
[58] Ver Cap. V de su *Arte poética*, Salamanca, 1592.

Escribe, como he dejado constancia de ello, sor Juana Inés: *«pues ¿cuál es el daño que pueden tener ellos [los versos] en sí? Porque el mal uso no es culpa del arte, sino del mal profesor que los vicia, haciendo de ellos lazos del demonio, y estos en todas las facultades y ciencias sucede»* [59].

En el *Apologético* Balbuena, después de haber probado con toda largueza la dignidad y bondad de la poesía, recomienda un uso acomodado a la dignidad y bondad de la misma: *«Quien ser poeta de valor procura/ por sólo regalar su entendimiento, / váyase en la poesía con gran tiento / que el laurel tiene un ramo de locura. / Siga con discreción senda sigura/ ajustándose siempre a su talento./ Mire que es la poesía un dulce viento/ que desvanece al de mayor cordura./ No se haga común, que es torpe cosa, / ni trate siempre en coplas, que bajeza/ haga pocas y a honradas ocasiones, / que esta tal poesía es generosa / y esotro coplear propia torpeza / de groseros ingenios macarrones»* [60].

Por eso, casi con las mismas palabras de sor Juana Inés, señalará a *«unos»* poetas como los culpables en el descrédito de la poesía: *«¿Quién, pues, con la autoridad de tan gran poeta no tendrá de hoy más en gran veneración su nombre, y su profesión en mucho? ¿Para no humillarla a cosas rateras y humildes, pues tan capaz y suficiente es para las grandiosas y altas?»* [61]. Y, en la página 130, se puede leer: *«Y si a todos los deste tiempo no ajustan y cuadran, no es culpa del arte, capacísima en sí de mil secretos y divinidades, sino de los que con flaco talento y caudal la inflaman y desacreditan arrojándose a ella sin letras, experiencia y espíritu, y sin aquel gran caudal de ingenio y estudio que para su eminencia es necesario, enloquecidos y llevados de un antojo y furor vano y de la ciega presunción que cada uno tiene en sí mismo de sus cosas; y porque ninguna hay más atrevida que la ignorancia, y al fin esta sola es la que a fuego y sangre le hace la guerra con mil estragos y desenvolturas, humillándola con pensamientos bajos a cosas lascivas, torpes y deshonestas, o tan sin fundamento, entidad y valor que son de todo punto indignas de la estimación humana y de que suenen y se oyan en oídos honestos y graves...que al fin cada una (copla) será conforme al sujeto tuviere: divina, si fuere divina; honesta y grave, si el sujeto fuere grave y honesto, lasciva, humilde y torpe, si tratare cosas tales»*. Y, en las página 144-145: *«Bien sé que Aristóteles... abominan los poetas y los cuentan por gente ociosa...Platón...los llama fabulosos...Demócrito dice que la poesía es locura...San Agustín los llama vino de horror...Y las demás autoridades de los filósofos y los santos, todas ellas militan y hacen guerra contra el mismo linaje de poesía que yo abomino y repruebo, esto es, contra la lasciva, torpe y deshonesta y que no tiene aquellos requisitos y partes de gravedad, honestidad, altivez y espíritu que se requiere»*.

Clarinda, en su *Discurso en loor de la Poesía*, canta:

«Y así el que fuere dado a todo vicio
poeta no será, pues su instituto
es deleitar, y doctrinar su oficio.
¿Qué puede doctrinar un disoluto?
¿Qué pueden deleitar torpes razones?
pues sólo está el deleite do está el fruto.

---

[59] Sor Juana Inés DE LA CRUZ, *Ob. cit.*, p. 845.
[60] Bernardo DE BALBUENA, *Ob. cit.*, p. 143.
[61] Idem, p. 139.

y así el que fuere dado a todo vicio
poeta no será, pues su instituto
es deleitar y doctrinar su oficio.
.....
Y si hay poetas torpes y viciosos,
el don de la Poesía es casto y bueno,
y ellos los malos, sucios y asquerosos».

Y antes encontraremos esta misma afirmación en los autores que a continuación ofrezco.

El Marqués de Santillana en su *Carta-Prohemio* dirá: *«E ciertamente, muy virtuoso señor, yerran aquellos que pensar quieren o decir solamente las tales cosas consistan e tiendan a cosas vanas e lascivas:que bien como los fructíferos huertos abundan e dan convenientes frutos para todos los tiempos del año, así los hombres bien nascidos e doctos, a quien estas sciencias de arriba son infusas, usan de aquellas e del tal ejercicio, segund las edades»* [62]; *«Infimos son aquellos que sin ningún orden, regla, nin cuento facen estos romances e cantares de que las gentes de baja e servil condición se alegran»* [63].

El retablo de la Vida de Cristo que Juan de Padilla publica en Sevilla en 1505 manifiesta una profunda preocupación de su autor sobre la finalidad de la poesía, o, al menos, una cierta preocupación al valorar la presencia del *deleite*. Esta preocupación, sin duda alguna, se desprende de la idea que llena el canto primero de su obra:

«O lenguas malditas, malditas o manos
por ser alabadas decís lo fingido
más os valdría perder el sentido
que no pervertirlo con dichos profanos» [64].

En 1578 Jerónimo de Lomas Cantoral culpa a los poetas de profanar a la poesía con una materia inadecuada o contraria a ella: *«Pero después que los filósofos que sucedieron soltaron a la Filosofía del número que la enlazaba, y revelaron al vulgo los secretos de las fábulas donde estaban escondidas, se profanó tanto la Poesía, que perdiendo la estimación y dignidad primera, fue tenida por inútil por no decir afrentosa»* [65].

En 1580 Miguel Sánchez de Lima escribe: *«Harto mayor lástima es la que se ha e tener a vos, y a los de la vuestra, pues habéis quedado tan vacío de entendimiento, que queréis reprobar una cosa tan agradable a Dios nuestro señor, como lo es la poesía, que el Espíritu Santo aprobó, hablando en verso por boca de los profetas. Y sino, pregúntenlo al real profeta David, que él mejor que nadie, podrá decir su dicho en este caso. Y, si la poesía, por no ser tenida en lo que merece, ha perdido con vos el crédito, no es la culpa suya, pues su excelencia está clara, sino de los poetas rateros y de poco vuelo que la han disfamado»* [66].

En *Nombres de Cristo* fray Luis de León escribe: *«—Gran verdad, Juliano, es —respondió al punto Marcelo— lo que decís. Porque éste (Dios) es sólo digno su-*

[62] *Prohemio*, III.
[63] Ibidem.
[64] Ver *Juan de Padilla, Retablo de la vida de Cristo*, Sevilla, 1505.
[65] En *Prólogo del autor a los lectores*, en *Obras*, Madrid, 1578.
[66] En *Diálogo entre dos amigos, en que se declara qué cosa es la poesía y las excelencias della*, *Ob. cit.*

jeto de la poesía; y los que la sacan de él, y forzándola la emplean, o por mejor decir, la pierden en argumentos de liviandad, habían de ser castigados como públicos corrompedores de dos cosas santísimas:de la poesía y de las costumbres. La poesía corrompen, porque, sin duda, la inspiró Dios en los ánimos de los hombres, para con el movimiento y espíritu de ella levantarlos al cielo, de donde procede» [67].

Y curioso es que sor Juana Inés defienda sus composiciones poéticas ante sor Filotea de modo muy parecido a como había defendido Bernardo de Balbuena, años antes, a su *Grandeza mexicana*. Balbuena cierra su *Apologético* con estas palabras: *«Pues si este sujeto es digno de cualquier entendimiento noble, y con el poco o mucho caudadal del mío yo le dispongo y trato sin cosa que desdiga ni ofenda ni a la grandeza suya ni a la facultad mía ni a los oídos honestos y graves, no me parece que será contra mi profesión y hábito mostrar en una ocasión como ésta...»* [68].

En cuanto a la distinción moral de los versos ha de admitirse sin pega alguna que sor Juana Inés ha tenido presente un código (catecismo) ético-estético, cuya doctrina aceptaban sor Filotea y los que la acusaban de escribir poesía, y que también ese código ético-estético está en las *Poéticas hispánicas* y en las más cercanas a sor Juana Inés y sor Filotea como la de Balbuena y Clarinda.

Sor Juana Inés, como ya lo he reiterado —quizá excesivamente— *reta* a sor Filotea con su *«juzgo que no se habrá visto una copla mía indecente»* ¿Es arriesgado deducir que ella da por sentado la existencia de una escala moral de valores para los versos en cuanto al contenido? En mi sentir no lo es. Por eso creo que, cuando sor Juana Inés le habla a sor Filotea en esos términos, es que en la mente de las dos, en relación con el contenido, hay varias clases de versos: Unos muy alabados, otros aceptados, y otros condenados.

Esa tabla ética parece existir desde 1449, pues el Marqués de Santillana ya condena a los poetas que tienden a usar la poesía para cantar *«cosas vanas e lascivas»* [69].

Lo mismo se deduce de la lectura de *El Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima [70].

El ataque, que encontramos en *Arte poética española* (1592) de Juan Díaz Rengifo, condenando, como afirma Antonio Vilanova, *«severamente a los poetas que con delectación viciosa escriben composiciones deshonestas y livianas, entre las que evidentemente incluye las églogas pastoriles y los poemas caballerescos»* [71], evidencia también la tradición hispánica sobre las clases de poesía.

---

[67] *Nombres de Cristo, Ob. cit.*, p. 468.

[68] Bernardo DE BALBUENA, *Ob. cit.*, p. 146. En la página 146 leemos: *«Y aunque yo conozco y sé esto y que la que aquí escribo no es del todo divina, es a lo menos honesta y grave...»*

[69] En MARQUÉS DE SANTILLANA, *Prohemio*, III, 1449, se lee *«E ciertamente, muy virtuoso señor, yerran aquellos que pensar quieren o decir que solamente las tales cosas consistan e tiendan a cosas vanas e lascivas: que bien como los fructíferos huertos abundan e dan convenientes frutos para todos los tiempos del año, así los hombres bien nascidos e doctos, a quien estas sciencias de arriba son infusas, usan de aquellas e de tal ejercicio, según las edades».*

[70] En su obra podemos leer: *«Silvio: bien creo y entiendo, señor Calidonio, que en tiempos pasados era la prudencia más tenida y reverenciada, y la poesía estimada en mucho, porque los verdaderos poetas no la empleaban sino en cosas muy altas y subidas, como lo hizo Petrarca y todos los demás que habéis dicho, y entonces sufríase el alabarla. Pero en este nuestro, en que no la emplean los poetas, sino en cosas tan bajas y rateras como veis, no puedo sufrir oirla alabar, porque claramente veo que no se tiene en lo que se pisa, pues está tan corrupta que los días pasados anduvo en almoneda y no se halló quien más de tres blancas por ella diese...»*: Ver *«Diálogo...en que se declara qué cosa es la poesía y las excelencias della»*, en *El Arte poética en Romance Castellano*, Alcalá, 1580.

[71] Ver Antonio VILANOVA, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Vol. III, Barcelona, Editorial Barna, S.A., 1953, p. 599.

Pero, especialmente, claro está en la poética a la que mejor pudieron llegar sor Juana, sor Filotea y los que en Nueva España condenaban a sor Juana por escribir versos. Afirmo que está suficientemente claro, pues así me lo certifica el texto de Balbuena: *«Y aunque yo conozco y sé esto y la que aquí escribo no es del todo* ***divina,*** *es a lo menos* ***honesta y grave*** *y en el sujeto heroica y no por términos del todo humildes ni fuera de las leyes y condiciones del arte;como lo mostrará algún día el que desta facultad tengo hecho sacado de las fuentes de la filosofía de Platón, Aristóteles, Horacio y otros»* [72]. *«...Y las demás autoridades de los filósofos y santos, todas ellas militan y hacen guerra contra el mismo linaje de poesía que yo abomino y repruebo, esto es, contra la* ***lasciva, torpe y deshonesta*** *y que no tiene aquellos requisitos y partes de gravedad, honestidad, altivez y espíritu que se requiere»* [73]. *«(El oficio de) buenos poetas está no en hacer coplas de amores, sino obras graves, enteras, sentenciosas y llenas de moralidad y filosofía»* [74].

Resta sólo precisar el tema de los *«versos de amores»* en la obra de la mexicana. Y para ello hay que volver a las poéticas para ver qué le exigían a la mexicana sor Juana Inés de la Cruz.

Tanto fray Luis de León, como Lope de Vega, defendieron cierta poesía amorosa. Fray Luis de León afirma: *«usan los poetas de lo pastoril para decir del amor; mas no tenéis razón en pensar que para decir de él no hay personas más apropósito que los pastores, ni en quien se represente mejor, porque puede ser que en las ciudades se sepa mejor hablar, pero la fineza del sentir es del campo y de la soledad. Y a la verdad, los pastores antiguos, y cuanto más antiguos tanto con mayor cuidado, atendieron mucho a huir de lo lascivo y artificioso, de que está lleno el amor, que en las ciudades se cría, que tiene poco de verdad y mucho de arte y de torpeza. Mas el pastoril, como tienen los pastores los ánimos sencillos y no contaminados con vicios, es puro y ordenado a buen fin; y como gozan del sosiego y libertad de negocios que les ofrece la vida sola del campo, no habiendo en él cosa que los divierta, es muy vivo y agudo. Y ayúdanle a ello también la vista desembarazada que de contino gozan, del cielo y de la tierra, y de los demás elementos, que es ella en si una imagen clara, o por mejor decir, una como escuela de amor puro y verdadero»* [75].

Y Lope de Vega sentencia: *«La poesía casta, limpia, sincera, aunque ser amorosa no es ofensiva, que no lo ha parecido la de Petrarca a ningún recatado ingenio, la del seráfico Atilano, el cardenal Bembo, Luis Alemani, Vulteyo francés, los dos Tasos y otros aunque amorosos, honestísimos poetas»* [76].

Frente a estas dos opiniones se coloca el asceta agustino autor de la *Conversión de la Magdalena (1588).* Malón de Chaide escribe al respecto: *«Pero responden los autores de los primeros, que son amores tratados con limpieza y mucha honestidad; como si por eso dejasen de mover el efecto de la voluntad poderosísimamente, y como si lentamente no se fuese esparciendo su mortal veneno por las venas del corazón, hasta prender en lo más puro y vivo del alma, a donde, con quel ardor furioso, seca y agosta todo lo más florido y verde de nuestras obras. Hallaréis, dice Plutarco, unos animalejos tan pequeños como son los mosquitos de una cierta*

[72] Ver *Ob. cit.*, p. 146.
[73] Ver *Ob., cit.*, p. 145.
[74] Ibidem.
[75] En *Ob. cit.*, p. 446.
[76] LOPE DE VEGA, *Cuestión sobre el honor debido a la poesía*, 1602.

especie, que apenas se dejan ver, y con ser tan nonada, pican tan blandamente que, aunque entonces no os lastima la picadura, de allí a un rato os halláis hinchada la parte donde os picó, y os da dolor. Así son estos libros de tales materias que, sin sentir cuándo os hicieron el daño, os halláis herido y perdido. ¿Qué ha de hacer la doncellita que apenas sabe andar, y ya trae una ***Diana*** *en la faldriquera?...»* [77].

Ante esta opinión de Malón de Chaide, su hermano de religión fray Luis de León, que, como hemos visto, había admitido la poesía amorosa pastoril, por *«puro y ordenado buen fin»*, rectifica y contra los versos de amores se manifiesta: *«—Antes de que digáis más, me decid, Marcelo; este común amigo nuestro que nombrasteis, cuyos son estos versos ¿quién es? Porque, aunque yo no soy muy poeta, hanme parecido muy bien; y debe hacerlo ser el sujeto cual es , en quien sólo a mi juicio, se emplea la poesía como debe»* [78].

«—Gran verdad, Juliano, es —respondió al punto Marcelo— lo que decís. Porque éste es sólo digno sujeto de la poesía y los que la sacan de él, y forzándola la emplean, o por mejor decir, la pierden en argumentos de liviandad, habían de ser castigados como públicos corrempedores de dos cosas santísimas: de la poesía y de las costumbres» [79].

Antes en el capítulo dedicado al nombre de *Pastor*, al defender la poesía amorosa pastoril, había dicho por boca de Marcelo: *«Y a la verdad, los poetas antiguos, y cuanto más antiguos tanto con mayor cuidado, atendieron mucho a huir de lo* ***lascivo y artificioso*** *de que está lleno el amor que en las ciudades se cría, que tiene poco de verdad y mucho de arte y de torpeza»* [80].

Y en el Capítulo 2 de *Sobre los Cantares* el agustino escribe: *«Cum poesia nihil aliud sit quam pictura loquens, totumque eius studium in imitanda natura versatur, id est quidam nostri poetae, qui amatoria scripserunt parum certe attedentes, cum se putarent optime dicere ab optimi poetae offitio longissime recesserunt»* [81].

---

[77] Ver Pedro MALÓN DE CHAIDE, *La conversión de la Magdalena*, Vol. 3, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, p. 25 del Vol I.

[78] El tema no era otro que los versos del Salmo *Deus tuditium* de David, traducidos por fray Luis de León.

[79] Ver fray LUIS DE LEÓN, *De los nombres de Cristo*, en *Obras completas castellanas* Edic. Félix García, B.A.C., Madrid, 1951, p. 468. Es evidente que este texto de Fray Luis, dentro del contexto de la época, delata la oposición a la poesía por parte del vulgo y de algunos doctos autores por el tema que vivificaban los poetas; pero también pone de manifiesto la defensa que algunos autores, y de no poco prestigio como él mismo o Lope de Vega llevan a cabo de la poesía amorosa pastoril.

También, si tenemos en cuenta esto último, estaríamos ante una posible explicación del porqué Bernardo de Balbuena envía a la Península para su publicación su obra *Siglo de oro en las silvas de Erifile* (1607) y cuál era la distancia entre los autores peninsulares (cuestión *disputada*) y los autores de la América Española (postura casi dogmática) sobre la licitud, honestidad y limpieza del amor pastoril. El rechazo, por parte de Clarinda, de Sannazaro evidencia que, en la América Española, se condenaba ese uso. Es muy posible que la postura de fray Luis y de Lope de Vega es la que tuviera presente también sor Juana Inés de la Cruz —*«...pero no juzgo que se habrá visto una copla mía indecente»*— para tanta, manifiestamente, poesía amorosa y que no alabaría la preclara poetisa peruana, si es que ésta salió de su pluma siendo ya monja y no antes de comprometerse a ser esposa de Cristo.

[80] Idem, p. 446.

[81] Doy la traducción que nos ofrece Bernardo de Balbuena en su obra citada, p. 145: *«Como la poesía no sea otra cosa que una pintura que habla y todo estudio o perfección suya consista y esté en imitar la naturaleza; cuidado y advertencia en que han reparado poco algunos de nuestros poetas castellanos, que escribiendo inconsiderablemente cosas de amores, por los mismos, pasos que ellos creían llegarse a la cumbre del bien decir, por esos mismos se desviaban lejísimos del oficio de buenos poetas»*.

A los versos de amores —y condenándolos— intuyo que se había referido el Marqués de Santillana cuando escribe: *«E ciertamente, muy virtuoso señor, yerran aquellos que pensar quieren o decir que solamente las tales cosas consistan e tiendan a cosas vanas e lascivas; Infimos son aquellos que sin ningún orden, regla, nin cuento facen estos romances e cantares de que las gentes de baja e servil condición se alegran»* [82].

También Juan de Padilla, cuando canta:

«O lenguas malditas, malditas o manos
por ser alabadas decís lo fingido;
más os valdría perder el sentido,
que no pervertirlo con dichos profanos.
Deja por ende las falsas ficiones
de los antiguos gentiles salvajes,
los cuales son unos mortales potajes
cubiertos de altos y dulces sermones;
sus fábulas falsas y sus opiniones
pintamos en tiempo de la juventud:
agora mirando la suma virtud
conozco que matan los corazones.
.....
Pero del todo no quiero dejar
la parte pequeña que en esto yo siento;
y, puesto que sea de poco cimiento,
la zanja se puede por algo notar;
los vanos poemas que pueden dañar
dejemos aparte, tomando lo sano,
como quien quita la paja del grano
y más de la cidra su mal amargar» [83].

Y también Luis Alfonso de Carvallo, cuando en su obra *Cisne de Apolo* afirma: *«El poeta forzoso ha de tratar de todo, y decillo todo, pues es pintor de lo que en el mundo pasa, pero obligación tiene a tratar lo malo, como malo, para que se evite, y lo bueno, como bueno, para que se siga. Que también en las sagradas letras se trata de amores, y requiebros, y cosas bien hechas, y mal hechas. Pero* ***pónese el uno para ser imitado, y el otro, para evitarse.*** *Y el poeta que con estos intentos escribe bien puede preciarse de la blanca insignia del cisne. Pero* ***los que en torpezas emplean el talento de sus ingenios delicados, no al blanco cisne deben pintar por arma, sino una engañadora sirena,*** *pues como ellas engañan con la dulzura de su canto que los navegantes que fluctuando andan en este mar del mundo, adurmiendo con la vana suavidad de sus voces, a los que tienen necesidad de quien les despierte en el camino y navegación de la virtud. Y* ***por nuestros pecados hay tantos destos poetas, que es gran lástima se consientan y permitan entre cristianos,*** *cosa que no consentían los gentiles, que a Ovidio con ser tan exclente poeta lo desterraron de Roma sin que la privanza de César le aprovechase sólo por haber compuesto la* ***Arte de amar,*** *y Juvenal, célebre poeta español, estuvo desterrado en Egipto, por ciertas poesías que hizo perjudiciales, y por ley expresa las obras de los poetas sin fruto y provecho eran en Roma vedadas. Y es lástima envilezcan*

[82] En *Prohemio*, III.

ahora la malicia de algunos poetas una arte de tanto provecho para las repúblicas. Y que hombres de tan agudos ingenios y tanta elegancia en el decir, den con todo ello como dicen en un barro, que así lo dijo Baptista Mantuano en estas palabras, ***Sunt quibus eloquii datur aura vena Poeta, sed cadit in sordes inficiturque luto.***

Hay dice, unos poetas que tienen una vena de oro para hablar, mas cae sobre suciedades, y dan con ello en un barro. Lo cual es muy ajeno del verdadero poeta, y del cisne, que se deben deleitar con los limpios y claros ríos, y no con los cenagales y pantanos, lodos, ansí se dice en la comedia, que dije, ***limpidis uterque gaudet annibus.*** *Y no es de menos dolor que sean tan aceptos del vulgo estas vanidades, que para agradarle la introduzcan sin otro fin, en las obras de graves materias, los poetas, más por agradar a la comunidad, que tienen los gustos destragados, que porque entiendan ser necesario»* [84].

En las dos poéticas hispanoamericanas —que son las que posiblemente conoce mejor sor Juana, y especialmente la de Balbuena—, a tenor de sus textos, la condena de los versos de amores está absolutamente clara, apostando, pues, por la ascética de Malón de Chaide. Los condena Bernardo de Balbuena en su *Apologético (1604)*; condénalos Clarinda en su *Discurso en loor de la Poesía (1608).*

Se lee en Balbuena: *«Bien sé que hasta ahora casi toda la poesía española no es más que una pura fuerza de imaginación, sin ir enfrenada y puesta en medida y regla con las que el arte de su facultad pide, no sé si por la depravación del tiempo, que gusta novedades;pero si alguna saliere con las condiciones que la razón pide, no sé yo por dónde lo será barajarla con las demás; pues en lo que el tiempo, después de acribadas sus cosechas y apartada la paja del grano, le ha dejado por suyo, digno es de mucha veneración y respeto»* [85].

«Y aunque yo conozco y sé esto y la que aquí escribo no es del todo divina, es a lo menos honesta y grave y en el sujeto heroica y no por términos del todo humildes ni fuera de las leyes y condiciones del arte; como lo mostrará algún día el que desta facultad tengo hecho sacado de las fuentes de la filosofía de Platón, Aristóteles, Horacio y otros» [86]. *«... Y las demás autoridades de los filósofos y santos, todas ellas militan y hacen guerra contra el mismo linaje de poesía que yo abomino y repruebo, esto es, contra la lasciva, torpe y deshonesta y que no tiene aquellos requisitos y partes de gravedad, honestidad, altivez y espíritu que se requiere»* (87). *«(El oficio de) buenos poetas está no en hacer* ***coplas de amores,*** *sino obras graves, enteras, sentenciosas y llenas de moralidad y filosofía»* [88].

Canta Clarinda:

> *«Mas ¿cómo una mujer los peregrinos*
> *metros del gran Paulino y del hispano*
> *Juvenco alabará siendo divinos?*

---

[83] Ver *Retablo de la vida de Cristo*, Sevilla, 1505.]

[84] Ver Luis Adolfo DE CARVALLO, en *Diálogo Primero, XV, Cisne de Apolo*, Medina del Campo, 1602.

[85] *Compendio apologético, Ob. cit.*, p. 130, y tener presente el texto que se ofrece en la nota 32.

[86] *Ob. cit.*, p.146.

[87] *Ob. cit.*, p.145

[88] Ibidem.

[89] En *Discurso en loor de la Poesía*, recogido por Diego Mexía de Fernangil en *Primera parte del Parnaso Antártico*, 1608.

De los modernos callo a Mantuano
a Fiera, a Sannazaro, y dejo a Vida
y al honor de Sevilla, Arias Montano»[89].

¿A qué nos lleva esto? Pienso —teniendo presente el texto con que sor Juana Inés *reta* a sor Filotea a encontrar una copla suya indecente— que a lo ya señalado: A considerar como problable o casi seguro que está teniendo en cuenta la doctrina que se ofrece en las *Poéticas hispánicas* y que ella conoce por medio del más próximo a sor Filotea y a ella misma: El texto de Balbuena. Y, teniendo como punto referencial esta doctrina, me atrevo a pensar que los versos de sor Juana Inés, que pudieran ser considerados como versos de amores, pertenecen a la Juana palaciega y poco o nada tienen que ver con la sor Juana Inés de la Cruz, que en 1669 se consagra como esposa de Cristo. Porque, sabiendo sor Juana Inés que cierta clase de poesía, entre ella la de amores, está repudiada por la poética en la que cree sor Filotea ¿le va a *retar* a que busque entre las suyas *«una copla indecente»*? Por lógica, pienso que hay que deducir que no...y, por ello, hay que buscar para los versos de amores unas fechas que no contradigan, ni a la poética de Balbuena, ni a sor Juana Inés.

Sé que corro el riesgo de patinar y ser carnaza de algún *«amigo»;* pero, como intuyo que, con ello, también puedo motivar a todos a buscar pruebas más fidedignas que las mías, me arriesgo —siempre a la luz del *reto* sorjuanino— en el pensamiento de que no son pocos, entre los versos recogidos en sus *Obras completas*, los que salieron de la pluma de la Juana palaciega y no de la monja sor Juana Inés de la Cruz.

Sería difícil —¿imposible y locura?— defender que el *«Prólogo al lector»* que abre sus *Obras completas* no sea de la monja sor Juana. Sin embargo, precisamente éste, me hace saber, que lo escribe por mandato, como por mandato acepta el que su obra, guardada por la *«Señora Condesa»* y en sus manos, sea publicada. Y el hecho de que la Condesa de Paredes —María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga—, que llega a Nueva España once años después de haberse consagrado la mexicana a Cristo, tenga en sus manos los textos que se publican, y apenas dos años después de la vuelta de la Señora Condesa de Paredes a la Península, me hace pensar si Juana no le haría depositaria de los versos que había escrito —en palacio y el claustro— antes de la llegada de María Luisa, y después de ser recibida como virreina de Nueva España.Y también me hace suponer que sor Juana no tenía ni idea de lo que iba a publicar como obra suya la *«Señora Condesa»*.

¿Llegó a manos de sor Juana y de sor Filotea *Inundación castálica...*? Es posible. Aun así, sor Juana en 1691 —dos años después de esta publicación— *reta* a sor Filotea a que encuentre una sola copla suya indecente. Evidencia esto, a mi entender, que lo que publicado está, ambas saben a qué época —palacio, claustro— pertenecen unos y otros versos. Y, si, como se ha expuesto, había versos, considerados *lascivos y deshonestos* y, por lo tanto, indecentes, y si los versos de amores estaban condenados por el catecismo —poética— ético-estético común, no es descabellado el pensar que los versos, que en manos de la Señora Condesa se vieren como versos de amores e indecentes, por versos de la palaciega Juana Ramírez se tuvieran. Al no señalar tal cosa, el editor ha cometido un gran desliz contra la honorabilidad de la monja.

En el romance que en sus *Obras completas* se recoge con el número 56 leemos:

«Traigo conmigo un cuidado,
y tan esquivo, que creo
que, aunque sé sentirlo tanto,
aun yo misma no lo siento.
Es amor; pero es amor
que faltándole lo ciego,
los ojos que tiene, son
para darle más tormento.
El término no es ***a quo,***
que causa el pesar que veo:
que siendo el término el Bien,
todo el dolor es el medio.
Si es lícito y aun debido
este cariño que tengo,
¿por qué me han de dar castigo
porque pago lo que debo?
¡Oh cuánta fineza, oh cuántos
cariños he visto tiernos!
Que amor que se tiene en Dios,
es calidad sin opuestos.
De lo lícito no puede
hacer contrarios conceptos,
con que es amor que al olvido
no puede vivir expuesto.
Yo me acuerdo ¡oh nunca fuera!,
que he querido en otro tiempo
lo que pasó de locura
y lo que excedió de extremo,
mas como era amor bastardo,
y de contrarios compuesto,
fue fácil desvanecerse
de achaque de su ser mesmo.
Mas ahora, ¡ay de mí!, está
tan en su natural centro,
que la ***virtud y razón***
son quien aviva su incendio»[90].

Estos versos, que ella escribiera un día indeterminado para nosotros, pero sí escritos después de renunciar a un *«amor bastardo y de contrarios»* —por tanto posiblemente ya dentro del claustro— son confesión de que ella, Juana Ramírez, tuvo sus amores, que amó a alguien, y que, por lo mismo, supo, por experiencia propia, qué se siente cuando se ama, y que no es necesario recurrir a la simulación para cantar o poetizar sobre el amor; y me da pie a mí —al menos a mí— a pensar que de su pluma debieron salir versos en los que quedara en flor ese amor que ella llama, cuando escribe ahora estos versos, *«bastardo y de contrarios»*. Dígolo más claro: De su pluma debieron salir versos de amores que harían referencia a

[90] María Luisa, Condesa de Paredes pudo estar de vuelta en la Península en 1686 ó 1687. Poco tiempo después aparece la publicación del Tomo I, *Inundación castálica...*, Madrid, 1689, la de *Poemas*, Madrid, 1690... y la del tomo II Sevilla, 1692.

ese amor que están en ese *«yo recuerdo, (¡oh nunca fuera!) / que he querido en otro tiempo»*. Y versos hay que delatan ese haber querido a uno y haber rechazado a otro. Versos que, como así alguno puede defender que sirven de juego poético y erótico, así me sirven a mi para pensar que son espejo de una realidad. Y que, siendo versos de amores, de un amor que ella —ya dentro del claustro— recuerda como *«amor bastardo y de contrarios»*, por lógica, hay que colocar en un tiempo en que ella pudo sentir y vivir ese amor que, en el estado que ahora profesa, no la es lícito tener. Por ello creo —indicios muestran las composiciones para pensar así— que de la palaciega pudieran ser, por ejemplo, entre sus *Romances filosóficos y amororos*, los que están marcados con los números 4-5-6-7 (y ¿el 8-9-10?). Los demás no pongo en duda que lo sean de la monja especialmente el 48, donde leemos : *...Yo no entiendo de esas cosas;/ sólo sé que aquí me vine/ porque, si es que soy mujer, / ninguno lo verifique* y los *Romances sacros*.

Por la palaciega pienso que podrían haber sido escritos los *romancillos* 75-76 (ni el 77, ni el 78 me parecen suyos), las *redondillas de amor y de discreción*, agrupadas en los números 84-85-86; y quizá también algunas de las *décimas de amor y de discreción*. En cuanto a los sonetos, pienso que son bastantes los que pudieron haber salido de la pluma de la monja sor Juana Inés de la Cruz (*sonetos filosófico-morales*, por ejemplo y , sin duda, los *sonetos sagrados*); pero, basado en el *reto* de sor Juana Inés a sor Filotea, tengo para mi que bastantes lo fueron gracias a la pluma de la palaciega Juana Ramírez de Asbaje. Con seguridad absoluta el que se recoge con el n.º 185 en sus *Obras completas* y dedicado *a la muerte del señor rey Felipe IV*, y el que, después de sufrir una grave enfermedad, le dedica —con ¡todos los versos agudos!— a Laura (Leonor Carreto), n.º 186. Y, a la luz de ese *reto*, pienso que de la pluma de la palaciega Juana Ramírez salieron los sonetos de *amor y discrección* y de modo especial todos los referidos al hombre varón[91]. Y lo mismo cabe decir de las *liras* —n.os 211-212—: A la luz del *reto*, yo las colocaría entre los versos de la palaciega Juana. ¿Son de ella las del n.º 213?

Pienso que ha quedado claro la proyección de la doctrina de las *Poéticas hispánicas* en la lírica de la mexicana; y que en las *Poéticas* se condenaban las coplas de caracter deshonesto y lascivas y los versos de amores. Por dichas razones defiendo la tesis de una Juana palaciega como autora de ciertos versos y de una sor Juana Inés de la Cruz como autora de otros. Y es la razón que me ha movido a arriesgarme a señalar que algunos versos —entre otros— pudieron haber salido de la pluma de la palaciega. Aunque confieso que gozaría muy mucho si alguien se arriesgara a seguir pensando en esto y llegara a precisar con un rigor más profundo que el mío qué versos exactamente salen de la pluma de la mexicana antes de febrero de 1669 y cuáles después.

No me ha movido —lo confieso, aunque pudiere parecer todo lo contrario— el glorioso intento de liberar a sor Juana Inés del baldón de monja casquivana y disoluta y otros calificativos descalificantes, con los que algunos la deshonran, sino la apreciación de la doble ética-estética en los versos que pertenecen a la persona que palaciega fue y monja quiso ser, y que pone de relieve la existencia de una poética ético-estética que, por imposición del clero, se había impuesto y era obligatorio o común el seguirla y que es la que hace impensable que ciertos versos, que en *Obras*

[91] Así los marcados en sus *Obras completas con los números* 164-165-166-167-168-169-170-171-172-173-174-175-176-178-180, cuánto recelo de la autoria juanina del soneto n.º 177, del 180 junto a los que de verdad no son ni de ella como los sonetos n.os 181-181 bis.

completas se recogen como de sor Juana Inés de la Cruz, sean de la monja, cuando pudieran haber salido de la pluma de la Juana Ramírez de Asbaje la palaciega, quien, en sus años de palacio pudo estar enamorada de un hombre.

No veo como imposible un enamoramiento de Juana Inés Ramírez de Asbaje, y menos sabiendo la vida social palaciega dentro de la que tuvo que vivir desde sus 16 años hasta los 20. Una mujer a esa edad puede enamorarse... y ella pudo enamorarse.

Los versos en los que se hace referencia a Silvio o Feliciano que la buscan y a quienes rechaza, y a Fabio o Lisardo a quienes ella adora, pero por los que no es correspondida, como pueden responder a un tipo de poesía amorosa convencional, pudieran responder —¿qué razón hay para negarlo?— a una realidad vital de la protagonista, del yo creador, de Juana Inés Ramírez de Asbaje.

Y estos versos, leídos así, o sea, pensando que pudieran responder a un hecho real de la vida de Juana Ramírez, demostrarían que la poetisa estuvo, estaba enamorada de quien no la correspondía y rechazaba al que lo estaba de ella. O sea, en su vida pasaba lo que se cantaba en cierta poesía amorosa.

Para cerrar este trabajo parece obligado reflexionar sobre el capítulo de su vida que hace referencia a lo que algún estudioso de la vida y obra de la monja mexicana ha calificado como *«pasión por María Luisa»*, *«bella Lysi»*[92], *«divina Lysi»*[93], *«Filis»*[94]. Y la pregunta que me hago es la siguiente: ¿Teniendo presentes los textos de los poemas que están catalogados en sus *Obras completas* con los números 17-18-19-82 y 89, se puede hablar de una pasión rara, hacia María Luisa como escribe Octavio Paz?[95].

Diré en primer lugar que sor Juana Inés, para expresar el amor que siente por María Luisa Manrique de Lara, como para hacer lo mismo con el que ha sentido antes por Leonor Carreto, no tiene otros medios lingüísticos que los que han tenido antes y tenemos todos para hablar y expresar los sentimientos del amor. Esta necesidad le acercaría a la adopción de los códigos del amor cortés de que habla Selena Millares[96].

Por tanto, si bien el uso del código de lengua se puede blandir para defender una *«pasión por María Luisa»* en la poesía de sor Juana Inés, no es correcto el blandirlo para colocar en un lado de la moralidad o en el otro a sor Juana Inés. Para esto último, más que apoyarse en el código de lengua, habrá que indagar sobre el pensamiento y sentimiento con el que vive la poetisa en ese momento y que nos lo hace saber a través de sus versos y sobre quién es el objeto —persona en este caso— al que los versos se refieren.

La *Carta de sor Filotea* y el *reto* de sor Juana Inés en *Respuesta a sor Filotea* nada aportan a tal respecto, porque no se reprende a sor Juana Inés por unos versos concretos —expresión de cierta pasión—, sino por escribir poesía en general.

---

[92] Poema marcado con el número 17 en sus *Obras completas*.

[93] Poema marcado con el número 18 en sus *Obras completas*.

[94] Poema marcado con el número 19 en sus *Obras completas*.

[95] Octavio PAZ , *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, p. 368, escribe «*...no hay en la historia de nuestras letras otro ejemplo de una monja que haya sido, con el aplauso general, autora de poemas eróticos y aun de sátiras sexuales que podrían haber sido firmadas por un discípulo de Quevedo». «Es casi seguro que conoció, durante sus años en la corte virreinal el amor o los amores; ya en el claustro tampoco fue inmune a la pasión como lo prueba su afecto por María Luisa»*, p. 371.

[96] Ver Selena MILLARES, *Ob cit.*, p. 85.

Y en la *Respuesta* nos encontramos con el *reto* de sor Juana Inés que, si ese *reto* ahí está, es porque ella no tiene conciencia de haber escrito verso indecente alguno que pudiera estar cargado de un irregular amor y deshonesto.

Así que necesario veo el reflexionar, a la luz del contenido del romance 56[97], sobre los pensamientos y sentimientos que sor Juana Inés derrama en los poemas 17-18-19-89, dedicados a María Luisa.

---

[97] Este es el romance 56:

Traigo conmigo un cuidado,
y tan esquivo, que creo
que, aunque sé sentirlo tanto,
aun yo misma no lo siento.

Es amor; pero es amor
que, faltándole lo ciego,
los ojos que tiene, son
para darle más tormento.

El término no es *a quo*,
que causa el pesar que veo;
que siendo el término el Bien,
todo el dolor es el medio.

Si es lícito, y aun debido
este cariño que tengo,
¿por qué me han de dar castigo
porque pago lo que debo?

¡Oh, cuánta fineza, oh cuántos
cariños he visto tiernos!
Que amor que se tiene en Dios,
es calidad sin opuestos

De lo lícito no puede
hacer contrarios conceptos
con que es amor que al olvido
no puede vivir expuesto.

Yo me acuerdo *¡oh nunca fuera!,*
que he querido en otro tiempo
lo que pasó de locura
y lo que excedió de extremo;
mas como era amor bastardo,
y de contrarios compuesto,
fue fácil desvanecerse
de achaque de su ser mesmo.

Mas ahora, ¡ay, de mi!, está
tan en su natural centro,
que la virtud y razón
son quien aviva mi incendio.

Quien tal oyera, dirá
que, si es así, ¿por qué peno?
Mas mi corazón ansioso
dirá que por eso mesmo.

¡Oh humana flaqueza nuestra
adonde el más puro afecto
aun no sabe desnudarse
del natural sentimiento!

El romance 56 nos sirve sin duda para poder afirmar —confesión de la autora— que ella, en *el pasado,* quiso, esto es, que estuvo enamorada *(«Yo me acuerdo.../ que he querido en otro tiempo/ lo que pasó de locura / y lo que excedió de extremo»)*[98]. Lo que da pie para pensar —y creo con buena lógica— que con la expresión de *«en otro tiempo»,* la que es monja en ese momento que escribe el romance 56 quiere referirse al tiempo de su juventud o de su vida palaciega. Y hemos de aceptar —como algo que se ha dado, da y se dará en la vida de casi todos los humanos— que ella no sintiera atracción amorosa alguna hacia aquel por quien fuera pretendida, y que se diera también todo lo contrario: Ella pretender a quien no le respondía. Y hemos de aceptar también —porque así lo demuestra la vida de todo poeta— que, si enamorada estuvo, desahogara sus sentimiento amorosos en versos que fueran reflejo de su propio interior. Esos serían *«versos de amores»,* de sus amores de palaciega o joven seglar.

Parece natural, pues, que, si sor Filotea, que reprende a ¡una monja! por escribir versos, no hace referencia a este tipo de versos, y que, si sor Juana —¡la monja!— por otra parte, *reta* a sor Filotea a que le presente una copla suya indecente, parece natural —digo— el pensar que sor Filotea enjuicia los versos que ha escrito la monja no la palaciega, y que sor Juana Inés así lo entiende.

Tan precisa es la apetencia
que a ser amados tenemos,
que, aun sabiendo que no sirve,
nunca dejarla sabemos.

Que corresponda a mi amor,
nada añade; mas no puedo,
por más que lo solicito
dejar yo de apetecerlo.

Si es lícito, ya lo digo
si es culpa, ya la confieso;
mas no puedo arrepentirme,
por más que hacerlo pretendo.

Bien ha visto quien penetra
lo interior de mis secretos,
que yo misma estoy formando
los dolores que padezco.

Bien sabe que soy yo misma
verdugo de mis deseos.
pues muertos entre mis ansias,
tienen sepulcro en mi pecho.

Muero ¿quién lo creerá?, a manos
de la cosa que más quiero,
y el motivo de matarme
es el amor que le tengo.

Así alimentando, triste
la vida con el veneno,
la misma muerte que vivo,
es la vida con que muero.

Pero valor, corazón
porque en tan dulce tormento
en medio de cualquier suerte
no dejar de amar protesto.

[98] Ver romance 56, *Ob. cit.,* pp. 76-77.

Versos de la monja son los que se refieren a María Luisa —poemas 17-18-19-89— y ni sor Filotea los tiene como indecentes —lo serían, si ellos hubieran sido tenidos como prueba de *pasión amorosa indecente* por sor Filotea—, ni sor Juana Inés, cuando defiende su dedicación a escribir versos.

¿Por qué los versos, que para Octavio Paz son prueba de pasión amorosa, no lo son ni para sor Juana Inés, ni para sor Filotea, ni para los muchos enemigos contemporáneos de la monja?

El Romance 56 puede servirnos de guía. En este romance la monja sor Juana Inés habla de dos amores: uno *lícito* y otro *ilícito*. Ilícito aquél con el que ella quiso *«en otro tiempo/ lo que pasó de locura/ y lo que excedió de extremo»;* amor *«bastardo / y de contrarios opuesto»* [99]. Lícito éste con el que ella quiere en el momento que escribe y, por el *«natural sentimiento»*[100] que acompaña al hombre de amar y ser amado, el que pide a quien ella ama, ya que este amor tiene como *«término el Bien»* [101]; y es un *«amor que se tiene en Dios»* [102] y por dicha razón *«es calidad sin opuestos»* y *«de lícito no puede/ hacer contrarios conceptos»* [103].

¿Por qué se tiene como lícito —y nosotros así lo debemos tener— ese amor —pasión según Octavio Paz— que muestra la monja sor Juana Inés por María Luisa? ¿Puede decirse que tiene como término el Bien y que es un amor que se tiene en Dios?

Ese amor que transpiran los versos de sor Juana hacia María Luisa, sería difícil justificarlos si, a quien van dirigidos, fuera otra persona. Pero van dirigidos a la *virreina* María Luisa.

Sin duda alguna ni los no creyentes —sic Octavio Paz— hablarían de pasión, si esos versos de la monja sor Juana Inés se refirieran a María, la Virgen, Madre de Jesús. Muestras de pasión amorosa de muchas mujeres hacía la Madre de Jesús se podrían ofrecer; y nadie juiciosamente se atreverá a señalarlas como prueba de amor-pasión indecente. Ni nadie achacaría a esos versos pasión indecente si a quien van dirigidos hubiera sido la madre de sor Juana Inés, cuando la hija que ama tierna y apasionadamente a su madre no diferentes términos usa para hacérselo saber.

Es evidente que entre María Luisa y la Madre de Jesús la distancia es inmedible; pero la comparación para equiparar, aunque sea en medida sobrepasada, el amor que se pueda sentir y confesar por la una y la otra, no es locura. Y menos la comparación establecida entre María Luisa y una madre a la que se ama tierna y apasionadamente.

María Luisa, además de ser una buena amiga de sor Juana Inés, a cuyo amor ha de corresponde por ese *«natural sentimiento»* [104] del hombre de amar y ser amado, es la *virreina* y como virreina está revestida de cierto don divino, ya que, para sor Juana Inés como para todos los de Nueva España, es representante de Dios, y amarla, por esa razón, y expresarlo como se suele expresar el amor más tierno y más profundo, no era considerado como amor indecente, sino más bien como amor plausible, *«que la virtud y razón / son quien aviva mi incendio»* [105]. Sor Juana piensa que, como súbdita, debe respetar, reverenciar, y amar a María Luisa *virreina (divi-*

[99] Idem.
[100] Idem.
[101] Idem.
[102] Idem.
[103] Idem.
[104] Idem.
[105] Idem

na por representar a Dios), y que, como amiga, ha de tener confianza para manifestarle su inmedible amor. Y para manifestarle ese respeto, esa reverencia y amor no dispone de otro lenguaje que el que tiene el que respeta, reverencia y ama; sobre todo ama.

Pero centrémonos en los poemas 17-18-19-89. Y parece claro que el romance 17 no es más que el testimonio de un simple afecto de sor Juana Inés hacia *«Lysi bella»* —María Luisa— para lo cual su *«amante*[106] *afecto»* rompe *«las prisiones del retiro»*.

El afecto que se traduce en amor, queda probado mediante el retablillo de marfil del nacimiento que le envía como obsequio. Simple, pues, muestra de admiración, respeto y amor de súbdita y amiga.

El romance 18 es un canto de admiración a la *«divina Lysi»*, a su belleza, al ángel en belleza que es María Luisa, por lo que merece versos tan líricos y bellos en sentimiento como los de *«Reina de las flores eres, / pues el Verano mendiga/ los claveles de tus labios, / las rosas de tus mejillas»*. Un canto que, para que nadie lo saque del *«término del Bien»* o de *«amor en Dios»*, le deja a ella entonces —y al lector ahora— qué lente ha usado para la contemplación de su belleza: *«Toda te he juzgado en Dios»*... El romance 19 en primera instancia nace como un intento —y así lo es— de un retrato literario, empujada la monja por uno pictórico de *«Filis»* —María Luisa—, el cual critica —a éste y a cualesquiera otros— porque más que *«bosquejo»* es un *«borrón»* de su *«Cielo»*, de su total hermosura.

En segunda estancia, y teniendo como borrón el retrato pictórico hecho a Filis, el romance se convierte en la justificación del porqué a ella no le agrada el retrato pictórico o lo reprueba: *«¡Qué distinta adoración/ se te debe a ti, pues siendo/indignos aun del castigo /mal aspiraran al premio!»*.

Y en tercera instancia se convierte en un canto a la belleza que Filis ha recibido de Dios o la Naturaleza y a la manifestación por parte de sor Juana de una amor a Filis, no a causa de la belleza, fruto y artificio del arte, sino por la belleza que ha recibido de Dios, de la Naturaleza y posee e irradia. Belleza natural...contra belleza-artificio[107].

Y sin perder de vista, ni lo primero, ni lo segundo, es como se habrán de juzgar los versos restantes del romance. Y, hecho así, ¡qué distante queda de la indecencia, merecedora de escándalo y reprobación, la pasión que muestra sor Juana por Filis! Porque son versos que dicen del amor que la tiene a Filis; la causa que no lo impide *(«ser mujer y estar ausente, /....pues sabes tú que las* ***almas*** */ distancia ignoran y sexo»);* la razón de ese amor: *(«Prodigio hermoso...exenciones de Regio»...)* y, en conclusión, la libertad para pedirle a Filis —María Luisa— que se mire a sí misma para comprender por qué ella la ama *(«¿puedo yo dejar de amar-*

[106] Amante, participio presente del verbio latino *amo, as, are, avi, atum*, cuyo significado es el que ama o que ama: que tiene, siente amor.

[107] Así pienso yo han de interpretarse los siguientes versos; como alabanza de la belleza natural frente a la belleza-artificio: *«Yo, pues, mi adorada Filis, / que tu deidad reverencio, / que tu desdén idolatro/ y que tu rigor venero: / bien así, como la simple / amante que, en tornos ciegos, /es despojo de la llama/ por tocar el lucimiento;/ como el niño que inocente / aplica incauto los dedos/ a la cuchilla, engañado/ del resplandor del acero, / y herida la tierna mano, / aún sin conocer el yerro, / más que el dolor de la herida / siente apartarse del reo;/ cual la enamorada Clicie/ que, al rubio Amante siguiendo, /siendo padre de las luces, / quiere enseñarle ardimientos;/ como a lo cóncavo el aire, /como a la materia el fuego, / como a su centro las peñas, / como a su fin los intentos;/ bien como todas las cosas/ naturales, que el deseo/ de conservarse, las une/ amante en lazos estrechos.../ Pero ¿para qué es cansarme?/ Como a ti, Filis, te quiero;/ que en lo que mereces, éste/ es sólo encarecimiento»*.

te, / si tan divina te advierto? / ¿Hay causa sin producir? / ¿hay potencia sin objeto?») por qué rechaza el retrato que le han hecho, (borrón... *«Pues ¿qué diré si el delito/ pasa a ofender el respeto/ de un Sol que llamarlo Sol/ es lisonja del Sol mesmo?»)* y por qué le pide *«Vuelve a ti misma los ojos, / y hallarás, en ti y en ellos, / no sólo el amor posible, / mas preciso el rendimiento, / entre tanto que el cuidado, / en contemplarte suspenso, / que vivo asegura, sólo / en fe de que por ti muero»*.

El romance 19, pues, es un rechazo al retrato pictórico realizado a Filis, por ser un artificio, por ofrecer una belleza artificial. Es un canto a la belleza natural de María Luisa, captada a la luz del amor que sor Juana Inés la tiene por ser *«Prodigio hermoso»*, por poseer *«exenciones de Regio»* y por ser *«divina»*. Nada, pues, a mi entender, hay en el romance que deba llevarnos a afirmar una *«pasión por María Luisa»* indecente.

Las redondillas recogidas en el poema 89, no se pueden citar como prueba de pasión amorosa indecente de sor Juana hacia Lysi, Filis —María Luisa—; son una especie de justificación de lo que ha rechazado en el romance 19: Por qué puede aceptarse como acertada la decisión de Lysi de dejarse retratar: *«Acción, Lysi, fue acertada/ el permitir retratarte, / pues ¿quién pudiera mirarte, / si no es estando pintada?»*. Con ello, pues, justificando lo que criticó en el romance 19, indirectamente ensalza la belleza natural de Lysi.

EL CUENTO FOLCLÓRICO «EL PESCADOR Y SU MUJER» (TIPO 555) Y SUS ADAPTACIONES LITERARIAS DEL SIGLO XIX

Por *Montserrat Amores*

La difusión hispánica del cuento folclórico conocido internacionalmente con el título «El pescador y su mujer» (tipo 555)[1] merece cierta consideración, a juzgar por el número de versiones orales hispánicas recogidas hasta la fecha y que corroboran su pervivencia en la tradición oral: doce en castellano, y nueve versiones en catalán[2]. Todas ellas son de gran utilidad para el estudio comparativo de las versiones literarias que cuatro escritores del siglo XIX escribieron basándose en este cuento folclórico. La primera fue publicada en el n.º 4 de *El Museo Universal* del año 1862 por el escritor Manuel Ossorio y Bernard[3]. Cuatro años después apareció la particular versión de Antonio de Trueba en su volumen de *Cuentos de vivos y muertos*[4]. El escritor Luis Coloma insertó una breve versión en su novela *Solaces de un estudiante* (1871) y posteriormente la amplió y publicó en la revista *El Mensajero del corazón de Jesús* en 1887 para incluirla finalmente en el volumen de *Cuentos para niños*[5]. Finalmente, el escritor santanderino José M.ª de Pereda intercaló también su particular versión del cuento en la novela *El sabor de la tierruca,* de 1882[6].

Aparentemente estas versiones literarias ofrecen diferencias, incluso en el argumento. Sin embargo, el cotejo de dichas versiones literarias con las orales muestra

---

[1] Según los estudios de la escuela finesa, en especial el catálogo de Antti AARNE y Stith THOMPSON, *Los tipos del cuento folclórico. Una clasificación*, trad. al español de Fernando Peñalosa, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia- Academia Scientiarium Fennica (F.F. Communications, 258), 1995.

[2] Véase Julio CAMARENA y Maxime CHEVALIER, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos,* Madrid, Gredos, 1994, pp. 538-541. Puede consultarse además mi *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo* XIX, Madrid, CSIC, 1997, tipo 555.

[3] Manuel OSSORIO Y BERNARD (Algeciras, 1839 - Madrid, 1904) fue periodista y cultivador de cuentos y artículos de costumbres. Trabajó como redactor en más de diez periódicos como *Las Novedades* (1870-1871), *El Cascabel* o *La Correspondencia de España.* Colaboró en el *Semanario Pintoresco Español*, *El Museo Universal* y gran cantidad de periódicos y revistas. Escribió varias obras de teatro y algunas libros dirigidos al público infantil. Dentro de este campo pretendió ser recordado como el autor predilecto de la infancia, publicando varios volúmenes, la mayor parte de poesía: *Moral infantil* (1876), *Lecturas de la infancia* (1880), *Álbum infantil: cuentos, máximas y enseñanzas en prosa y verso* (1885), *Gente Menuda: romances infantiles* (1891), *Poemas infantiles* (1894), *Fábulas y moralejas* (1896), *Cuentos y sucedidos* (1898). En todos ellos impera la moral ejemplificante y el tono lacrimógeno, sobre la forma poética (véase Jaime GARCÍA PADRINO, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992, pp. 45-56). Es el autor del recurridísimo *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* (1903).

[4] Madrid, Librería de don Leocadio López editor, 1866, pp. 71-93.

[5] *Solaces de un estudiante,* en *Obras de juventud, Obras Completas,* I, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1940, pp. 41-44; *Cuentos para niños, Lecturas recreativas V, Obras Completas,* VI, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1940, pp. 55-70.

[6] Capítulo X, en *El sabor de la tierruca*, en *Obras Completas*, X, Madrid, Imprenta y Fundición de Tello, 1889, pp. 208-214.

el carácter folclórico de todas ellas. En todas los escritores del siglo XIX mantienen la intrínseca moralidad del cuento y de una manera u otra la potencian. En el caso del cuento de Pereda, incluido en su novela, el relato oral realizará una importante función doctrinal que se amplía al género mayor en el que se inserta.

El tema que desarrolla el cuento-tipo 555 es el de la ambición castigada, y narra cómo un ser sobrenatural otorga deseos cada vez más extravagantes al protagonista, hasta que, finalmente, su codicia es castigada volviendo a la misma situación de pobreza con la que se iniciaba el relato. No obstante, el protagonista o protagonistas, el donante y las circunstancias pueden variar considerablemente.

Así, parece que el argumento más difundido en Europa es el protagonizado por un pobre pescador que captura un pez encantado y lo devuelve al agua. En gratitud, el pez otorga todos los deseos de su esposa. Pero como éstos son cada vez más ambiciosos (comida, una casa, un palacio, ser reina, y, finalmente, ser papisa o diosa), el matrimonio es castigado, perdiendo todo lo conseguido y volviendo a la situación inicial. Diez versiones orales recogidas en diferente lugares de la Península desarrollan este argumento[7]. En lo que respecta a las versiones literarias, tanto «Un cuento de viejas» de Manuel Ossorio y Bernard, como «La ambición» de Antonio de Trueba partieron de versiones que contenían estos elementos.

Existen, por otra parte, versiones cristianizadas del cuento en las que el donante no es un pez encantado sino Jesucristo. En ellas, un hombre pobre o un matrimonio pobre consiguen llegar hasta el cielo subiendo por una enorme planta. Entonces piden a Jesús o a un santo los deseos cada vez más atrevidos hasta que, finalmente, son castigados. Cuatro versiones orales peninsulares y una versión mallorquina corroboran la pervivencia de esta variante cristianizada en España[8]. En las dos versiones cordobesas recogidas de este tipo los donantes son un califa y una vieja hechicera respectivamente, y en una versión catalana es el Sol[9]. Las dos versiones literarias del padre Coloma parecen responder a esta trama, aunque en ella se mezclan motivos de otro cuento-tipo, el 563, puesto que los deseos otorgados son una mesa, una bolsa y una porra mágicas. Como se verá, algunas versiones orales correspondientes al tipo 555 contienen también elementos del tipo 563.

Por último, la versión extremeña de Marciano Curiel Merchán indica que el donante del tipo 555 puede ser también un enanito[10]; el mismo que hará rico al protagonista del cuento que insertó José M.ª de Pereda en *El sabor de la tierruca*.

---

[7] Luis CORTÉS VÁZQUEZ, *Cuentos populares salmantinos*, Salamanca, Librería Cervantes, 1979, I, n.os 77 y 78; Joaquín DÍAZ y Maxime CHEVALIER, *Cuentos castellanos de tradición oral*, Valladolid, Ámbito, 1992², n.º 14; Julio CAMARENA, *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos-CSIC, 1984, n.º 113; Carmen GARCÍA SURRALLÉS, *Era posivé... Cuentos gaditanos*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992, n.os 38 y 39; Joan AMADES, *Folclore de Catalunya. Rondallística*, Barcelona, Selecta, 1974, n.os 166 y 168; Valeri SERRA Y BOLDÚ, *Aplec de Rondalles*, Barcelona, Editorial Catalana, 1922, pp. 128-131; *ídem., Rondalles populars*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984-1985, IV, pp. 49-74.

[8] Aureliano LLANO ROZA DE AMPUDIA, *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Madrid, Imprenta de Rafael Caro Raggio, 1925, n.º 58; Julio CAMARENA y Maxime CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 338-340; Joan AMADES, *op. cit.*, n.º 74; Valeri SERRA I BOLDÚ, *Rondalles meravelloses*, Barcelona, Editorial Catalana, 1924, pp. 13-17; A. M.ª ALCOVER SUREDA, *Aplec de rondaies mallorquines*, Palma de Mallorca, Moll, 1936, I, pp. 100-106.

[9] M.ª José PORRO y otros, *Cuentos cordobeses de tradición oral*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1985, n.os 4 y 67; Joan AMADES, *op. cit.*, n.º 167.

[10] Marciano CURIEL MERCHÁN, *Cuentos extremeños*, Badajoz, Editora regional de Extremadura (Serie rescate, 2), 1987, n.º 70.

En el caso de la primera versión española escrita de este cuento, la de Manuel Ossorio y Bernard, titulada «Un cuento de viejas», parece que el autor tuvo presente, además de la tradición oral, otra versión escrita del tipo 555. Me refiero a «El pescador y su mujer» de los *Cuentos Infantiles y del Hogar* de los hermanos Grimm, que conocía mediante una traducción francesa. Sólo en un aspecto se diferencia de la versión alemana: en potenciar desde el principio la codicia de la mujer del pescador.

Inicia el autor su narración señalando la antigüedad de su origen y la posible lectura alegórica que puede hacerse de su relato:

> Cuentan las crónicas de los tiempos en que el alma de Garibay andaba por los espacios, que un pescador pobre como el símbolo de la pobreza, había tomado por esposa a una mujer tan terca y de genio tan agrio, que el pobre maldecía interiormente el momento en que tuvo la debilidad de casarse con ella (p. 28c).

Un día, el protagonista pesca un barbo, como en la versión nº 14 de Díaz-Chevalier, que le dijo:

> «Mateo, vuélveme a echar al agua y mi reconocimiento será eterno. Soy un príncipe encantado y haré por tí cuanto quieras; a más de que no estoy bastante gordo para ser comido; mi categoría y mis desgracias me hacen inviolable, según un artículo de la constitución aprobado en las cortes del Rey Perico».
>
> Mateo, que no las tenía todas consigo, oyendo hablar a un pez de política lo soltó al momento, y el barbo desapareció entre las aguas, dejando en la superficie una porción de espuma (p. 30a).

Los elementos actualizadores introducidos por Ossorio y Bernard no sirven para proporcionar al texto cierta crítica social, como hará Trueba, sino simplemente para incluir algunas pinceladas de humor.

Como en las versiones folclóricas que responden a este argumento, cuando la mujer de Mateo sabe lo ocurrido a su marido, y después de llamarlo «asno», le insta a pedir al príncipe encantado una casita mejor que la choza en la que viven, y, sucesivamente, un castillo, ser reina, ser papisa y, por último, ser Dios. Todos los deseos de la mujer, menos el último, le serán concedidos.

Coincidiendo con las versiones de los hermanos Grimm, y la de Amades (*Rondallística*, n.º 166) la petición de deseos va acompañada de alteraciones metereológicas que aumentan gradualmente su violencia: se preparan tormentas enormes acompañadas de fuertes vientos, y el agua del lago o del mar cambia de color convirtiéndose en negra y putrefacta [11].

Como mencionaba anteriormente, algunos detalles me inclinan a pensar que el autor tenía presente la versión alemana. Como en ésta, Cándida contesta a su marido en las dos primeras ocasiones en las que el marido muestra su satisfacción y su deseo de no pedir nada más, que será cosa de pensarlo.

En el cuento de Ossorio y Bernard, cuando Cándida decide ser papisa, Mateo le contesta:

---

[11] También la versión gaditana n.º 28 que publica en su colección *Era Posivé* Carmen García Surrallés contiene, aunque muy deteriorados, estos elementos.

> —Pero mujer, le dijo su marido, considera que no hay más que un papa en la cristiandad, y que el barbo no puede complacerte (p. 30b).

Y cuando llegó a su casa y entró en la mansión papal

> [a] los dos lados se veían cirios pascuales de dos kilómetros de largo, de los que tomaban su luz las estrellas.
>
> Toda la habitación parecía empapelada de rojo o presa de las llamas... ¡tantos cardenales había! y una infinidad de pajecillos cual otros tantos satélites pululaban por las antecámaras y descansos (p. 30c).

De modo parecido se desarrollan las escenas en la versión de los Grimm:

> —¡Pero mujer! —protestó el hombre—. ¿Es que quieres serlo todo? Papa es imposible. Papa sólo hay uno en toda la Cristiandad. No hay que pedir gollerías; eso no lo puede hacer el pez. (...)
>
> Abriéndose camino entre la multitud, vio que el interior estaba iluminado por millares y millares de cirios, y que su mujer estaba toda vestida de oro, sentada en un trono aún mucho más largo, con tres coronas de oro en la cabeza y rodeada de muchísismos obispos y cardenales. A ambos lados tenía dos hileras de cirios: el mayor, grueso, y alto como una torre; el menor, como una velita de cocina[12].

No obstante, a pesar de la fuente «culta» que guió a Manuel Ossorio y Bernard al escribir «Un cuento de viejas», su versión del tipo 555 puede considerarse muy próxima al folclore, pues su grado de reelaboración es mínimo. El autor, además de mantener todas y cada una de las secuencias del cuento sin alterarlas lo más mínimo, no individualizó excesivamente el relato manteniendo, salvo pequeños detalles, el tono impersonal e intemporal propio de estos cuentos folclóricos.

Sin embargo, «La ambición», el cuento de Antonio de Trueba, publicado en *Cuentos de Vivos y Muertos* (1866), es uno de los casos más claros, de reelaboración de un cuento folclórico que obedece a las dos principales causas por las que el autor vasco alteraba los etnotextos[13]: dar verosimilitud al relato, es decir, situarlo en nuestro universo; y, potenciar la moral del cuento. Aprovecha, además, para dejar constancia de algunas de sus ideas sobre la sociedad, en concreto sobre la labilidad social, mientras potencia las formas populares, diseminando refranes, dichos y expresiones a lo largo de todo el relato.

Ciertamente, el cuento respondía a una de las primeras exigencias que para Antonio de Trueba debían de tener los cuentos populares de los que se ocupaba: la moral. En este caso la ambición castigada. Pero Trueba encontraba un gran inconveniente en la versión popular del cuento que él mismo mencionó en el prólogo a la edición de la colección en la que se incluye:

> el cuento que lleva el título de *La Ambición*, popular lo mismo en España que en Francia y Alemania, como que ha servido de base para comedias de magia, entre ellas, la que conocemos aquí con la denominación del *Diablo*

---

[12] HERMANOS GRIMM, *Cuentos infantiles y del hogar*, traducción de F. Payarols, revisión y prólogo de Eduardo Valentí, Madrid, Mandala, 1992, pp. 69-70.

[13] Puede verse Montserrat AMORES, «Escritores del siglo XIX frente al cuento folclórico», *Cuadernos de investigación filológica*, XIX-XX (1993-1994), pp. 171-181.

> *Verde*[14]; este cuento, digo, que encierra una idea moral de primer orden, es tan absurdo como le cuenta el pueblo, que sólo sirve para embobar a criaturas de pocos años. Para que así se comprenda, me bastaría decir que quien protege a la ambiciosa es un besugo que habla con mucha formalidad haciendo creer que es un príncipe encantado. Por pocas pretensiones de hombre grave que un escritor tenga, ¿cómo ha de apadrinar tales niñerías? (p. XXVII-XXVIII).

Será por estas palabras del prólogo que se conocerán los elementos que se desarrollaban en la versión folclórica de la que partió Trueba; porque, a diferencia de Ossorio y Bernard, el escritor vasco optó por transformar completamente el relato, haciendo desaparecer todos los elementos maravillosos y creando una trama más o menos adecuada al mundo que nos rodea. Así, los motivos folclóricos de un pobre pescador que captura un pez encantado y lo devuelve al agua (D170, B375.1)[15] se sustituyen por acciones con función idéntica: un hombre realiza un acto que soluciona la situación de crisis por la que debe ser recompensado. De este modo, el pez se convierte en un Emperador que se ve en peligro al desbocarse el caballo que monta; el protagonista lo salva y, como recompensa, el Emperador le promete darle todo lo que él o su esposa deseen (D1790.3). El motivo ha sido variado: se ha sustituido al pez encantado por un Emperador. Y adviértase que el autor ha seleccionado a este personaje, que también suele aparecer en los cuentos folclóricos, porque necesita que tenga tanto poder como para otorgar hasta títulos nobiliarios, o hacer reina a la esposa del protagonista.

La acción se desarrolla en el Imperio de Micomicán, de claras resonancias cervantinas, y los protagonistas, lejos de ser personajes indeterminados, sin caracteres ni motivación alguna, son caracterizados desde el principio mediante recursos narrativos que no utiliza el género etnopoético originario. Así, Juan, jornalero como su mujer, Ramona, es más conocido con el mote de *Mejorando-lo-presente*, pues utiliza muy a menudo esa muletilla. Ambos son cristianos y por lo menos Juan, se conforma con lo que tiene, diciendo a su esposa:

> —Mal estamos en un establo, (...), pero debemos conformarnos con nuestra suerte, pues, mejorando lo presente, Dios con ser Dios, habitó en un establo cuando se hizo hombre (p. 68),

frase que aparece al iniciarse el relato, y que tendrá importancia al final.

Todavía se desarrollará más la personalidad del personaje masculino no sólo lingüísticamente, sino también mediante la explicación de sus motivaciones. Así, cuando se decide a lanzarse para intentar salvar al Emperador frenando el caballo desbocado, lo hace «movido por su amor al Emperador y por su natural propensión a hacer el bien sin mirar a quién» (p. 69). Su actitud ejemplar, de buen cristiano, se potencia también con su conformidad, pues cuando el Emperador, como

---

[14] Se refiere a la comedia de magia anónima que se representó en el Teatro de la Cruz durante diecinueve días consecutivos en la temporada de 1830-1831, lo cual significaba un éxito más que considerable, y que, según David T. Gies, «se vio cincuenta y siete veces en el escenario durante sus primeros tres años». (*Véase*, D. T. GIES, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, 1996, pp. 105-109.

[15] Motivos folclóricos recogidos en el índice de Stith THOMPSON, *Motif-Index of folk-Literature*, 6 vols., Bloomington & London, Indiana University Press, 1966^2.

premio a su conducta, le propone que pida lo que quiera, Juan sólo se atreve a pedirle un jornal seguro, ya que se contenta con poco.

Pero es sólo Juan el conformista porque su esposa, Ramona, ante las posibilidades de riqueza que le depara la promesa del Emperador, olvida de pronto su resignación cristiana y social para obligar a su marido a pedir cada vez deseos más extravagantes. Cuando Juan comenta a su mujer lo ocurrido, durante el día se alegra de ello pero no puede dormir en toda la noche pensando en algún deseo. Así, a la mañana siguiente, sugiere a su marido que vaya a decirle al Emperador que desean una casita mejor, y no la choza en la que viven. Juan se niega a hacerlo pero, ante el genio de su esposa, muy propenso a que se le «hinchen las narices», decide obedecer. Lo mismo ocurrirá en cinco ocasiones repitiéndose escenas parecidas pero cada vez exagerando más el mal genio de la mujer y la debilidad de carácter de *Mejorando-lo-presente*. Debilidad de carácter comentada en varias ocasiones por un narrador que deja bien clara su opinión, porque, según éste, Juan

> no tenía voluntad propia, lo cual es la mayor desgracia que puede tener el marido que no tiene mujer como Dios manda (p. 74),

y acaba siempre cumpliendo los deseos de su esposa.

Se inicia entonces una riña matrimonial; Ramona impone su genio y manda a Juan a Palacio para pedir al Emperador una casa nueva, luego otra más grande, posteriormente ser marquesa para que puedan sus vecinas tratarla de «señora», luego ser Reina, y, finalmente, para que se ponga en contacto con el Papa y entre los dos intercedan por ella para que Dios le dé poderes sobrenaturales que la hagan capaz de controlar incluso los fenómenos metereológicos. En todas las ocasiones Juan se niega a hacerlo, incluso en las dos primeras la escena se desarrolla con las mismas palabras.

Las riñas son cada vez más fragorosas y los medios de coacción por parte de Ramona más exagerados. Así, en el cuarto deseo, ser reina, Ramona amenaza con no volver a dejarle gozar de sus privilegios como marido. Y la última vez Juan se ve obligado a ir porque Ramona está tan enferma que el médico de la Corte le ha aconsejado que no se la incomode en nada y se haga lo que su voluntad mande. Entonces doña Ramona amenaza con hacer ahorcar a Juan.

En las cinco ocasiones Juan se dirige pesaroso a ver al Emperador, éste lo recibe alegremente, le pregunta por el estado de salud de su esposa y el pobre jornalero, después de dejar bien claro cuál es el carácter de las mujeres, se atreve a pedir el deseo. Sólo gracias a la insistencia del Emperador, Juan pide el último deseo de su esposa. También en las cinco ocasiones el Emperador, sin conmoverse lo más mínimo, le advierte que se hará lo que se pueda; le invita a tomar un «tente-en-pie» en su palacio y le anuncia que cuando acabe se dirija a su casa.

Los elementos maravillosos o sucesos producidos por encantamiento han desaparecido. En el cuento de Ossorio y Bernard, como en los etnotextos, cada vez que el pez encantado otorga un deseo envía al pescador a su casa, y, en vez de encontrase con la casa en la que vivía se encuentra en el mismo lugar un palacio cada vez más grande.

Trueba ha dado verosimilitud incluso a estos episodios: así, la primera vez, el Emperador advierte a Juan que se dirija a la casita blanca que hay en su imperio; la segunda, al palacio azul; la tercera, al Palacio de la Maravilla, y la cuarta, al

Palacio de la Corona. La primera vez estará esperándole Ramona; *doña* Ramona la segunda; *la señora Marquesa de la Maravilla*, en la tercera; y, finalmente, *su Majestad la reina doña Ramona I del reino de Micomicán*. El tiempo que Juan pasa en el palacio del Emperador tomando el «piscolabis» es el que pretende hacer creer Trueba que tiene el Emperador para ocuparse en preparar el palacio y trasladar a su esposa. También ocurre lo mismo en la última entrevista entre el Emperador y Juan. El primero le promete complacerle hasta donde pueda, hace pasar a Juan al comedor «a sacar la tripa de mal año» (p. 95), y le dice que regrese luego a su casa donde «encontrará a su mujer, si no convertida en Dios, convertida en algo que se le parezca» (p. 95).

De este modo se cumplen las primeras palabras de Juan en el cuento, porque se dirige al palacio pero está cerrado; al preguntar lo ocurrido le anuncian que el Emperador ha suprimido el reino de Micomicán y después de vagar

> horas y más horas como loco, sin saber por dónde andaba, (...) de repente se encontró a la puerta del establo donde había habitado con su mujer, y al empujar la puerta, que estaba entornada, se encontró a su mujer instalada nuevamente allí. Lo único que tenía de Dios la que había tenido la criminal ambición de serlo, era la semejanza, en cuanto ocupaba un establo, como Dios cuando se hizo hombre (p. 96).

El lector ya no tiene que esforzarse en hacer una lectura más o menos metafórica del relato, como debía hacerlo en las versiones folclóricas. Todo está explicado y resuelto.

No obstante, en esta versión reelaborada, la lectura moral ha sido ampliada por el autor, pues Ramona comenta en varias ocasiones su deseo de convertirse en marquesa o reina no sólo por acrecentar sus comodidades y vivir lujosamente, como ocurre en las versiones folclóricas, sino por conseguir cierto bienestar social. Todo ello es comentado irónicamente por el autor, destacando mediante pequeños detalles ese falso ascenso social con el que no está de acuerdo, y actualizando de esta forma el relato.

Así, por ejemplo, Ramona aducirá motivos de carácter social para desear ser marquesa, y las mismas motivaciones sociales obedecen a que desee ser reina:

> los que tenemos miras más altas, necesitamos algo más que tajadazas y vino. Tú te pones tan ancho cuando sales por ahí y oyes que te llaman D. Juan, y a mí me llevan los diantres cuando me llaman Doña Ramona. (...)
> —Quiero que me llamen señora Marquesa (...) Yo no quiero ser menos que la marquesa del Rábano y la condesa del Repollo, que a cada triquitraque se llenan la boca con su título, y cuando la encuentran a una parece que les falta tiempo para decir con mucho retintín: «Vaya usted con Dios, doña Ramona» (pp. 78-79).

El título de Marquesa sirve a Ramona para hacer rabiar a las demás damas aristocráticas y para emprenderla a pleitos y querellarse contra los campesinos.

Esa falsa ascensión social es comentada por el narrador, pues cuando su esposo empieza a besar la mano de su esposa, convertida en reina

> la tenía tan sucia, que cuantos la besaban salían de la cámara escupiendo. Para ser rey hay que tener las manos muy limpias (p. 87).

Pero es por entonces cuando a la Reina de Micomicán le falta algo que no puede conseguir mediante simulacros materiales, y así se lo expone a su marido:

> —Es verdad que yo soy reina, pero me muero de tristeza cuando desde el trono vuelvo atrás la vista y no veo nada de lo que otras reinas ven.
>
> —¿Pues qué ven otras reinas?
>
> —Por ejemplo, la reina de España, ve una serie de grandes y gloriosos reyes que se llaman Recaredo, Pelayo, San Fernando, Alonso el Sabio, Isabel la Católica, Fernando el Católico, Carlos V, Felipe II, Carlos III... y esos reyes tuvieron su sangre y se sentaron en su trono y amaron y engrandecieron al pueblo que ella ama y engrandece (...) (p. 90).

Lo de ser reina es ya una «enfermedad moral» (p. 92) que le conducirá a pedir su último y fracasado deseo: «¡Pues yo quiero ser Dios!»; el «demonio de la ambición» (p. 91) había ya trastornado su juicio.

Es esta enfermedad moral la que critica el escritor, pues quienes quedan malparados en el cuento son las altas clases sociales, sobre todo la falsa nobleza, dotada de todos los defectos posibles: no sólo la ambición, sino también las malas gestiones que se realizan dadas sus responsabilidades políticas y sociales.

Además ha enfrentado dos actuaciones: la primera representada por Juan, de conformidad cristiana y social, la de cualquier jornalero de los que según Trueba abundan en el pueblo de campo; la segunda, la de la ambición social, tan frecuente también en las ciudades y entre las clases aristocráticas. Los largos diálogos en los que el matrimonio discute no sirven para hacer progresar la acción sino para potenciar en última instancia la moralidad del cuento.

A pesar de todas estas transformaciones, el cuento folclórico del que parte es todavía identificable aunque ha perdido tras su recreación una parte muy importante de su esencia. No obstante, Trueba ha conseguido satisfactoriamente los objetivos, conste que no literarios, que se proponía.

Por otra parte, es necesario señalar la gran cantidad de expresiones y frases hechas propias del lenguaje popular que aparecen en el cuento. No sólo por la utilización por parte del protagonista de su muletilla que, todo hay que decirlo, hay ocasiones en que parece olvidarla; o la propensión por parte de Ramona a «hinchársele las narices». Incluso el Emperador utiliza un lenguaje que no se acomoda en absoluto a su posición social. Trueba intenta dar a su relato ese «aire popular» que indique su procedencia. No obstante no sólo con la introducción de expresiones e imprecaciones se consigue ese objetivo, que sí logra Pereda con su cuento que podría titularse «El zonchero cudicioso».

Si bien «Un cuento de viejas» y «La ambición» parten de una trama argumental común, las diferencias entre ambas versiones son, como se ha visto, más que considerables. Pero, a pesar de ello, ambas han optado por ampliar aquellas escenas o aspectos más dados a potenciar la finalidad moral que el cuento folclórico ya contenía. Así, tanto Trueba como Ossorio y Bernard graduaron de manera ascendente la oposición del pescador con el tono impositivo y colérico de su esposa. Ambos autores, como ocurre en la versión de Amades (*Rondallística*, n.º 166) potenciaron el tratamiento maniqueísta de los personajes: la mujer será desde el principio codiciosa, mientras que el marido se conformará siempre con lo que tiene y se niega a pedir más.

No acurre lo mismo en la versión de Coloma. En ésta se repartirá a partes iguales la ambición entre el marido y la mujer. Tal y como señalé, desde el punto de vista

folclórico, el cuento de Coloma debe considerarse peculiar. Su situación inicial desarrolla los elementos propios de las versiones cristianizadas. Así, los protagonistas son un matrimonio que sólo tiene una enorme col en el corral para alimentarse. Mediante ella, subirá la mujer hasta el cielo y pedirá allí una limosnita para poder comer. San Pedro le regala entonces una mesa que al decir «¡Mesita, componte!» se llena de comida. Doña Andrea y su marido se ponen contentísimos con el regalo. Pero, pasado algún tiempo, el marido insta a su mujer a que vuelva de nuevo al cielo a pedir a San Pedro algo de dinero para poder vestirse decentemente. Doña Andrea, después de resistirse algún tiempo, lo hace, y San Pedro le regala una bolsa que se llena de monedas al decir «¡Bolsita, componte!». El matrimonio se rodea de lujos, viviendo ostentosamente durante algunos meses. Pero las gentes del pueblo, que conocen la verdadera procedencia de la pareja que vivía hasta hace poco en la miseria, se burlan de su boato diciendo:

Andrea estropajo,
hoy está boca arriba,
ayer iba boca abajo

Finalmente, el matrimonio decide que doña Andrea suba de nuevo al cielo a través de la col para que San Pedro les otorgue cierto don, a fin de que todos reconozcan de un modo u otro su nobleza. San Pedro da a doña Andrea una porra para que cuando esté con su marido la utilice diciendo «¡Porrita, componte!». Así lo hacen, y la porrita se pone en funcionamiento propinando una buena paliza a la pareja.

Esta es, en esencia, la trama del cuento del padre Coloma en las dos versiones que publica, y que difieren considerablemente en su grado de reelaboración y en algunos detalles del argumento. En la breve versión que se incluye en la primera novela del autor, *Solaces de un estudiante* (1871), el último deseo que pide doña Andrea es una «*alcuña* (alcurnia) *noble*». San Pedro les da la porra y, después de propinar una buena paliza al matrimonio avaricioso, se dan cuenta de que los otros dos objetos mágicos otorgados han perdido sus poderes. En la segunda versión del cuento, mucho más larga, doña Andrea dice a San Pedro que manden ahorcar al cura, al sacristán y al monaguillo si no repican las campanas a su llegada, como ocurre cuando llega el señor obispo. San Pedro le da la porra para que la haga funcionar si no las oye, y cuando el domingo así ocurre grita «¡Porrita, componte!» y la porra los apalea. El valor del tercer deseo es de todos modos el mismo en las dos versiones.

Maxime Chevalier, al aproximarse a este cuento señala:

> En el texto del P. Coloma la mesita, la bolsita y la porrita no son más que elementos ingeridos en otro cuento fundamentalmente distinto, el de *La soberbia castigada* (T. 555).(...) El novelista fundió en uno el cuento de *La mesa, el asno y la porra*, rico en elementos pintorescos, y el de *La soberbia castigada*, que le convenía a la par por la gradación de los pedidos y su fin didáctico. Obsérvese, sin embargo, que posiblemente no pasaran los cosas de modo tan mecánico. Puede ser en efecto que conociera Coloma otra versión de *La mesa, el asno y la porra* que más se acercara a su relato que el cuento de los Grimm: pienso en la historia de Andrea Estropajo, recogida por Luis Cortés, en la cual Andrea, gracias a la enorme col que posee, sube al cielo y

> obtiene de San Pedro mesita y bolsita, y luego una varita para ahuyentar a los niños que se burlan de ella[16].

Chevalier indica en nota que en esta versión salmantina aparece también con escasas variantes la fórmula del cuento de Coloma ya citada sobre Andrea Estropajo.

En efecto, la consulta de las diferentes versiones orales peninsulares del cuento-tipo 555 parece señalar que la combinación de ambos tipos (555, 563) pudo no haber sido de modo tan mecánico por Luis Coloma, pues, muchos de los elementos que aparecen en «¡Porrita, componte!...» se hallan también combinados en las versiones orales entre las que debe contarse la recogida por Luis Cortés Vázquez (*Salmantinos*, nº 88). Ésta última es muy similar a la de Coloma, salvo en dos aspectos: la única protagonista del cuento recogido por Cortés Vázquez en Miranda del Castañar es Andrea Estropajo; y, cuando, finalmente, consigue la porra, Andrea la utiliza para pegar a los muchachos que la molestan.

Tres versiones catalanas contienen elementos iniciales parecidos a los del cuento de Coloma. En «El Joanàs de la bota» (Amades, *Rondallística*, nº 74), un pobre, que vivía miserablemente con su mujer y siete hijos en una bota, ven con asombro cómo una semilla de calabaza que ha dejado caer un pájaro cerca de la bota, germina y crece extraordinariamente. La mujer pide a Joanàs que vaya a pedir al cielo una barraquita, y sucesivamente, ropa para todos, una buena casa, que los haga a todos médicos, y luego alcaldes, reyes y, finalmente, niños Jesús. Al pedir éste último deseo empieza a rugir un viento muy fuerte y Joanàs y su familia vuelven a vivir miserablemente en la bota. La versión mallorquina de Alcover es muy semejante a esta de Amades.

En estas dos versiones no se dan la combinación de ambos tipos, pero sí ocurre de manera muy similar en la nº 167 de la *Rondallística* de Amades, titulada «La col que arribava fins al sol», en el que coinciden no sólo las situaciones iniciales, sino también los detalles de los dos finales del cuento de Coloma. En este caso se trata de un matrimonio que no tiene para comer y que sólo posee una col. Un día, el viejecito sale al patio y pide a la col que crezca hasta llegar al sol. Así ocurre, y, entonces, el pobre sube hasta arriba y pide al sol algo de comer. El sol le da entonces un mantel prodigioso que se llena de comida al extenderlo. Al cabo del tiempo le parece al matrimonio que necesita mejor ropa y sube de nuevo el viejecito a pedírselo al sol. El sol le regala entonces siete cajas de vestidos. Y, por último, como en la segunda versión del padre Coloma, el matrimonio quiere que cuando entren y salgan de la iglesia toquen las campanas. Después de hablar con todo el mundo sin conseguir su objetivo, deciden pedírselo al sol. El sol les da una porra que «corrige lo torcido». El matrimonio va a misa, y, viendo que no repican las campanas, hacen que la porra actúe y les pega a ellos. Además, como en la primera versión del cuento de Coloma, todos los objetos donados, incluso la col, han perdido sus poderes mágicos.

Si Luis Coloma mezcló los dos cuentos folclóricos o si ya los recogió combinados del folclore es algo que no puede saberse. No obstante, los etnotextos recensados demuestran, como se ha visto, que casi todos los detalles que desarrolla el cuento de Coloma ya se hallan en algunas versiones folclóricas. Otra cosa es el

[16] Maxime CHEVALIER, «Luis Coloma y el cuento folklórico», *Anuario de Letras*, XXIII (1985), p. 236. Ahora reproducido en *Cuento tradicional, cultura, literatura (Siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1999, p. 175.

talante moralizador, compartido en la misma dirección por Trueba, que Coloma dio a su relato.

La comparación de las dos versiones del cuento manifiestan aquellos aspectos que Coloma creyó conveniente ampliar al reescribir su narración para la colección de *Cuentos para niños* (1889).

La primera versión se incluye en el capítulo quinto de *Solaces de un estudiante* (1871), donde Brígida, para consolar a Mariquita, la vecinita que vive en el piso superior al que habita la familia protagonista, narra el cuento a la niña. La segunda es el núcleo de cuento «¡Porrita, componte!...» y se desarrolla en el tercer capítulo, enmarcado en una escena de costumbres populares descrita en los capítulos segundo y cuarto. Los capítulos primero y quinto se dirigen a don Félix Sardà y Salvany [17], lector implícito del cuento al que va dedicado. Coloma elige de esta forma una estructura narrativa a modo de caja china[18]. En esta escena popular la *señá* Juana se convertirá en la narradora del cuento folclórico que tendrá como narratarios a los muchachos de la escena creada por Coloma. El juego de lectores implícitos y de narratarios, y la mezcla de estilos no deja de ser uno de los mejores atractivos del cuento.

La primera versión es mucho más breve que la de *Cuentos para niños* (1889) y quizá conserve el aire popular mucho mejor que la segunda versión, más reelaborada. No obstante, en esta última Coloma ha sabido introducir ciertos recursos propios de los cuentos folclóricos con el fin de equilibrar la reelaboración con el tono popular. Compárese si no el principio de las dos versiones:

Solaces	*Cuentos de niños*
Erase vez y vez de un matrimonio tan pobre, tan pobre, que la mujer tenía telarañas	Pues señor, que era vez y vez, y el bien que viniere para mí se quede, y el mal para quien lo fuere a buscar, de un hor-

[17] Félix Sardà i Salvany (1844-1916) fue sacerdote y polemista, escritor de artículos y libros de propaganda católica. Botón de muestra son algunos de los títulos de sus trabajos: *El matrimonio civil* (1872), *El protestantismo: de dónde viene y adónde va* (1872), *El liberalismo es pecado* (1882).

[18] Quizá lo más peculiar del cuento sea esta composición y la diferencia de estilos utilizados por el autor. En el primer y quinto capítulos, Coloma invita a su amigo, en un tono nada lacónico y muy adulador, a que baje de las alturas a las que se dedica su mente, para imbuirse en la escena de costumbres populares que le ha preparado: «Descanse un poco ese cerebro que resiste como el brillante y despide como él magníficos reflejos; desahóguese algo aquel corazón que rebosa aquella caridad prudente (...)

Vea uste allí a Puerto Real, acostado en su lecho de rojiza y menuda arena (...)

Oiga usted esa campanita, que resuena alegre al repicar (...)

Vea usted más lejos aquel enjambre de chiquillos que juega (...)

Acérquese usted, señor don Félix, y escúchelos por su vida (...)» (p. 55-56)

para iniciar de pronto el segundo capítulo con la puesta en escena de una popular conversación entre mujeres y niños, reproduciendo fielmente su lenguaje:

«—¡Anda pa dentro, muchacho, que le vas a arriar un cañazo a tu hermano y te voy a dar pal pelo! (...)

—De usté, mae, que otoavía no he matao a nenguno (...)» (p. 57).

Escena popular en la que es evidente el contraste entre diferentes registros lingüísticos: el popular de los personajes en el que se insertan coplas y creencias populares, y el culto del narrador, que llama «Nemrod liliputiense» (p. 37) al muchacho, o «nuevo Barba Azul» (p. 58). Véase un ejemplo de ello:

«—Quero melon! —dice Comino, no con el tono sumiso de un pretendiente, sino con el amenazador con que Breno debió decir: —¡*Vae Victis*!— al poner su espada vencedora en la balanza romana» (p. 61), refiriéndose al jefe de los galos seónicos que venció a los romanos en Allia.

en el gañote de no usarlo, y el marido no podía ni asomar los bigotes a la calle de pura miseria. Pues, señor, que iba una mañana el marido por el campo, mirando para el suelo por ver si se encontraba a la fortuna, y al pasar por una huerta se halló una mota; entró en la huerta más contento que unas pascuas y le compró a la hortelana una col tan grande, tan grande, que apenas podía con ella. Se la echó a cuestas como pudo y fue a llevársela a su mujer para que la guisara; cogióla esta, y viéndola tan hermosa, dábale lástima de partirla hasta que decidió, por último, sembrarla en un corralillo que en la casa había; (p. 41)

telano más pobre que las ratas, y con peor estrella que un sietemesino; si sembraba melones, cogía pepinos; si plantaba lechugas, le nacían pitas; si llega a sembrar monedillas de cinco duros, le salen ochavos roñosos, y si deja el oficio y se mete a sombrerero, a buen seguro está que nacen los chiquillos sin cabeza. Porque hay un santo en el cielo que se llama San Guilindón, que sólo tiene un oficio bailar delante del trono de Su Divina Majestad, diciendo a gritos: —¡Denle más!, ¡denle más—. Y cate usted ahí por qué una desgracia no viene nunca sola, ni una fortuna tampoco, sino que vienen muchas en hilera, como mulos de reata.

Pues vamos a que cuando llegaron las aguas de mayo parecía la huerta un camposanto lleno de malvas y ortigas: sólo había metida en medio una col, que regaba la hortelana con agua bendita. (p. 63).

El autor hace que el protagonista de la segunda versión sea, además de pobre, mal afortunado, ampliando considerablemente con ejemplos la desgracia e incluso introduciendo pequeñas apostillas, como la de San Guilindón, que se alejan del todo de la acción pero sin apartarse del tono popular. Esta segunda versión reelaborada contiene muchas más locuciones y expresiones de enlace coloquiales propias de las narraciones orales: «Pues, vamos a que (...)», «Pues, señor (...)», además de ciertas expresiones y proverbios populares: «catarán la gracia de Dios» (p. 63), «ni las tenazas de san Nicodemo» (p. 64), «para fiestas estaba la zorra, y llevaba el jopo ardiendo» (p. 64) (aludiendo al cuento-tipo 135A*); «meterse la lengua en un zapato» (p. 64), «fue lo del melón quiero, tajada tengo en la mano» (p. 64), «se le freía la sangre en el cuerpo» (p. 67), «hecha un toro de fuego» (p. 67)... Ambas versiones conservan varios vulgarismos como «*señá*», «*rigular*»..., aunque la primera contenga más: «*atraquina*», «*menistro*», «*alcuña*»...

Exagera los acontecimientos describiendo escenas de gran plasticidad y dotando al relato de cierta comicidad. Describe ampliamente en la segunda versión las riquezas del matrimonio cuando hacen uso de la bolsa mágica; la ostentación y falsas apariencias de la pareja...

Por otra parte, si hay algo que diferencia más claramente estas versiones, dejando aparte las ampliaciones ya comentadas, es la potenciación de la crítica social, más utilizada en la última[19]. En ambas el matrimonio, y no sólo la esposa, como ocurre en los dos versiones literarias anteriores, aspira a la riqueza y al reconocimiento por parte de los demás de cierta nobleza de sangre. Como Ramona, doña Andrea y su marido, sufren esa enfermedad moral que rechazan tanto Antonio de

[19] Véase Ignacio ELIZALDE, *Concepción literaria y socio-política de la obra de Coloma*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 280-284.

Trueba como Luis Coloma, y la crítica se dirige en ambos a la exposición de estas actitudes y su castigo. No obstante, en la primera versión de Coloma, todo ello se resuelve de manera muy rápida, mientras que en la versión de *Cuentos para niños* se acentúan los defectos de la pareja potenciando de este modo la crítica.

El castigo es, si cabe, mucho más moralizante en la segunda versión, pues la porrita adquiere contenido metafórico; mientras que la primera se resuelve conforme a lo habitual en el cuento folclórico:

Solaces

Y todo esto fue castigo de su mucha ambición y codicia, porque, como lo canta el refrán, *la codicia rompe el saco* y a ellos les rompió el saco y también la cabeza.

Y aquí se acabó mi cuento con pan y pimiento; yo fui y vine, y no me dieron *naa* más que un zapatillo de afrecho, que lo colgué en el techo y se derribó (p. 44)

Cuentos de niños

Lo cual fue castigo de su ambición, su codicia y su soberbia; porque aquella porrita no era otra cosa que la *Justicia de Dios*, y ella es la que manda Su Divina Magestad de cuando en cuando a la tierra para zurrarle la pavana a los hombres. Porque, como decía mi abuela, que esté en gloria, cuando yo era zagalilla: Dios, ni come ni bebe; pero juzga lo que ve.

Y aquí se acabó mi cuento con pan y pimiento; y el que quiera saber más, que compre un viejo (pp. 67-68)

Tanto Trueba como Coloma sumaron a la enseñanza moral del cuento folclórico la crítica social que se deduce del comportamiento de los personajes cuando aspiran a algo más que no sea simplemente el bienestar material. Los dos, a diferencia de Ossorio y Bernard, intentan dotar al texto del tono popular que señala claramente su procedencia. No obstante, quien los superó en esto último fue José M.ª de Pereda en su cuento «El zonchero cudicioso», que narra Rámila, la bruja de Cumbrales, en el décimoquinto capítulo de *El sabor de la tierruca* (1882).

También el cuento de Pereda desarrolla el tema de la ambición castigada aunque de modo muy diferente a como lo hacen los otros cuentos. El protagonista es un mozo soltero y pobre que se dedica a hacer zonchos, así se llaman en Santander a los capazos y adrales. Un día que está en lo más espeso del monte, oye sonar un bígaro y lo sigue hasta descubrir que quien lo toca es un enano. Ambos entablan conversación y el joven explica al enano los trabajos de su vida. El enano le dice que pida un deseo y éste se conforma con pedir dinero para poder hacer suyas las tierra que lleva en aparcería, y poco más. El enanito saca un pañuelo de su pecho, pone un poco de tierra y le dice al zonchero que duerma con ella bajo la almohada. Así lo hace el joven, y, a la mañana siguiente, descubre con sorpresa que la tierra se ha convertido en monedas de oro. El protagonista cumple sus deseos y vive cómoda y ricamente hasta que un día va a la ciudad y descubre todo lo que él no tiene, ambicionando el modo de vida urbano. Desde entonces deja de trabajar y cuando ya casi no le queda nada de dinero, se decide a volver a buscar al enanito del bígaro para pedirle algunos sacos de aquella tierra. Éste le deja que cargue con todos los sacos que quiera, pero después de pasada la noche el zonchero descubre que la tierra no se ha convertido en oro, y que todos los bienes que había compra-

do con las primeras monedas conseguidas del enano se han convertido en tierra, como castigo a su desmesurada codicia.

En el cuento de Pereda el donante no es ni un pez encantado, ni Jesucristo o San Pedro, sino un enano que vive en el bosque y tiene un palacio bajo la tierra (F451.4.2.3, F451.4.1), tal y como ocurre en la versión extremeña de la colección de Marciano Curiel, aunque la trama del cuento se aleje considerablemente, y el protagonista de esta versión oral descubra al enanito en un tomate.

Sin duda, y como señaló Maxime Chevalier, el cuento de Pereda es, sobre todo, «una alabanza de la *aurea mediocritas*» [20], muy en consonancia con la ideología del autor. Ahora bien, si este carácter doctrinario no estaba en el cuento original sino que parte del ideario de Pereda, y es lo que parece más plausible, el autor ha sabido tratarlo en el cuento folclórico de modo que no se advierta. Porque la enseñanza moral que de él se desprende es aplicable a uno de los personajes de la novela, Nisco, el narratario. Y Rámila se lo explica a modo de consejo. De esta forma la enseñanza se ensambla sin notables disociaciones en el cuento folclórico, y éste perfectamente en la novela.

Por todo esto es imprescindible tener en cuenta algunos rasgos argumentales de la novela. Nisco, el hijo del alcalde de Cumbrales, y el «tipo de la gentileza varonil y rústica» (p. 100), es muy amigo de Pablo, un joven acaudalado que estudia en la ciudad. Pablo, llevado por las mejores intenciones, enseña por las noches a mejorar la lectura y escritura de Nisco, y le presta libros, intentando instruirle. Pero en casa de Pablo conoce Nisco a María, y por ella ha dejado a su novia Catalina. Nisco no puede aspirar a conseguir la mano de María, así lo exige la ideología de Pereda, debido a la diferencia de clases que existe entre ellos, o según palabras de Ana, la mejor amiga de María, «por no concordar los novios ni en caudales, ni en jerarquía, ni en educación» (p. 149). No obstante, parece que tanto Nisco como María se sienten atraídos, y el muchacho cree que puede lograr su mano, arrastrado por el nuevo mundo que Pablo le ha mostrado con sus enseñanzas. Catalina, que se ha dado cuenta del desdén de Nisco y sospecha que tiene miras más altas, se ha desahogado con la vieja Rámila, la cual tropieza un día con Nisco, lo para y le obliga a escuchar su cuento.

Por ello se comprenden mucho mejor las palabras de Rámila caracterizando al protagonista de su narración ya que el lector comprende perfectamente las segundas intenciones de la vieja:

> Amigo de Dios, éste era un mozo soltero, con pocos bienes de fortuna, pero amañado y trabajador que pasmaba. (...) Así, iba tirando el hombre de Dios, con los calzones remendados y no muy llena la barriga, pero en buena salud y muy contento, porque no había conocido cosa mejor (p. 209).

La intención es la de exaltar las cualidades de los hombres de campo como Nisco. La narradora hace que su protagonista sea un hombre trabajador, honrado y resignado que se conforma con muy poco, puesto que no conoce otra cosa:

> «Con que fuera mío lo que a renta y en aparecería llevo, y dos tantos más para vivir sin esta fatiga del monte, que es la que me quebranta, veyérame el

[20] Maxime CHEVALIER, «Cuento folklórico y cuento literario (Pereda, Pardo Bazán, Palacio Valdés», *Anuario de Letras*, XVIII (1980), p. 199; ahora reproducido en *Cuento tradicional, cultura...*, p. 165.

> más rico del lugar y no envidiara al rey de las Indias (...). Me basta, y hasta me sobra, si bien se mira lo que hasta hoy he tenido, el mal uso que haría de cosa mejor, por desconocerla» (p. 210)

Incluso, después de hacerse rico con el primer regalo del duende, sigue siendo trabajador y honrado como cuando era pobre. Pero, como le ocurre a Nisco, el zonchero quiere ampliar sus horizontes y por ello va a la ciudad:

> Pero, amigo de Dios, cátate que un día se le antoja ver un poco de mundo, cosa que jamás había visto, y plántase en la ciudad de golpe y porrazo. ¡Él que allí se ve entre tanta gala y señorío!...¡Madre de Dios!...¡Aquellas sí que eran mozas, con sus vestidos de seda y sus abanicos (...) vamos, que vivir así y vivir en la gloria, pata. De pronto y manera, que volvió el mozo a su pueblo pensando ser la criatura más desgraciada del mundo (p. 212).

Las mismas trágicas consecuencias que la vista de la ciudad tienen para el zonchero son aplicables a la instrucción y lecciones que Pablo está dando a Nisco. Por ellas conoce a María y por ellas cree que puede aspirar a su mano. La introducción de la alabanza de la vida en el campo y el menosprecio de la ciudad sirve además para mostrar, bajo el prisma del tradicionalismo de Pereda, cómo la influencia de las «ideas ciudadanas» son totalmente perniciosas para la pacífica vida de los pueblos. Nada debe cambiar en ellos. Las últimas palabras del enanito al zonchero son perfectamente aplicables a Nisco, y enseñanza también para los buenos y pacíficos trabajadores del campo a quienes se le haya ocurrido que pueden cambiar su modo de vida y aspirar a algo más:

> «Eso que te pasa, no puedo remediarlo yo: quien por mi mano te dio la riqueza que has menospreciado, te dice ahora por mis labios que la miseria en que vuelves a verte es el castigo que da Dios a los ambiciosos que quieren pasar de un salto, y sin merecerlo, de zoncheros bien acomodados, a caballeros poderosos». Y colorín colorao... ¿qué te parece del cuento, Nisco? (p. 214).

Y por si Nisco no ha entendido las segundas intenciones del cuento de la Rámila, ésta se ofrece a solucionarle la metáfora:

> Hace ya mucho que te andas caminando hacia el monte con los sacos vacíos; y te salgo al encuentro para decirte que te vuelvas, porque sé lo que te aguarda si los llevas como el zonchero. Aquellos tesoros no son para tí, probe tonto, que guardados están para quien mejor los merece. Buenos los tienes en tu casa; vuélvete a cuidarlos, que tierra será para tí el mejor de todos ellos, si la cubicia llega a descubrírsete como al otro. Yo sé que hoy te quiere Catalina más que antes te quiso (...) (p. 215).

Parece que Pereda y no el folclore ha modificado la lectura moral del cuento al mostrar la visión tradicionalista y maniqueísta de campo-ciudad. La ampliación de la moralidad del cuento al caso concreto de Nisco, y de todos aquellos jóvenes que aspiran a algo más de lo que tienen al descubrir que su mundo no se circunscribe únicamente a la vida que llevan, es, sin duda, obra del autor. Sin embargo, no es el narrador el que las expresa sino Rámila la narradora del cuento, y por ello la lección es mucho más contundente.

Por otro lado, el cuento de Pereda se aproxima a un etnotexto. Y es que supo imprimir al cuento folclórico ese carácter popular. A diferencia de Coloma y Trueba, no se contenta sólo con diseminar de vez en cuando algún que otro vulgarismo, sino que infunde a todo el relato un profundo sello montañés mediante la utilización de léxico de carácter rústico o dialectal. Así aparecen palabras como «zonchero», «bígaru», «moquero»; vulgarismos como «mesmo», «ujero», «*mozá*», «agorrao», «cubicioso». A ello deben sumarse procedimientos como la utilización del diminutivo en -uco, «enanuco», «campuco», «vacuca», «patucas»; la predilección por utilizar los pronombres proclíticos, como en «métense», «cuéntale», «creyérame»; la aspiración de la «h» como en «jallan» por «hallan»; la palatalización de la «n» «añudó»; la elisión de la «d» intervocálica, en palabras como «sentao», «asaos», «motivao», «venturao»...

Además Pereda introduce expresiones populares como «más contento que unas pascuas», «con la brega que traía en el magín», «más listo que las liebres», y, sobre todo, ciertos procedimientos propios de los narradores orales que no utilizan, ni Trueba, ni Coloma. Así hace uso de la repetición de palabras que enlazan una acción con otra, siempre reproduciendo, de manera casi perfecta, el modo de narrar de cualquier informante:

> Pues, señor, que estando un día en el monte y en lo más espeso de él, porque en lo más espeso se jallan siempre los buenos avellanos, corta esta vara y corta la otra, cátate que oye tocar el *bígaru* ajunto a sí mesmo, y de un modo que gloria de Dios daba el oírle. Y oyendo tocar el bígaru tan cerca, y no viendo por allí pastor que pudiera hacerlo, fuese detrás del son; y yéndose detrás del son, apartaba las malezas; y apartando y apartando, llegó a un campuco muy majo, donde el bígaru solo arrimado a una topera grande y sonando sin parar. Pues, señor, qué será, que no será, acercóse a la topera, y vio en el borde mesmo de ella y con las patucas en el ujero, estaba sentao un enanuco, menor que este puño cerrao (...) (p. 209).

Las diferencias entre los cuentos, en cuanto al modo de exposición son evidentes. Si alguna de las versiones del tipo 555 examinadas en este capítulo se aproxima más a las formas orales del cuento folclórico es, sin duda, esta versión de José M.ª de Pereda, que supo *reproducir* como ningún otro autor decimonónico las estructuras narrativas orales.

Manuel Ossorio y Bernard y Antonio de Trueba, aun partiendo de tramas folclóricas parecidas, actuaron sobre ellas de modos diferentes. Trueba, como Coloma, más atentos a la finalidad moral, imprimieron a los personajes ciertos defectos de algunos sectores de la sociedad contemporánea con la intención de dotar a sus versiones de cierta crítica social. Y, finalmente, Pereda aprovechó también la trama esencial moralizante que el relato folclórico le brindaba, para contraponer dos formas de vida: la apacible y sana del campo frente a la viciada de la ciudad.

LA VERTICALIDAD ESPIRITUAL EN LA POESÍA DE DOÑA MARÍA GERTRUDIS DE HORE

Por *Mbol Nang*

La obra poética de doña María Gertrudis de Hore (Cádiz, 1742-1801) al igual que su biografía, posee un carácter enigmático que dificulta su estudio: no se conoce con exactitud cuánto escribió, y faltan estudios sobre ella. Especial interés tiene, sin embargo, la figura de la monja gaditana, una de las pocas mujeres que vemos limando versos en el Setecientos. La obra es escasa, por supuesto, pero de interés. Por eso, creo, hay que sacarla del injusto olvido al que la condenó la crítica.

Cabría precisar de entrada que *Fenisa* no escribió para el público sino para unos cuantos amigos. Hizo versos pero desgraciadamente todos no han llegado hasta nosotros. Sin embargo, compuso numerosas poesías. La mayoría de ellas se publicaron en el *Correo de Madrid* y en el *Diario* de la misma cuidad. En el tomo CLXVII de la Biblioteca Clásica de Rivadeneyra, se encuentran también algunas de sus composiciones.

El 14 de febrero de 1780, a los 35 años, ingresó en un convento para hacerse monja. Entonces condenó al fuego los versos que tenía porque la pecadora arrepentida reconocía en ellos sus errores pasados:

Rompí o entregué al fuego
Cuanto serme podía
Fomento a unas memorias
Ya de mí aborrecidas[1].

Y se puede decir que sufrieron esa pena los mejores versos de la monja gaditana, *Hija del sol*, como la llamaban en Cádiz[2]. Otros fueron salvados gracias a su director espiritual, don Pedro de la Rosa, obispo de Arequia, que luego fue patriarca de las Indias[3]. De monja continuó con la poesía: compuso poemas y tradujo salmos en los que brilla tanto el espíritu de devoción como el estro poético.

Se ha condenado la llaneza del estilo poético[4] de María Gertrudis de Hore. Creo necesario recordar que el poema no se escribe para el público, sino para la emoción estética del lector, y quizás para el pasmo inicial del poeta mismo que, al revelar lo que ignoraba, se hace un Champollion de su propio ser. Frente a ello está la actividad del crítico que no puede consistir en suplir la emoción estética del lector,

---

[1] BAE, LXVII, p. 556b. Por razones de índole metodológica, cito a partir de esa edición.

[2] Leopoldo Augusto DE CUETO, «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII» en *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, ed. de Rivadeneyra, 1952 (BAE, LXI) p. ccxxxv.

[3] Vid BAE, LXVII, p. 554.

[4] Leopold Augusto DE CUETO, *art. cit.*, p. ccxxxv.

o en proponer una interpretación de esa emoción estética[5]. La relación textual está interiormente ordenada en función del **telos** poético, telos que corresponde a la intencionalidad emocional y estética del poeta en busca de una forma estética que ilumine un fragmento de universo o una porción de su propio ser[6]. El telos poético de María Gertrudis de Hore es desmaterializar la carne, quitar espiritualmente la tierra, huirse del pecado, entrar en comunión ascética con Dios y ascender al cielo.

Una palabra puede definir la escritura poética de *Fenisa*: la Ascención. La ascención, o verticalidad espiritual, tiene una función enlazadora: enlazar la tierra y el cielo, enlazar el eje vertical con el eje horizontal. Ello se ve muy claramente en la imagen de la cruz:

Vos, mi Jesús, en una cruz clavado
(«A Jesús», p. 559 a)

Esa verticalización extrema fosiliza la poesía de Hore. Es por esta razón que no teme la muerte que no es otra cosa sino la vida renovada. Y la poesía es el espejo en el cual se mira la vida del hombre en la tierra como el chófer que desde su retrovisor mira la carretera que se va dibujando detrás de él. Todo es engaño. Pues hay que romper con el pasado cuando da vergüenza. La obra poética se divide en dos momentos: el pasado y el futuro:

Ya mi numen rehúsa
La invocación antigua
Del sentido parnaso
De sus mentidas ninfas.
(«Amado primo mío», p. 556 b)

La ruptura con el pasado es neta. Se desprecia lo terrenal:

Desdeñé de la tierra
Ternuras fementidas,
Y del amor divino
Me hice dichosa víctima.
De Mirtos y Ergastos
Olvidé las noticias
Y al Pastor más amante
Le dediqué mi vida
(«Amado primo mio», p. 556b)

Antes dijo la poetisa:

Ya desde que a mi frente
Ciño la hermosa cifra
El ***veni electra mea,***
Que aseguró mi dicha,

[5] Vid. Alfredo RODRIGO LÓPEZ-VÁZQUEZ, «Imagen, hipertelia y semiosis en Góngora y Lezma», en VV.AA, *Investigaciones Semioticas*. IV, Madrid, Visor Libros, 1992, vol. II, p. 760.
[6] Idem.

Las rosas con que Venus
Me coronó algún día
Vi caer deshojadas
Pisadas y marchitas.

(idem)

¡Qué fuerza expresiva encierran los tres últimos epítetos de la última estrofa! Es que *Fenisa* es la pecadora arrepentida, la oveja perdida que se reincorpora al rebaño, el hijo pródigo que vuelve a casa. El pecador arrepentido, poseído ahora por el Espíritu Santo, ha encontrado el buen camino, el río, su río, que ha de llevarle al mar de la vida eterna:

A vos, padre amoroso
De tanto ingrato hijo,
Nueva pródiga llega
Hoy al umbral nativo.

(«A vos, padre amoroso», p. 558 a)

La poetisa, que descubre una nueva vida, hace la siguiente confesión al Señor:

Yo quiero detestarlo
Sólo por vos, Dios mío.

(Idem)

El hecho de rezar es una fuerza que permite no volver a caer en la tentación y, asimismo, evitar el pecado. Por ello la monja gaditana da mucha importancia a la oración que en ella encarna la necesidad de elevación, la pulsión ascensional. Pero se trata de una subida lenta, más que de una ascensión fulgurante. Y esta actividad puede ser penosa e incluso angustiosa. Por eso hay que ser firme y estar rezando siempre:

¡Perdón, pastor amado
Del numeroso aprisco!
La descarriada oveja
Busca el redil antiguo.
A vos, Rey soberano,
De infinito dominio,
La rebelde vasalla
Hoy implora benigno.
A vos, criador eterno,
Todo en esto lo he dicho,
Humilde criatura
Está pidiendo auxilio.

(Idem)

Y sigue:

Mas yo de vos no quiero
Justicia, Gracia pido.
Dádmela para amaros
Como podéis vos mismo;

Y dadme, si conviene,
Salud para serviros

(Idem)

El mismo tono de plegaria sigue en la silva «A Jesús»:

¡Piedad, Señor, piedad, cesen enojos,
Volved, volved vuestros amantes ojos
[.....]
Oh mi dulce Jesús, de amor herido!
Sea vuestra piedad siempre alabada,
Sea vuestra bondad glorificada.

La oración, escalera sin fin, resulta gratificante ya que conduce a la vida eterna. Subir una escalera constituye una ascensión. Las escaleras unen normalmente dos espacios: el bajo y el alto, la planta y el piso.

El cristiano, en la concepción de Hore, no es sino una larga escalera que se eleva hacia el cielo. La fe aparece así como un entramado de escaleras que conducen a alturas infinitas:

Tú puedes desde el cielo
En el Latmio encumbrado
Ver el pastor amado
(Oda «Bellísima Diana», p. 557a)

Así podemos hablar, como Michau[7], d'*un petit escalier qui monte seul, confiant, vers le ciel infini.*

El esquema ascensional en la poetisa gaditana se materializa a nivel literario por la presencia en los versos de la montaña:

Del más sacro Parnaso
Subirás a lo excelso,
Y el monte de Helicona
Mirarás con desprecio
(«Hasta cuándo, Gerarda», p. 557c)
Mas yo [...] miro
La montaña vecina
(Oda «Bellísima Diana», p. 557a)

Esta fuerza ascensional, reiterémoslo, significa frecuentemente un deseo de elevación del hombre para escapar de los imperativos materiales que le esclavizan. Ya estamos en la capacidad terapéutica de que habla Bachelard[8], o de *la erección hacia un más allá del tiempo, hacia un espacio metafísico representado por la verticalidad de la escalera, de los betilos y de las montañas sagradas, sus símbolos más frecuentes*» de Gilbert Durant[9].

---

[7] H. MICHAU, *Ailleurs*, Paris, Gallimard, nouvelle édition revue et corrigée, p. 174.

[8] G. BACHELARD, *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, pp. 129-145.

[9] G. DURANT, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dun, 1984, 10e édition, p. 162.

La presencia del altar, aunque sólo se dé implícitamente en la oración, es otro elemento de la verticalidad que analizamos en Hore.

El pájaro encarna el sueño de vuelo de la poetisa, que es un sueño de poder, el deseo de evasión del cristiano que quiere dejar el mundo de los pecadores y elevarse, como el pájaro, o la flecha, hacia el cielo. En las poesías de la monja gaditana aparecen numerosos ejemplos de ese contraste entre las alturas liberadoras y la tierra.

Otro de los elementos que simbolizan la ascensión es el ala. Elimina la pesadez y permite elevarse con más rapidez y ligereza. El ala —característica de los ángeles— aligera la materia, «angeliza» el cuerpo liberado del peso del pecado. Igual que el ingenio se eleva y cruza volando los ámbitos del cielo, por la fe, el alma va volando hacia el cielo desafiando la dificultad que puede plantear el subir escaleras. En un proceso de levitación, el alma abandona la tierra para comulgar con los ángeles y con el Señor Supremo.

El instinto de elevación es natural en el hombre. Para María Gertrudis de Hore todos los medios parecen adecuados para despegar: el sueño nocturno, la ensoñación diurna, la meditación espiritual, la oración, etc. Lo que busca la poetisa es que el cuerpo pueda «desmaterializarse» para dejar sitio al espíritu.

La «*dominante postural*» puede tomar distintos aspectos en la obra de Hore. La verticalidad tiene con frecuncia connotaciones positivas. La ascensión significa el deseo de elevación del hombre hambriento de espiritualidad por encima del miserable suburbio que es la tierra, globo habitado por hombres pecadores y sujeto a las tentaciones de Lúzbel.

En la actividad cotidiana de la fe, la comunión con Dios, María Gertrudis de Hore encuentra un medio para satisficer esos deseos aéreos:

Gracias y adoración al ser supremo
A la labor dedico algunos ratos.
(«A sus amigas», p. 558a)

También tiene su importancia el sueño. No hace falta estar dormido para sentir los efectos de ese poder ascensional. Sólo es nesario concentrarse para sentirse transportado hacia arriba; lo que ocurre siempre durante la meditación y la oración. Por ello la oración es una obsesión en Hore. Las imágenes de María, Cristo, Ser Supremo, montaña, cruz, pájaro, alas, son las que configuran ese movimiento ascencional.

El mismo espacio en el que se mueve la poetisa constituye una de las imágenes poéticas más claras del deseo de verticalidad, de ese sueño de espiritualización que es tan espiritual como físico. Es que realmente, por la fe, Hore elimina la distancia que separa el cielo de la tierra. Como subiendo una larga escalera, la vemos ir de la tierra al cielo para entrar en communión con Dios con quien, en más de una ocasión, entabla una conversasión:

A vos padre amoroso
De tanto ingrato hijo
Nueva pródiga llega
Hoy al umbral nativo.
(«A vos padre amoroso», p. 558a)

Yo quiero detestarlo
Sólo por vos, Dios mío
(idem, p. 558b)

La acción benéfica de ascender es únicamente un espejismo: tan sólo el que posee ya la necesidad de elevarse sentirá sus efectos. De ahí la incesante llamada de Hore a sus amigos [10]:

¿Hasta cuándo, Gerarda,
Tu peregrino ingenio
En frívolos asuntos
Malgastará sus vuelos?

¿Hasta cuándo, sectaria
De la fingida Venus
A sus indignas aras
Tributarás inciensos?

¿Hasta cuándo has de darles
Infelice fomento
A tus mismas pasiones
Con tus amantes versos?

Tu amada compañera,
sigue también mi ejemplo;
No aguardes que algún día
lo exija el escarmiento
(«Hasta cuándo, Gerarda», p. 556c)

La amistad, no es superfluo recordarlo, no es sólo un tema literario, sino algo vivido cotidianamente por los vates dieciochescos [11]. *Fenisa* que se siente llamada por Dios, cree que es casi una deuda compartir la fe con los seres queridos. Poco antes de su profesión de fe, escribía a sus amigas:

Ya llegó, en fin, el venturoso día;
¡Oh queridas amigas! El sendero
De la dicha encontré, y os engañaba
La tierna compasión de vuestro pecho.
Ya la nave que anduvo por el golfo,
Expuesta al choque de contrarios vientos,
Sin temor de huracanes y borrascas,
Logró al cabo el mar seguro puerto.
(«A sus amigas», pp. 557b-558a)

La poetisa, que renuncia a los bienes terrenales, quiere que sus amigos le sigan en el camino de la fe. Hay que apuntar al cielo, como el árbol, y llegar a Dios a quien se ama. Los verbos que expresan ese amor de Hore por Dios funcionan en los versos como si fueran sinónimos e intercambiables entre sí.

---

[10] Ello se ve claramente en la anacreóntica «Hasta cuándo, Gerarda». Entran en la misma línea temática «A Gerarda», «De la vida en la corte» (p. 555) y la anacreóntica («Amado primo mío» (p. 556).

[11] Véase Mbol NANG, *La poesía anacreóntica en España en el S. XVIII*, Madrid, Universidad Complutense (Tesis doctoral), t. II, pp. 783-787.

De los verbos del campo de la combustión encontramos *arder*. En este empleo del sentido de la palabra la presencia del sustantivo amor es muy frecuente. Esos verbos *arder, amar* se refieren a las pasiones de ánimo, en el sentido de «estar muy agitado», «arder en deseos de» entrar en comunión con Dios; lo que equivale a la acepción de abrasar, quemar.

La llama de amor divino abrasa a la monja de Cádiz, y es esta llama lo que desmaterializa su cuerpo para que su alma pueda subir la escalera que une la tierra y el cielo. Un estudio detenido de la obra deja ver claramente algunos paralelismos: la relación entre el calor y el amor, establecida desde antiguo, es una constante en la obra de la *Hija del Sol*. También está en otra monja, la renacentista Santa Teresa, en el místico San Juan de la Cruz, incluso en algunos poetas profanos. Como diría Santa Teresa, *el alma se quema en sí, ... sin saber quién ni por dónde le ponen fuego* [12]. En San Juan de la Cruz, *... a veces esta centella deja al alma abrasándose y quemándose en amor*. En el mismo místico, el amor es asimilado al fuego que siempre sube arriba [13].

En el quehacer poético de Hore, es posible descubrir la reelaboración de viejos tópicos que van desde las Santas Escrituras a los místicos pasando por los distintos autores religiosos de la tradición literaria española. Pero el juego de reflejo no se limita a textos ajenos. La escritura poética horeana se vuelve en sí misma, en una autorreflexión que conduce hechos reales de la vida de la poetisa-monja. Hore vincula sus obras con obras ajenas. También éstas se relacionan entre sí.

Aunque los poemas se pueden leer de forma independiente, no es posible entender plenamente el uno sin el otro, es decir, sin una lectura relacional en la que el primero funciona como hipotexto del segundo ni en que la ambición ascensional funcione como hipotexto (no escrito) del conjunto de poemas.

El autor reescribe los textos sagrados presentándonos las cosas desde otra perspectiva. Hore escribe su historia sin perder de vista la realidad que le atormenta. Y así, el hipotexto no sólo es el punto de partida para la realidad. El hipotexto así se ve enriquecido por motivos tomados de la realidad misma de la vida del autor.

Ello no quiere decir que no haya ficción literaria en la poesía de la monja gaditana ya que en la literatura interviene la ficción humana y ésta no tiene límites. Habrá que considerar, pues, algunos aspectos dentro del estricto campo de la poesía porque aunque los hechos que cuenta la poetisa hayan ocurrido realmente, éstos están sacados de su contexto empírico e inscritos en un contexto ficcional. Digamos con Pavel [14] que el lenguaje es incapaz de copiar la realidad por lo que la convención realista es tan arbitraria como cualquier otra. Esa poesía no tiene una intencionalidad esencialmente informativa, sino que se inscribe en un contexto ficcionalmente ético (creencia en Dios, fe cristiana) y estético (porque se trata de la poesía que recurre a datos que manipula y ficcionaliza), y nosotros lo interpretamos como ficcionalmente verdadero.

Lo mismo podemos decir de la ornamentación mitológica. Los ejemplos mitológicos son frecuentes y responden a diferentes funciones: retórica, idealizadora o expresiva.

Con ello Doña María Gertrudis de Hore acaba contruyendo una metáfora desoladora del hombre perdido y solitario en un mundo que le hace descubrir su

[12] SANTA TERESA DE JESÚS, «Vida de Santa Teresa», in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1974, p. 161.

[13] Vid., *ob cit.*, p. 12.

[14] Th. PAVEL, *L'univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 145.

importancia frente a las fuerzas del mal de las que sólo podrá liberarse por el ejercicio de la fe. La poesía se transforma así en símbolo. Estamos en lo que Genette llama la significación de la obra literaria.

Se ha calificado la poesía de Hore de defectuosa, punto de vista que no comparto del todo a partir de lo dicho en las líneas anteriores. Sus versos, aunque escasos, muestran una versificación fluida y una variedad de metros. Dejó escritos romancillos hexasílabos («La vida de la corte», «A un pajarillo»), anacreónticas, sonetos, odas, silvas. Para captar la obra de *Fenisa*, además de la sensibilidad poética, hay que tener otra: la sensibilidad cristiana. La poesía de Hore habla el lenguaje de la fe en Dios. Y desde esa perspectiva hay que entenderla y explicarla porque, como antes decía, no escribía para el público sino para transmitir un mensaje: la buena nueva.

Desde el punto de vista estilístico, se observa el predominio del género epistolar. La técnica más empleada es la antítesis y cierta predilección por el epíteto. Se opone el pasado al presente, el vicio a la virtud, los frívolos sentimientos a los sublimes y espirituales. En este marco de antítesis ciertos vocablos se identifican claramente con el pasado («desengaño», «arrepentida», «ruina», «sexo», «desprecio», «evocación antigua», «mentido Parnaso», «fingidas ninfas», etc, y otros con el presente y el futuro. El lenguaje, por consiguiente, se hace realista y espiritual. Se habla de «Dios», «Pastor amante», «amor divino», «Perfecto hijo», «Santa Madre», «gracias», «adoración», «Ser Supremo», «Señor», Piedad», Cruz, etc.[15]. Muchas palabras expresan el desdén por los bienes materiales, las riquezas, las frivolidades, mientras muchas otras exaltan la virtud. La influencia de las Santas Escrituras se nota tanto en el lenguaje como en el desarrollo de los temas. La repetición de palabras, la adjetivación, la antítesis, los paralelismos, el tono religioso, la mitología, y el tono elevado, son consecuencia de una literatura que se quiere comprometida.Igual que el río que da al mar, la poetisa sube al cielo para buscar la pefección. Usa las alas, no del travieso Cupido, sino de los ángeles para entrar en perfecta unión con el Señor. Se idealiza lo poetizado creando un mundo bíblico.

Digamos, para concluir, que María Gertrudis de Hore es una de las autoras de las que sabemos muy poco o nada. Su obra, aunque escasa, es muy rica y monocorde ya que sólo canta a Dios. Estamos ante una de las vertientes de la literatura diciochesca: la poesía didáctica. En 1778 los poetas evolucionan hacia una poesía filosofico-moral que contrasta con la erótico-bucólico-anacreontica anterior.

La poesía de Hore es un arma: no quiere ser la nave que va por el mar expuesta a la intemperie, sino convertirse en árbol, en pájaro y volar hacia arriba. No le interesa el movimiento horizontal de un barco en el mar sino la verticalidad de la escalera.

Uno de los polos de la poesía de Hore (y el más importante) es el religioso-moral, que cuestiona, condena el pecado, canta a la Virgen, a Jesús, glorifica al Señor, enlaza el cielo y la tierra por medio de la escalera de la fe cristiana.

El esquema ascensional tiene, pues, una significación ética en Hore: el deseo de elevación por encima de la materialidad. La verticalidad espiritual se manifiesta en su universo poético mediante ciertas imágenes privilegiadas que hemos descrito: el altar, el pájaro, las alas, la montaña, la escalera, la cruz, la oración. Como se ve, el esquema de la verticalidad constituye uno de los componentes más importantes del quehacer poético de doña María Gertrudis de Hore.

---

[15] BAE LVII, pp. 555-559.

ARTE Y FILOSOFÍA EN *MUERTE Y RESURRECCIÓN* DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Por *Mireya Robles*

Las ideas de Ortega sobre El Greco en *Muerte y Resurrección* no constituyen una crítica estética. Ortega considera que «el poeta empieza donde el hombre acaba» [1]. De la misma manera podría decirse que «el pintor empieza donde el hombre acaba», y esto no es aplicable al caso en cuestión. Ortega se refiere al *tema*, no al *contenido* del *San Mauricio* de El Greco y lo enfoca desde un punto de vista humano, no estético. Es un estudio del hombre, o mejor dicho, de un instante de la vida de un hombre y de éste en relación con otros hombres y con su mundo. Es decir, con su circunstancia. Esa circunstancia que es parte de su vida, que es su campo de acción y a la vez parte integral de su yo íntimo. Dice Ortega en el prólogo a *Meditaciones del Quijote*: «Yo soy yo y mi circunstancia». Y agrega:

> Este sector de realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: sólo al través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo.
>
> Hemos de buscar para nuestra circunstancia, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación, de peculiaridad, el lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo [2].

El hombre no es solamente un ser biológico, aislado. Es un ser que lleva consigo su circunstancia y que a la vez trasciende de sí mismo para perderse en ella. Ortega explica esta interrelación de la siguiente manera:

> Son tres momentos que cíclicamente se repiten a lo largo de la historia humana en formas cada vez más complejas: 1. el hombre se siente perdido, náufrago en las cosas; es la 'alteración'; 2. el hombre, con un enérgico esfuerzo se retira a su intimidad para formarse ideas sobre las cosas y su posible dominación; es el 'ensimismamiento', la 'vita contemplativa' que decían los romanos, el 'theoretikos bios' de los griegos, la 'theoría'; 3. el hombre vuelve a sumergirse en el mundo para actuar en él conforme a un plan preconcebido; es la 'acción', la 'vida activa', la 'praxis' [3].

La idea de la inseparabilidad del hombre y su circunstancia está presente en Descartes, quien al referir su «nuevo método reformado de la ciencia universal»,

---

[1] José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, en *Meditadiones del Quijote y Deshumanización del arte* (Buenos Aires, 1942), p. 194.

[2] José ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, *Ibid.*, p. 30.

[3] José ORTEGA Y GASSET, «El hombre y la gente», *Obras*, VII (Madrid, 1961), p. 88.

no deja atrás su circunstancia, ese «cuarto-estufa de una casa germánica». Lo mismo hace Platón con su *Fedro*[4].

Nos encamina ahora el autor a El Escorial. Imágenes contrapuestas de muerte-resurrección nos dan el ambiente alrededor del cual gira el ensayo. El momento real que viene ahora en forma de recuerdos a la mente del autor, tuvo lugar durante una fiesta de Resurrección. La misma idea se continúa cuando nos dibuja las nubes, esas nubes que le recuerdan a aquéllas que los escultores y artífices colocan «detrás de las cabezas inclinadas de los Cristos»[5]. Esas nubes resplandecientes que nos recuerdan que morir es vivir, que la muerte trae consigo, inevitablemente, una resurrección. Resurrección gloriosa, triunfante.

La figura del Monasterio —«sepulcro inmenso»—, nos trae la imagen de la muerte. Muerte carnal, fría, quieta, eterna. Muerte que se disipa, sin embargo, en la diáfana claridad del cielo de abril. Luz, claridad, primavera, resurrección.

Dos nuevos contrastes: El Escorial amarrado a sus cimientos, inmóvil, firme. Y entonces, ese ser, «todo ímpetu y coraje», ese viento que baja de la Merinera. Pasividad e inquietud, inercia y movimiento. El Escorial 'es'; el viento 'va siendo': es acción. De la misma manera, «El hombre no es, sino que 'va siendo' esto y lo otro»[6]. «La vida es un gerundio y no un participio: un 'faciendum' y no un 'factum'»[7]:

> La vida es un fluido indócil que no se deja retener, apresar, salvar. Mientras va siendo va dejando de ser irremediablemente[8].
>
> La vida no es una cosa estática que permanece y persiste; es una actividad que se consume a sí misma. Por fortuna, esa actividad actúa sobre las cosas, las forma y reforma, dejando en ellas la huella de su paso. De igual modo, el viento, por sí mismo imperceptible, se arroja sobre el cuerpo blando de las nubes, las estira, retuerce, ondea y afila, y nosotros, levantando la vista vemos en las formas de sus vellones las líneas de embestida del viento, la huella de su puño raudo y etéreo. Así, la vida deja en las cosas la línea de su peculiar ímpetu, el perfil de su afán; en una palabra, su estilo[9].

Ese ímpetu furioso, ese viento indomable, chorro de vida hecha acción, lo encontramos enmarcado en el cuadro de El Greco: el *San Mauricio*. Capta el momento en que el santo invita a sus legionarios tebanos a seguir en el martirio a sus compañeros que habían sido diezmados porque se resistieron a negar su fe cristiana. La patética y horrenda visión de los mártires no ha logrado robarles la serenidad a los sobrevivientes. No parecen estar fuera de sí. No parecen estar alterados. No hay gritería; no hay confusión ni estridencia.

Firme, sereno, San Mauricio se dirige al grupo: «Os felicito de veros prestos a morir por Cristo, sigamos a nuestros compañeros en el martirio». «Este momento, la vibración esencial de estas palabras, constituyen el tema de El Greco. Es un grupo de hombres ensimismados, y sin embargo, en profunda conversación y comunicación. Parece que ha descendido cada cual al fondo de sí mismo y ha encontrado

---

[4] José ORTEGA Y GASSET, «Muerte y Resurrección», *Obras,* II, p. 150.
[5] José ORTEGA Y GASSET, *Ibid.*
[6] José ORTEGA Y GASSET, «Historia como sistema», *Obras,* VI, p. 39.
[7] José ORTEGA Y GASSET, *Ibid.,* p. 33.
[8] José ORTEGA Y GASSET, «Para un museo romántico», *Obras,* II, p. 519.
[9] José ORTEGA Y GASSET, *Ibid.*

allí a los demás» [10]. Y esto ocurre así, porque San Mauricio —y a instancias de él todo el grupo— ha tomado una decisión a través de la cual se siente en paz consigo mismo. Ha rechazado el miedo que hubiera podido ocasionarle el horrible espectáculo de los decapitados para reaccionar de acuerdo con algo que está mucho más próximo a lo que es el verdadero sentimiento de cada cual: su fe en Dios, por la cual se entrega al martirio; su amor hacia los otros mártires, con los cuales quiere identificarse. Una bestia, un animal, hubiera huido ante el peligro de la muerte porque

> La bestia, en efecto, vive en perpetuo miedo del mundo, y a la vez en perpetuo apetito de las cosas que en él hay y que en él aparecen, un apetito indomable que se dispara también sin freno ni inhibición posibles, lo mismo que el pavor. En uno y otro caso son los objetos y acaecimientos del contorno quienes gobiernan la vida del animal, le traen y le llevan como una marioneta. El no rige su existencia, no vive desde 'sí mismo' sino desde 'lo otro', equivale a decir que el animal vive siempre alterado, enajenado, que su vida es constitutiva alteración [11].
>
> He aquí por qué el animal tiene que estar siempre atento a lo que pasa fuera de él, a las cosas en torno. Porque, aunque éstas menguasen sus peligros y sus incitaciones, el animal tiene que seguir siendo regido por ellas, por lo de fuera, 'por lo otro' que él; porque no puede meterse 'dentro de sí', ya que no tiene un 'sí mismo', un 'chez soi' donde recogerse y reposar [12].

El autor señala que «la actitud de San Mauricio es la actitud ética por excelencia» [13]. Y compara esta actitud del santo que exhorta a sus compañeros al martirio con la actitud de Don Juan cuando apuesta su vida en un juego de cartas, porque «la característica del acto moral» está «en la plenitud con que es querido. Cuando todo nuestro ser quiere algo —sin reservas, sin temores, integralmente— cumplimos con nuestro deber, porque es el mayor deber de la fidelidad con nosotros mismos» [14].

Es decir, que si no actuamos de acuerdo con nosotros mismos, no vivimos nuestra vida verdadera. El drama que tenemos que hacer de nuestra vida pasaría a ser una farsa. Viviendo una mentira perdemos nuestra identidad, nuestra verdad. Esto lo explica Ortega claramente cuando dice:

> ...la 'verdad' del hombre estriba en la correspondencia exacta entre el gesto y el espíritu, en la perfecta adecuación entre lo externo y lo íntimo [15].

Es el mismo tema que gira alrededor del formidable drama de Robert Bolt, *A man for all seasons*, catalogado en inglés como uno de los llamados 'dramas of selfhood'. Refiriéndose a la obra, comenta Robert W. Corrigan:

> La cuestión de prestar juramento es el punto crucial del drama. En una sociedad colectiva el individuo tiende a convertirse en una equívoca comodidad y cuando nos vemos de esta manera perdemos todo sentido de identidad

---

[10] José ORTEGA Y GASSET, «Muerte y Resurrección», *op. cit.*, p. 151.
[11] José ORTEGA Y GASSET, «Ensimismamiento y alteración», *Obras*, V, p. 299.
[12] José ORTEGA Y GASSET, *Ibid.*
[13] José ORTEGA Y GASSET, «Muerte y Resurrección», *op. cit.*, p. 152.
[14] José ORTEGA Y GASSET, *Ibid.*, p. 153.
[15] José ORTEGA Y GASSET, «Ideas sobre Pío Baroja» (El fondo insobornable», *Obras*, II, p. 85.

> propia. El hecho de que Thomas More se negara a prestar juramento le sirve a Bolt para afirmar que aun bajo las más intensas presiones el hombre puede existir manteniéndose fiel a sí mismo; que es posible vivir en el mundo moderno sin traicionarse. «Un hombre presta juramento», dice Bolt en el prefacio, «solamente cuando quiere obligarse excepcionalmente a su palabra, cuando quiere establecer una identidad entre la verdad de esta palabra y su propia virtud; se ofrece él mismo como garantía». Debido al inviolable sentido de sí mismo, Sir Thomas More no puede prestar un juramento que negaría en efecto, todo su ser. Ya que como le dice a su hija, «Cuando un hombre presta juramento, Meg, está sosteniendo su ser en sus propias manos. Como si fuera agua, y si separa sus dedos, no podrá entonces tener esperanza de encontrarse a sí mismo. Hay hombres que no son capaces de esto, pero me disgustaría pensar que tu padre es uno de ellos». El sí es capaz de esto, y como resultado, tiene una nobleza de carácter que rara vez se encuentra en el teatro moderno [16].

Como es natural, cuanto Ortega dice: «... yo veo la característica del acto moral en la plenitud con que es querido», no se refiere a querer algo con un fin utilitario. No se refiere a algo que sea un agente para satisfacer otra necesidad. No es el querer como medio (utilitarismo), sino como fin. Es cuando «termina en nosotros el vaivén de la contratación» y «deja de ser nuestro espíritu una pluralidad de individuos elementales cada cual con su pequeño afán egoísta que es preciso contentar» [17]. Es el momento en que nos entregamos de lleno y sin temores, al fin deseado. Es en un momento como éste en el que San Mauricio es capaz de tomar su vida y la de sus legionarios para entregarse al martirio: es cuando ha llegado a desear su plenitud, defender su fe. Y precisamente renunciando a su propia vida, llega a «la suprema afirmación de la personalidad» [18].

Termina el ensayo reafirmando la relación entre muerte y resurrección. Morir buscando la realización de sí mismo no es morir, o mejor dicho, es morir una muerte que nos lleva a la resurrección. No quiere eso decir que ante este tipo de muerte no sintamos pavor. Sí lo sentimos. Pero es un pavor que queda acallado, aquietado, por nuestra paz interior; por ésa, nuestra verdad. Por esa correspondencia exacta entre el gesto y el espíritu.

BIBLIOGRAFÍA

BOLT, Robert, *A man for all season,* en *The New Theatre of Europe,* edición de Robert W. Corrigan. New YorK: Dell Publishing Co., 1962.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote. Deshumanización del arte.* Buenos Aires: Espasa Calpe, 1942.

—, *Obras,* vols. II, V, VI y VII. Madrid: Revista de Occidente, 1961.

[16] Robert BOLT, *A man for all seasons,* en *The New Theatre of Europe,* edición de Robert W. Corrigan (New York, 1962), pp. 28-29. La traducción es nuestra.

[17] José ORTEGA Y GASSET, «Muerte y Resurrección», *op. cit.,* p. 153.

[18] *Ibid.*

LA ACCIÓN SECUNDARIA DE *EL PINTOR DE SU DESHONRA*, DE CALDERÓN

Por *José Javier Rodríguez Rodríguez*

Como es sabido, la acción principal de *El pintor de su deshonra* reitera, una década más tarde, el esquema argumental de *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza*[1]. La mayor parte de la crítica ha entendido que dicha repetición es solidaria de la comunidad de sentido de los tres dramas, sea este interpretado como la denuncia de «la escrupulosa condición del honor» (*El pintor*, III, 485-486), o lo sea como la exploración de las «desdichas y sobresaltos» a que «nace sujeto el honor» (*ibídem*, III, 6-7) por su naturaleza inherentemente trágica[2].

[1] *El médico* y *A secreto agravio* se publicaron por primera vez en la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, María de Quiñones, 1637), mientras que la primera impresión datada de *El pintor* corresponde a la suelta incluida en la *Parte cuarenta y dos de comedias de diferentes autores* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1650). Existen además una copia manuscrita de *A secreto agravio*, fechada en 1635, así como otra de *El pintor*, sin data. Sobre la problemática bibliográfica y editorial de estas obras, deben consultarse los siguientes trabajos: Don W. Cruickshank, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 61-66; Edward M. WILSON, «Notes on the text of *A secreto agravio, secreta venganza*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV (1958), pp. 72-82; Alan K. G. PATERSON, «El texto original: ¿realidad o ensueño? Un caso típico: *El pintor de su deshonra* de Calderón», en Luciano GARCÍA LORENZO y John VAREY, eds., *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis, 1991, pp. 285-294. Respecto a sus fechas de composición, Don W. Cruickshank estima que *El médico*, probablemente representada en palacio el 10 de junio de 1635, debe de haber sido redactada entre 1633 y esa data (*ed. cit.*, pp. 11-13). Tanto Francisco Ruiz Ramón (*Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 3) como Marc Vitse («El teatro en el siglo XVII», en José M.ª DÍEZ BORQUE, dir., *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1983, p. 605) apuntan a 1635 como fecha plausible de *El médico* y *A secreto agravio*. En cuanto a *El pintor*, el primero de estos dos críticos señala el lapso 1645-1651, mientras el segundo se inclina por los años 1640-1644. Las tres obras, como decimos, comparten el mismo esquema argumental: precede a la acción el compromiso matrimonial de la dama, tras la interrupción fortuita de una relación amorosa previa; el argumento arranca con el retorno inesperado del antiguo amante, que plantea a la esposa un conflicto entre las exigencias del honor y las demandas del amor; persevera el pretendiente en su cortejo, lo que motiva la evolución del debate íntimo de la esposa, al tiempo que origina las sospechas del marido; es a este a quien se le impone entonces el conflicto entre sus sentimientos y las obligaciones de la dignidad aristocrática; en un doloroso proceso de enfrentamiento con los hechos y con las exigencias de su ser nobiliario, el esposo define una actitud y una pauta de conducta que, en conexión con el desarrollo de los acontecimientos, determinará la ejecución final de la esposa (y del amante, a excepción del infante don Enrique). El paralelismo entre los tres dramas aparece reforzado por el hecho de que, además de responder al mismo modelo argumental, reiteran una serie de elementos escénicos fundamentales: los agones de la esposa y el amante, la entrevista entre ambos interrumpida por la súbita llegada del marido, los monólogos del esposo, el patetismo visual de la escena del desenlace y la sanción de la venganza. Utilizaremos en nuestras citas y remisiones la mencionada edición de *El médico* por Don W. Cruickshank, así como las de *A secreto agravio* y *El pintor* por Ángel Valbuena Briones (Pedro Calderón de la Barca, *Dramas de honor*, Madrid, Espasa-Calpe —Clásicos Castellanos—, 1979, 4.ª ed., 2 vols.).

[2] «Lo que hay que buscar en el caso de Calderón son indicios de una condena del asesinato de la esposa, a pesar de la aprobación de los personajes involucrados», escribe Alexander A. PARKER (*La*

En su libro *Segismundo et Serafina*, Marc Vitse propone una lectura discrepante de esta línea mayoritaria: el tema nuclear de *El pintor* es el mismo de *El médico* y *A secreto agravio* (el mismo, por otro lado, de toda la tragedia calderoniana); sin embargo, el dramaturgo destaca ahora otro aspecto del tema y redistribuye solidariamente las funciones semánticas de los actantes enfrentados en el conflicto argumental. En esencia, la centralidad temática pasa del marido a la esposa, cuya agonía se convierte en el eje de la tragedia, reemplazando cuantitativa y cualitativamente a la lucha interior de don Juan Roca, eco mínimo y poco fiel de la que libraban sus antecesores, don Gutierre Solís y don Lope de Almeida[3]. Frente al automatismo de su marido[4], disimulado bajo una capa falsa y teatral de dignidad aristocrática, Serafina, la esposa, aparece en esta ocasión como el personaje que osa hacerse cargo de la verdad formulada por el médico de su honra («A pe-

---

imaginación y el arte de Calderón, Madrid, Cátedra, 1991, p. 247, en nota), descubriendo con una cierta extremosidad que le es propia la orientación general de la exégesis de los dramas de honor elaborada por los calderonistas anglosajones clásicos: Edward M. WILSON, «La discreción de don Lope de Almeida», *Clavileño*, II, 9 (1951), pp. 1-10; «Gerald Brenan's Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, IV (1952), pp. 6-8; «Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*», *Ábaco*, III (1970), pp. 49-85 (pero, según la nota preliminar, escrito «al principio de los años cincuenta»); Bruce W. WARDROPPER, «The Unconscious Mind in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Hispanic Review*, XVIII, 4 (1950), pp. 285-301; «Poetry and Drama in Calderón's *El médico de su honra*», *Romanic Review*, XLIX (1958), pp. 3-11 (reproducido en M. DURÁN y R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, eds., *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 582-597); Albert E. SLOMAN, *The dramatic craftsmanship of Calderón*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1958 (cap. II: «*El médico de su honra*»); Peter N. DUNN, «Honour and the Christian Background in Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII (1960), pp. 75-105; el propio A. A. PARKER, «Towards a definition of Calderonian tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX (1962), pp. 222-237; «*El médico de su honra* como tragedia», *Hispanófila Especial*, 2 (1975), pp. 1-23 (ambos artículos integrados, con algunas modificaciones, en el libro citado arriba: *La imaginación y el arte de Calderón*, pp. 245-291). Omito aquí la relación de los numerosos ensayos que han proseguido por esta vía de interpretación, de la que depende también la sistemática comparación de los tres dramas efectuada por Francisco Ruiz Ramón en el mencionado libro *Calderón y la tragedia*, donde la tradicional descalificación del honor en función de criterios morales o religiosos pasa a realizarse desde la crítica ideológica, entendiéndolo como un fenómeno de alienación. Frente a esta línea exegética, Frank P. Casa («Honor and the wife-killers of Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, XXIX (1977), pp. 6-23) ofrece una lectura mucho más próxima a la nuestra: a su juicio, el honor constituye en estas obras un símbolo de la dignidad humana; el carácter del conflicto y de su solución figuran, mediante la hipérbole poética, la trágica naturaleza de nuestra condición. Aunque utilizando instrumentos de análisis diferentes, Marc Vitse converge con esta perspectiva (*Segismundo et Serafina*, Toulouse, P.U.M., 1980). Las diferencias mayores entre su lectura y la de Casa afectan a dos puntos: por un lado, el honor no es, para el crítico francés, un signo de la dignidad humana universal, sino el núcleo de la conciencia aristocrática (tema principal de todo su trabajo sobre el drama barroco); por otro, como explicamos en el cuerpo de nuestro escrito, advierte una diferencia cualitativa entre *El pintor de su deshonra* y los dos dramas anteriores de la trilogía.

[3] VITSE (*Segismundo et Serafina*, *cit.*, pp. 83-85) señala, en relación con esto, el debilitamiento cuantitativo y cualitativo de los monólogos del marido, piezas fundamentales de los dramas de honor anteriores, así como el incremento del papel de la esposa, en extensión y en intensidad, como prueban la multiplicación y mayor densidad de sus enfrentamientos con el galán (que, a su vez, se desdobla), o el pormenorizado relato de su prehistoria.

[4] Escribe WILSON («Hacia una interpretación...», *cit.*, p. 68): «Un asesinato automático castiga un rapto automático». Desde otro punto de vista, Vitse entiende que don Juan Roca había decidido eliminar a su esposa antes de toda sospecha sobre su fidelidad conyugal, desde el momento en que confiesa su inadaptación a la vida de casado, mediante la airada renuncia a pintar el retrato de Serafina. Por ello, frente al auténtico conflicto sufrido por los otros dos nobles maridos desde el instante en que aparecen los indicios del riesgo para el honor, don Juan Roca, «poussé par son désir secret de voir disparaître un objet qui l'aliène, paraît comme empressé de renforcer sa conviction d'une possible infortune» (*Segismundo et Serafina*, *cit.*, p. 108).

ligro estáis, honor. / No hay hora en vos que no sea / crítica» -II, 1659-1661) y oponerle un valor heroico. La entereza de Serafina, sin embargo, no es suficiente. La modélicamente noble casada pierde en el desenlace, no sólo la vida, como sus menos imitables predecesoras doña Mencía y doña Leonor, sino, al contrario que ellas, también la honra[5]: esta vez, frente a lo sucedido con don Gutierre y don Lope, la heroína del honor perece. Todo conduce, por lo tanto, a la conclusión de que el dramaturgo ha dado un paso más en su investigación de la trágica condición nobiliaria, centrando la atención ahora en la esposa y no en el esposo, asignándole a ella y no a él el descubrimiento y la asunción dolorosa de la ética aristocrática y, finalmente, privando a la heroína de todo triunfo práctico, éxito, aun con toda su provisionalidad, concedido en los dos dramas anteriores al héroe del honor. El profesor Vitse deja abierta la valoración de estas innovaciones: ¿subrayan la esencia trágica de la visión aristocrática de la existencia (colocando al espectador ante uno de sus límites infranqueables, el de la exclusión de la mujer, vulgarizada por su dependencia natural y social), o indican un cambio de actitud en el dramaturgo, que contempla ahora con pesimismo la propuesta axiológica formulada con tanto ímpetu una década atrás? En cualquier caso, parece claro que la nueva distribución de acentos en la frase del drama de honor conyugal produce una matización del sentido y una modificación del efecto sobre el receptor, desolado sin consuelo por la muerte y la infamia de doña Serafina[6].

---

[5] Este hecho, por otra parte, revierte sobre la valoración de la conducta de los maridos, apuntando de nuevo a la diferencia entre don Juan Roca y sus antecesores. Al contrario que el primero, «pintor de su deshonra» y de la de Serafina, tanto don Gutierre como don Lope se cuidan de salvar la fama de sus esposas, cuya honorabilidad proclaman ante el rey en el desenlace (*El médico*, III, 2826-2829: «Mencía, mi amada esposa, / tan hermosa como casta, / virtuosa como bella / (dígalo a voces la fama)»; *A secreto agravio*, III, 938-941: «esta, señor, fue mi esposa, / noble, altiva, honrada, honesta, / que en los labios de la fama / deja esta alabanza eterna»).

[6] A los ensayos sobre *El pintor* ya citados, deben añadirse los siguientes: A. I. WATSON, «*El pintor de su deshonra* and the Neo-Aristotelian theory of tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 17-34; C. A. SOONS, «El problema de los juicios estéticos en Calderón: *El pintor de su deshonra*», *Romanische Forschungen*, 76 (1964), pp. 155-162; Alan K. G. PATERSON, «The comic and tragic melancholy of Juan Roca. A study on Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Forum for Modern Language Studies*, 5 (1969), pp. 244-261. El sugerente análisis de Paterson parte de dos impresiones generales aparentemente contradictorias. Por un lado, la técnica argumental de *El pintor* remite a los usos de la variante cómica del drama áureo. Por otro, la forma cómica sugiere un sentido hondamente pesimista, que va incluso más allá de la angustia trágica, en la medida en que la tragedia barroca, organizada sobre la relación entre el error del personaje y la catástrofe, invita a una lectura moral y, en consecuencia, consoladora para el inocente espectador. La hipótesis que permite integrar ambas dimensiones del peculiar drama consiste en clasificarlo como comedia negra, donde la amarga risa democriteana descubre la absurda pretensión humana de acogerse a creencias y sistemas frente al caos de un mundo sin Providencia. La ridiculización de los impotentes personajes es compatible con la compasión, pero no deja lugar alguno al consuelo. Las páginas que siguen harán evidente que también nosotros compartimos en buena parte la perplejidad y las impresiones iniciales de Paterson. No obstante, entendemos que la influencia del paradigma cómico sobre *El pintor* es más limitada: algunas de las características técnicas comentadas por el citado crítico no deben vincularse exclusivamente al género ligero, sino que constituyen convenciones respetadas por el conjunto del drama barroco; además, y sobre todo, la penetración de los hábitos cómicos no ensombrece la grandeza trágica del personaje principal, Serafina. Así mismo, opinamos que el especial efecto desolador de *El pintor* no supone una diferencia radical o genérica en relación a la tragedia calderoniana, ajena a nuestro juicio al esquema de la expiación de la culpa y, en consecuencia, al mecanismo consolatorio de la interpretación moral. Finalmente, pensamos que tanto estas discrepancias en las hipótesis como las que se siguen en el análisis se deben en última instancia al hecho de que Paterson descarta una clave de lectura, la noción del honor, que nosotros estimamos central en la tragedia calderoniana, exploración de su condición agónica, escenificación de la perpetua guerra de la Fortuna y el ser aristocrático.

El propósito de este escrito consiste en presentar nuevos argumentos en favor de la diferencia cualitativa de *El pintor* respecto a *El médico* y *A secreto agravio*, elaborados esta vez a partir de la observación, no de la acción principal, sino de los acontecimientos y personajes complementarios. También en este plano el paralelismo entre los dos dramas de hacia 1635 es estrecho. Por una parte, el conflicto básico se desarrolla en ambos en el marco de un inminente *casus fortunae* de carácter histórico y de resonancias míticas: las figuras regias de don Pedro I de Castilla y de don Sebastián de Portugal abren las representaciones, situándolas desde el principio en la atmósfera de la tragedia. Por otra, la acción que enfrenta al marido, la esposa y el pretendiente aparece asistida en las dos obras por una serie secundaria de hechos: en *El médico*, se trata del asunto de honor que opone a doña Leonor y al protagonista; en *A secreto agravio*, la anécdota auxiliar consiste en el caso de honor que afecta al amigo acogido por don Lope de Almeida, don Juan de Silva. Ambas acciones complementarias comparten una misma función primaria: definir por anticipado las actitudes de los protagonistas ante el honor y sus peligros. Si volvemos ahora los ojos a *El pintor*, comprobaremos que han sido suprimidos el marco histórico y el caso de honor secundario; a cambio, el conflicto principal se combina con un argumento amoroso auxiliar, de índole cómica, cuyo éxito feliz coincide con el luctuoso de la tragedia, «Porque en boda y muerte acabe / *El pintor de su deshonra*» (III, 1040-1041). Procuraremos en lo que sigue precisar y valorar el alcance de estas modificaciones.

1. La supresión del marco histórico

El médico se abre con la caída del caballo del infante don Enrique en las inmediaciones de Sevilla y la salida inmediata a escena del rey don Pedro I. *A secreto agravio* se inicia con la presencia sobre las tablas del rey don Sebastián de Portugal. Aparte de otras funciones, la aparición de tales figuras en el comienzo de la representación sirve para situar la acción en unas coordenadas espacio-temporales determinadas, distantes de las de los espectadores, según el hábito propio del drama trágico[7]. El principio de *El pintor* ocurre en la residencia de don Luis, gobernador de la plaza italiana de Gaeta. La acción se mudará posteriormente a Barcelona, para concluir en una aldea de Nápoles. Puesto que no hay ninguna señal en contra, debemos entender que el tiempo de la historia dramatizada coincide con el de los espectadores. En consecuencia, la supresión del marco histórico en *El pintor* es solidaria del debilitamiento de una de las marcas genéricas más notables de la tragedia: el distanciamiento espacio-temporal de la acción. En nuestro caso, los hechos acontecen en el *nunc* del público, si bien no en el *hic*[8]. Por otra parte, tal como insinuábamos arriba, la presencia de los dos monarcas desgraciados en el umbral de las escenificaciones suscita desde el principio la expectativa de la trage-

[7] Sobre el distanciamiento espacio-temporal de la acción como rasgo genérico de la tragedia, véase Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIè siècle* (Toulouse, P.U.M., 1990), pp. 321-322, donde cita precisamente *El pintor de su deshonra* como caso límite.

[8] Esta contemporaneidad, conjugada con la ubicación de la acción en la periferia italiana de la geografía de la Comedia, coincide curiosamente con la opción de Lope para su comedia palatina *El perro del hortelano*, cuya protagonista, Diana, es condesa... de Belflor. Sobre las coordenadas espacio-temporales de la comedia palatina, véase Marc Vitse, *Éléments...*, *cit.*, p. 330.

dia; la ausencia de una referencia histórica con asociaciones semejantes en *El pintor* supone la renuncia a dicho efecto.

Desde otro punto de vista, la participación de los personajes regios en *El médico* y *A secreto agravio* contribuye a la caracterización de los protagonistas en un aspecto particular. Don Gutierre Alfonso Solís dedica sus primeros parlamentos y acciones a cumplir impecable y lealmente con sus obligaciones de vasallo, proclamando el vínculo de honor que une al noble con la realeza; en el primer diálogo de la obra, don Lope de Almeida solicita permiso al rey para «colgar las armas» y contraer matrimonio, afirmando una vez más su dependencia vasallática y obteniendo, no sólo la gracia pedida, sino la explicitación de la estima real[9]. Como consecuencia, la nobleza de ambos personajes aparece vinculada a y justificada por las ideas de vasallaje y servicio a la Corona, al contrario de lo que sucede en el caso de don Juan Roca, cuya condición parece asentarse exclusivamente sobre su «mayorazgo», al margen de toda dependencia vivificante de la fuente regia del honor nobiliario.

Si atendemos a la relación entre las circunstancias que componen el marco histórico de la acción y el desarrollo de la acción misma, comprobaremos cierta divergencia entre los dos dramas de 1635. Las figuras y acontecimientos históricos están íntimamente unidos al argumento central de *El médico*, desde el momento que el pretendiente de doña Mencía no es otro que el infante don Enrique y, en consecuencia, don Gutierre solicita y obtiene la intervención real en los hechos; la anécdota principal de *A secreto agravio* transcurre, por el contrario, nítidamente separada del plano histórico. Por otro lado, aquella obra establece un paralelismo entre las figuras de don Gutierre y el rey don Pedro, colocado también ante su correspondiente riesgo trágico, de donde resulta ensalzado el noble y valeroso marido de doña Leonor, por contraste con las carencias del monarca, incapaz de dominar su temor; el diseño del personaje de don Lope de Almeida y su trayectoria no necesita, en cambio, de semejante recurso al paralelismo contrastivo con la figura real. Notamos, por lo tanto, que, frente al trenzado del marco histórico y la acción principal en *El médico*, *A secreto agravio* aísla claramente los dos niveles argumentales, estableciendo de hecho la independencia de la segunda respecto del primero, en un movimiento que responde probablemente a la intención de suprimir los aspectos ambiguos del drama[10]. Desde esta perspectiva, la eliminación radical del marco histórico en *El pintor* puede entenderse como la culminación de una tendencia ini-

[9] Respecto a *El médico*, nótese en primer lugar el saludo de don Gutierre al infante don Enrique, acogido en su casa como consecuencia de su caída del caballo: I, 315-344. La metáfora solar, aplicada tradicionalmente a la realeza, cobra todo su sentido si recordamos el tropo característico del honor (II, 1654: «que al sol una nube negra»): el honor es un «esplendor» (II, 1651), un reflejo de la luz solar; la realeza es el sol mismo, *fons honoris*. El vínculo que une a los nobles con la realeza es un vínculo de honor, según lo confirman don Gutierre y el rey en su conversación inicial del tercer acto y tal como le recuerda don Pedro a su hermano a continuación (III, 2180-ss.). En relación con la solícita lealtad del caballero para con la Corona, resultan ilustrativos los vv. 495-511 del primer acto. Aspectos similares protagonizan el comienzo de *A secreto agravio* (I, 1-22), donde reaparece la metáfora solar (vv. 4-5) para expresar la dependencia honrosa del noble en relación con el rey, al tiempo que se insiste sobre la idea del servicio (en este caso, militar) del caballero a la Corona.

[10] Coincidimos con la apreciación de Casa sobre la relación de *A secreto agravio* con *El médico*: «Calderón takes great pains to clarify the ambiguities present in the first formulation of the theme» (*op. cit.*, p. 18), ambigüedades que son probablemente consecuencia del carácter de refundición propio del primer drama. No compartimos, sin embargo, como es obvio, la idea de que ese prurito de clarificación explique la tercera elaboración del argumento, *El pintor*.

ciada ya en *A secreto agravio*. Su coste, sin embargo, la pérdida de su valor como indicio de ubicación genérica y como creador de expectativa trágica, exige otra explicación, que sólo podremos vislumbrar a la vista de nuevas consideraciones.

El contexto histórico del drama del honor conyugal cumple una última función a la hora del desenlace. Tanto en *El médico*, como en *A secreto agravio*, los reyes sancionan positivamente la conducta de los maridos agraviados[11]. Divergen ambos dramas, sin embargo, bajo otro punto de vista. En *El médico*, la conclusión de la acción principal coincide con un adensamiento de los signos premonitorios de la caída y muerte del rey; en coherencia con el contraste comentado arriba entre don Pedro y don Gutierre, el destino del protagonista presenta otra orientación: el matrimonio con su alma gemela en nobleza, doña Leonor. En *A secreto agravio*, culminada la tragedia de don Lope, su suerte se asocia a la del rey don Sebastián, con quien decide partir para la jornada de África. Wilson leía este extremo como señal de la condena del asesino por honor, relacionado de tal manera por el dramaturgo con el desastre que ha de castigar la soberbia injustificable del temerario príncipe portugués[12]. Casa discrepa:

> «I am not at all convinced than Don Lope's joining of Don Sebastián's misguised crusade represents a punishment for him. True, the knights who followed Sebastián embarked on a military foolish venture, but it was the kind of enterprise that seduced a generation of nobles into a dream of past ages. It was an insane project, but one that had grandeur and esprit. Our objective assessment of the event cannot supplant the feelings of the period»[13].

Entendemos, por nuestra parte, que el diálogo dramático ofrece indicios que corroboran esta última orientación interpretativa. En la víspera de la partida para la campaña africana, el rey don Sebastián pronuncia una emocionada despedida de su patria, de la que forma parte la evocación del regreso triunfal («dando a mi honor nueva fama, / nuevos triunfos a la Iglesia», III, 876-877), interrumpida súbitamente, sin embargo, por el grito de «¡Fuego, fuego!» (III, 878), que alude al incendio provocado por don Lope de Almeida y que cobra para los espectadores un claro valor premonitorio del desastre militar. En este contexto de sugestiones, la reacción del rey ante el suceso y su breve discusión con el duque de Braganza constituyen también un signo aplicable a la valoración de su expedición africana:

> REY: (...)Acerquémonos a ver
> si hay contra el fuego defensa.
> DUQUE: ¡Señor! ¿Tal temeridad?
> REY: Duque, acción piadosa es esta,
> [n]o temeridad.
> (III, 892-896)

Se trata del único momento en que el dramaturgo invoca la posible controversia sobre la valoración de la empresa del rey don Sebastián y lo hace para refutar la

---

[11] Discrepamos de la opinión de WILSON («La discreción...», *cit.*, p. 2), que —mediante una argumentación poco clara— disminuye el significado de la sanción del rey don Sebastián en el desenlace de *A secreto agravio*.

[12] *Ibídem*, pp. 2-3.

[13] *Op. cit.*, p. 20.

acusación de imprudencia y defender claramente su significado como noble acto de valor, al servicio de la causa de la Fe. La unión de don Lope a la expedición no constituye, por lo tanto, la insinuación de un castigo, sino la confirmación de su heroísmo trágico. También en este punto, en definitiva, el paso de *El médico* a *A secreto agravio* obedece a una voluntad de explicitación de los elementos susceptibles de ambigüedad: la figura del rey don Pedro I de Castilla es ambigua, en la tradición y en el drama calderoniano, donde reúne el acierto en la orientación general de su conducta como monarca y una imperfección en su valor que resultará decisiva para la inoperancia de sus acciones y para su propia ruina; por contraste con él, el personaje de don Gutierre resulta enaltecido; la suerte de ambos no podía confluir: de ahí que sus destinos no se liguen explícitamente, y aun presenten un signo opuesto. Pero esta interpretación es, en efecto, discutible, como prueba el río de tinta de la polémica crítica al respecto[14]. En *A secreto agravio*, Calderón decide mantener el valioso resorte de ambientación trágica proporcionado por el marco histórico, pero eliminando toda oscuridad. La figura real seleccionada ahora presenta, junto a su destino trágico, una nítida connotación positiva, situando la acción de don Lope en conexión con un heroísmo paradigmático. La unión final de los dos destinos subraya la identidad de su carácter trágico-heroico.

En *El pintor*, la ausencia de contexto histórico y de figura real presenta, en este orden de cosas, dos consecuencias. En primer lugar, la venganza ejecutada por don Juan Roca carece de la significativa aprobación del monarca. Es cierto que recibe la sanción favorable de los padres de las víctimas y del príncipe de Ursino, pero varios aspectos del desenlace inducen a cuestionar su valor. Por un lado, la autoridad del príncipe de Ursino es discutible, dados su carácter y su función en el drama: su protagonismo en la acción amorosa secundaria hace de él antes un despreocupado transgresor de la norma que un garante de la misma; su implicación en el argumento principal le invalida definitivamente como juez, en la medida en que aparece como parte. Por otro, la actitud de los padres de don Álvaro y doña Serafina debe ser valorada por separado. Don Luis, al aprobar la ejecución de don Álvaro, es coherente hasta el heroísmo con su condena a muerte del «ladrón / pirata» cuando ignoraba que se trataba de su propio hijo (III, 21-22). Su ejemplar aceptación de la suerte del vástago culpable no afecta, por otra parte, a doña Serafina, que pertenece aquí a la jurisdicción de don Pedro. El padre de la dama aprueba también la acción de don Juan Roca, hasta el punto de confesarse «obligado» por él. Es preciso notar, sin embargo, que sus elementos de juicio son escasos: carece de la información que asiste a los reyes en los dramas de honor anteriores y no puede hacer otra cosa que confiar, como caballero, en la perfección nobiliaria de su yerno. A todo ello se suma la extraña actitud de don Juan Roca, que, a pesar de las sanciones comentadas, se aleja del lugar, «por no irritar la ira» (III, 1033). Su abandono de la escena en soledad contrasta con el nuevo matrimonio de don Gutierre y con la perspectiva gloriosa de heroísmo trágico que se abre ante don Lope, unido de

[14] Enumero simplemente algunos jalones clásicos: A. I. WATSON, «Peter the Cruel or Peter the Just? A reappraisal of the role played by King Peter in Calderón's *El médico de su honra*», *Romanistisches Jahrbuch*, XIV (1963), pp. 322-346; D. W CRUICKSHANK, «Calderón's King Pedro: just or injust?», *Spanische Forschungen*, XXV (1970), pp. 113-132; L. KING, «The Role of King Pedro in Calderón's *El médico de su honra*», *Bulletin of the Comediantes*, XXIII (1971), pp. 44-49. La cuestión continúa debatiéndose en los ensayos más recientes. Véase J. P. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, «El personaje del rey Pedro I en las dos versiones de *El médico de su honra*», *Teatro*, 6-7 (1994-1995), pp. 71-80.

nuevo a las huestes del rey. Efectivamente, don Juan Roca no sólo se ve privado de la decisiva aprobación real de su venganza, sino en general de la connotación de heroísmo ejemplar que comunica a la conducta de los anteriores personajes maritales el paralelismo (contrastivo o convergente) con las figuras de los monarcas.

En función de lo comentado en este parágrafo, la supresión del marco histórico de la acción implica consecuencias en, al menos, tres niveles del drama de honor conyugal. En primer lugar, contribuye a la difuminación de las marcas genéricas de la tragedia: se anula el distanciamiento temporal de la trama; desaparecen los representantes del estrato social superior, los personajes reales; se prescinde del poder anticipatorio y evocativo de la catástrofe trágica, propio del contexto histórico. En segundo término, determina el debilitamiento de la sanción de la venganza en el desenlace: la substitución del rey en el papel de juez por los padres de las víctimas y el príncipe de Ursino, así como las circunstancias especiales que afectan a su autoridad y conocimiento de la causa, permiten albergar en este caso dudas razonables sobre la equidad de la sentencia. Por último, modifica la caracterización del marido: por una parte, su nobleza pierde la nota relevante de la vinculación con la realeza, fuente del honor; por otra, la ausencia de conexión con la figura real le priva de participar en la grandeza y ejemplaridad que de ella se comunicaba a sus antecesores, quedando don Juan Roca reducido a la desnuda condición de «caballero particular».

Las dos consideraciones finales refuerzan la hipótesis de Vitse, según la cual *El pintor* presenta una redistribución de las funciones temáticas del esquema argumental del drama de honor, con un consiguiente cambio en la perspectiva valorativa de los hechos. La primera observación y, parcialmente, la última, apuntan a una contaminación formal de esta tragedia calderoniana con el género de la comedia, fenómeno sobre el que habremos de regresar posteriormente.

2. El caso de honor secundario

La acción principal de *El médico* se desenvuelve en relación con una anécdota secundaria, consistente de igual modo en un caso de honra: doña Leonor, servida por don Gutierre con fines matrimoniales hasta que un lance desafortunado le hizo albergar dudas sobre su honorabilidad, logra la mediación del rey para la reparación de su fama. El caso sirve inicialmente para anticipar la severa actitud del protagonista en materia de honor; a lo largo del drama, además de contribuir a la motivación de los acontecimientos del argumento principal, la conducta de doña Leonor funciona como un claro espejo, donde brilla la virtud aristocrática de su gemelo espiritual, don Gutierre, y donde destacan también, por contraste, las sombrías carencias de doña Mencía y de otros personajes (principalmente, don Arias y, por medio de él, el infante don Enrique); finalmente, su matrimonio con el médico de su honra en el desenlace culmina el itinerario que conduce a los espectadores, junto a la pareja, al descubrimiento de una cosmovisión trágica y de una respuesta ética heroica[15].

[15] En el desenlace de la obra, el rey don Pedro pide a don Gutierre que dé la mano a Leonor («que yo sé que su alabanza / la merece», III, 2941-2942). El breve diálogo que se produce entonces entre el caballero y la dama pone el broche más adecuado a la representación: «*G.*: Sí la doy. / Mas mira que va bañada / en sangre, Leonor. *L.*: No importa; / que no me admira ni espanta. / *G.*: Mira

Como prueba una vez más la polémica crítica, la relación de doña Leonor con don Gutierre ofrecía demasiados flancos abiertos a la discrepancia interpretativa. De manera coherente con la orientación de los cambios introducidos en el marco histórico, Calderón procura, en *A secreto agravio*, modificar el caso de honor secundario de manera que su significado resultara más explícito. Así, la subacción no arranca ya de un comportamiento discutible del protagonista en el pasado, sino que se asigna a un tercero, don Juan de Silva, acogido por su amigo don Lope de Almeida en Lisboa, tras haber debido abandonar Goa, como consecuencia del duelo derivado de un afrentoso «mentís». Alterada de esta forma la anécdota del caso de honor auxiliar, sus funciones principales permanecen: como en *El médico*, la historia de don Juan motiva la anticipación de la actitud consciente y rigurosa de don Lope en relación con el honor, al tiempo que sirve a lo largo de la acción como un nuevo espejo, donde el protagonista examina sus propias actitudes. A estas funciones, el caso de don Juan de Silva añade otras, de primera importancia en la tendencia general de *A secreto agravio* hacia la clarificación de toda sombra de duda sobre el carácter del protagonista: la relación entre don Lope y su amigo contribuye, en efecto, a redondear el diseño del primero como noble modélico, ofreciendo de tal modo el contexto adecuado donde ubicar su actitud ante la crisis conyugal. Por una parte, la amistad entre ambos viene de la juventud, cuando «No codicia de riqueza, / sino codicia de honor» (I, 91-92) les condujo a participar, con lo mejor de «La nobleza lusitana» (I, 99) en «la conquista famosa / de la India» (I, 83-84). Por otra, la protección dispensada al noble amigo perseguido ilustra uno de los aspectos característicos de la generosidad aristocrática: la hospitalidad.

Este último extremo ofrece precisamente una pista para plantear ahora la cuestión del caso de honor secundario en *El pintor*. En principio, todo parece indicar que esta subacción de la honra ha desaparecido sin dejar huella alguna. Sin embargo, el tema de la hospitalidad nobiliaria y, con él, el de la amistad aristocrática, determinan en *El pintor* al personaje de don Luis y su relación con don Juan Roca. Como el don Juan de *A secreto agravio*, es aquí don Luis quien motiva la evocación caracterizadora de la prehistoria de su amigo, don Juan Roca, en el primer diálogo de la representación. Ocurre, no obstante, que el pasado no ofrece en este caso un aspecto tan favorable como en el anterior. Don Luis, recordando su convivencia juvenil con don Juan Roca, no calla la evocación de sus reprehensiones: «me acuerdo lo que os reñía» (I, 55). No le faltaban motivos: fuera del horizonte de esta obra la empresa militar y conquistadora que ocupó la mocedad de don Lope de Almeida, el joven don Juan Roca ni siquiera quiso enfrentarse al reto y la obligación del amor, «divertido» hasta las «melancolías» en las «varias curiosidades» de las artes (I, 24-40)[16]. Su degradación en el acto III, donde hace «oficio» de su «habilidad» pictórica (I, 45-48), castigará su infidelidad al paradigma nobiliario en la juventud[17], tan impecablemente actualizado por don Lope y don Gutierre.

---

que médico he sido / de mi honra: no está olvidada / la ciencia. *L.*: Cura con ella / mi vida, en estando mala. / *G.*: Pues con esa condición / te la doy» (III, 2942-2951). El triunfo de la ética heroica no neutraliza, sino que se inscribe necesariamente en el contexto de una visión trágica de la existencia.

[16] Dentro de su propia perspectiva interpretativa, también Parker juzga severamente estas mocedades: «Don Juan (...) ha malgastado su juventud, permitiendo que el estudio y su arte le absorban hasta el punto de descuidar sus responsabilidades sociales» (*La imaginación...*, *cit.*, p. 254). Para VITSE (*Segismundo et Serafina*, *cit.*, p. 97), la renuncia a pintar a su esposa marca el regreso definitivo del marido a su actitud de soltero, determinada por la huida ante el riesgo de vivir.

[17] Estas palabras de don Luis acerca de la dedicación pictórica de don Juan Roca («de cuyo noble ejercicio, / que en vos es habilidad, / o gala, o curiosidad, / pudiera otro hacer oficio») resultan iróni-

Por otro lado, la reiteración del motivo de la hospitalidad aristocrática conlleva una variación significativa: el alarde de generosidad no corresponde aquí al marido, sino a su amigo don Luis, quedando así despojado don Juan Roca de otra de las señales de excelencia nobiliaria características de don Lope de Almeida (y del mismo don Gutierre, que se honra con el hospedaje del infante don Enrique)[18]. No obstante, la situación exactamente simétrica no llega a producirse: don Juan Roca, una vez afectado por el agravio, rehuye conscientemente el auxilio de don Luis (III, 533-544), por más que este manifieste con insistencia su solidaridad moral (III, 13-23 y 84-89) y, finalmente, la confirme con heroísmo al sancionar la ejecución de su propio hijo[19].

En consecuencia, los temas de la hospitalidad y la amistad nobiliarias subsisten en *El pintor*, como rastro de su presencia en el modelo, *A secreto agravio*. Sin embargo, su estructura y sus funciones han sido invertidas: el polo activo de la relación pasa del marido al amigo; pierde aquel las connotaciones positivas que tales motivos anejaban a la figura de don Lope de Almeida (resumibles bajo el membrete de la generosidad aristocrática) o las trueca por rasgos netamente peyorativos (las carencias de su pasado, en cotejo con el modelo aristocrático de conducta).

Puede pensarse, más allá de esto, que la relación entre don Juan Roca y don Luis conserva en *El pintor* parte de los valores originarios del caso de honor secundario (anticipación de la actitud del protagonista en materia de honor, dechado de su evolución en la crisis escenificada por el drama). Recordemos, en primer lugar, que era justamente como reacción al relato de don Juan cuando don Lope formulaba por vez primera su concepción agónica del honor (I, 283-297), retomada posteriormente en el nivel decisivo de su propia experiencia. La noticia de la «desdicha» y el «agravio» (III, 12-13), en el contexto de la amistad, conduce también en *El pintor* a la explicitación de esa verdad fundamental de la trilogía, pero con un cambio notable en el plano de la enunciación: el enunciado básico de la tragedia («¡Oh, válgame Dios, a cuántas / desdichas y sobresaltos / nace sujeto el honor / del más noble, el más honrado!») no lo pronuncia aquí el marido, don Juan Roca, sino su amigo don Luis (III, 5-8). La sentencia, que da profundidad filosófica a la conciencia del honor aristocrático, tampoco será invocada por don Juan Roca en el breve monólogo heredero de los grandes soliloquios de sus antecesores maritales, consagrado ahora a la queja y a la autojustificación (III, 468-515)[20]. En consecuencia, la relación entre don Juan Roca y don Luis mantiene aquella primera función del caso de honor secundario en los dos dramas precedentes de la serie: motivar la explicitación de la conciencia del honor. Significativamente, sin embargo, la máxima central en la expresión de esa conciencia pasa de labios del marido a los de su amigo, sugiriendo la carencia primordial de don Juan Roca.

---

camente premonitorias, como confirma su reiteración en III, 547-552: «*Don Juan Roca*: (...) y así me he aplicado, / en cuanto inquiriendo voy, / a que la curiosidad / nombre de oficio me dé. / *Juanete*: No eres el primero que / sustenta su habilidad».

[18] Tanto WILSON («Hacia una interpretación», *cit.*, p. 81) como PARKER (*La imaginación...*, *cit.*, p. 256) valoran negativamente la hospitalidad de don Luis. Vitse, por el contrario, la entiende como síntoma de su perfección aristocrática (*Segismundo et Serafina*, *cit.*, p. 113).

[19] La actitud de don Juan Roca repite el primer impulso de don Juan de Silva, frustrado entonces por don Lope de Almeida (I, 55-74).

[20] Al contrario, don Lope culminaba uno de sus monólogos fundamentales con el rechazo de la queja respecto a las «locas leyes del mundo» (III, 259) y del honor: «Pero acortemos discursos; / porque será un ofendido / culpar las costumbres necias, / proceder en infinito. / Yo no basto a reducirlas / (con tal condición nacimos); / yo vivo para vengarlas, / no para enmendarlas vivo» (III, 279-286).

Del mismo modo, puede rastrearse en la actuación de don Luis la huella de la función de espejo desempeñada por doña Leonor y don Juan de Silva, en relación con la trayectoria de don Gutierre y don Lope. Una vez que don Luis tiene noticia de la desgracia de don Juan Roca, manifiesta en sus reacciones una actitud que contrasta sensiblemente con la de este último. Por una parte, se mostrará celoso guardián del secreto, primera exigencia del valor y primera norma de la prudencia en materia de honor, tanto ante sus hijos (III, 24-30 y 684-730) como en la delicada conversación con el padre de doña Serafina, don Pedro (III, 771-816)[21]; su cautela y su fortaleza a la hora de reducir el dolor al silencio contrastan con el comportamiento teatral y escandaloso al que se entrega don Juan Roca, proclamando a gritos su agravio en el puerto de Barcelona y pintando para siempre su deshonra en el violento desenlace. En segundo lugar, también por oposición al criterio explícito de don Juan Roca, quien desestima la posibilidad de recurrir a la colaboración de su amigo e igual, don Luis da por supuesta su licitud y reitera su solidaridad nobiliaria, con una sinceridad probada a la postre mediante la aceptación de la muerte de don Álvaro. Finalmente, la valoración de los hechos en boca de don Luis apunta tácitamente una discrepancia significativa respecto a la de don Juan Roca: ateniéndose a la calificación de lo sucedido como «rapto», señala la culpabilidad del «ladrón / pirata», pero calla toda acusación contra la cautiva (III, 11-23). Podemos concluir, por lo tanto, que si doña Leonor representaba una réplica perfecta de don Gutierre y don Juan de Silva un dechado en parte defectuoso, mejorado por don Lope en el brete de su crisis, *El pintor* ofrece una nueva inversión de los términos: don Luis constituye ahora un modelo de conciencia y conducta en relación con el honor del que don Juan Roca queda notoriamente lejos.

3. La acción secundaria

En la tercera secuencia del primer acto de *El pintor* (redondillas: 719-914), el príncipe de Ursino, recién llegado a la morada del gobernador de Gaeta, queda solo sobre el escenario, con la única compañía de su criado Celio. Sabemos entonces que su visita responde principalmente a la intención de entrevistarse con su amada Porcia, hija de don Luis, haciendo valer ante ella, como «fineza» de enamorado, la feliz restitución de don Álvaro, el hermano náufrago y tenido por muerto (I, 719-723). La contrariedad manifestada por el príncipe ante los leves y, según explica el sirviente, disculpables obstáculos que aplazan el encuentro con la dama, constituye un síntoma claro de la impaciencia característica del amante de la comedia áurea. Por otro lado, además del asunto de la conversación, la relación insinuada en ella entre el señor y el subalterno resulta significativa: reina entre ambos una confianza familiar, que justifica la función de confidente amoroso asumida por el criado, así como el contrapunto establecido entre el encarecimiento del sentimiento erótico por el galán como móvil impetuoso de todo su ser y la corrección amable del pragmático fámulo. Nos hallamos, en consecuencia, ante un conjunto de indicios que apuntan decididamente a un cambio de registro en la representación: de la mano del

[21] Recordemos solamente las palabras de don Gutierre en su monólogo de toma de conciencia: «Y os he de curar, honor, / (...) / y así os receta y ordena / el médico de su honra / primeramente la dieta / del silencio, que es guardar / la boca, tener paciencia» (II, 1665-1676). En la segunda elaboración del argumento, el motivo pasa a primer plano, según indica el propio título de la obra.

príncipe Federico y su relación con Porcia, accedemos al ámbito del género cómico, donde el amor de los jóvenes constituye el eje argumental y donde la relación señor-criado, sobre todo en los casos de galanes y doncellas, se caracteriza por la confianza, la colaboración y la ironía amable.

La breve conversación entre Porcia y Federico que tiene lugar a continuación (I, 769-791) constituye así mismo un paso cómico tópico: el del saludo de los amantes por reproches, donde cada uno encarece la intensidad de su afecto, al quejarse convencionalmente del desvío del otro. La intrascendencia de la queja viene confirmada por la cita nocturna concertada en el verso de despedida (I, 810). Pero el paso cómico de amores entre la dama y el príncipe es interrumpido por la súbita aparición de doña Serafina, quien, aun reduciendo su presencia y sus palabras al mínimo exigido por la cortesía, hiere fatalmente la voluntad de Federico, alcanzando de tal modo la secuencia su auténtico relieve funcional en el drama. Como nota el propio príncipe en aparte (I, 877-882), su imprevisto enamoramiento de Serafina, noble casada, le pone en el disparadero de la tragedia; no obstante, y por contraste con don Álvaro, logra por el momento vencerse a sí mismo, acelerando la partida de la dama (I, 854-876).

De acuerdo con esta descripción, la secuencia presenta dos dimensiones diferenciables: por un lado, su acontecimiento axial consiste en el enamoramiento de Serafina sufrido por el príncipe, hecho relevante para el desarrollo del argumento principal de la tragedia; por otro, ese suceso se produce en el marco de una escena conformada según las convenciones del drama cómico. En consecuencia, el segmento dramático desempeña simultáneamente varias funciones: en primer lugar, el acceso amoroso experimentado por Federico constituye un antecedente necesario de la catástrofe, en la medida en que justificará el malhadado encargo del retrato de Serafina al desconocido pintor español[22]; en el plano temático, el acontecimiento asume así mismo un papel significativo, en tanto que sitúa a otro personaje, el príncipe, ante el riesgo trágico y, al mismo tiempo, añade un nuevo factor a la conspiración de la Fortuna contra Serafina; no obstante, junto a estas contribuciones al desarrollo de la acción principal y su significado, la secuencia, en razón de su configuración cómica, cumple también la tarea de proporcionar al receptor un momento de distensión emocional, separando para su alivio los dos primeros agones de doña Serafina y su antiguo amante.

La tercera secuencia del segundo acto (silva: 479-549 y romance: 550-703) constituye formalmente otro paso convencional de comedia amorosa, esta vez en la variedad del cortejo nocturno a la reja, aderezado incluso con la prodigada especia de las letrillas eróticas. Ciertamente, la conversación prologal entre Federico y Celio, a la espera de la aparición de la dama (el segmento de silva), así como los apartes del galán a lo largo del deliquio amoroso, establecen una expectativa particular sobre la escena: el príncipe confiesa la vigencia de su pasión por Serafina, a pesar de la ausencia, hasta el punto de desdeñar íntimamente a la propia Porcia. Esta, por otro lado, exhibe su osadía y su habilidad para llevar adelante con éxito la entrevista

[22] Aprovecho la ocasión para hacer notar el cuidado con que Calderón se ocupa de preservar la coherencia del argumento. El príncipe «no ha reparado» en don Juan Roca y «aun otra vez, si le viera, / no sé si le conociera» (I, 844-853). Esta observación del prócer, aparentemente gratuita, resulta indispensable para motivar verosímilmente el contrato del noble marido como pintor y el encargo del retrato clandestino de su propia esposa. El dato será recordado y reforzado en vísperas de dar sus frutos: III, 561-573.

nocturna, hasta el extremo de burlar con disimulo y simulación la inquietante presencia cercana de su padre. Finalmente, la pareja acuerda continuar sus reuniones en el palacete de caza de la quinta de Belflor, a la que don Luis piensa trasladarse.

Los elementos anotados en este resumen nos permiten esbozar a continuación las funciones de la secuencia. Por una parte, en relación con la estructura del argumento, el acuerdo de los amantes para entrevistarse en la casa de caza de Belflor motivará el reencuentro del príncipe y Serafina, hecho previo necesario para el encargo del retrato y, en consecuencia, para el fatal hallazgo de la dama por don Juan Roca. En segundo lugar, desde el punto de vista de la composición del acto II, la secuencia introduce una disyunción entre la escena de la entrevista de Serafina y don Álvaro, interrumpida por el súbito retorno del marido y el segmento dramático del baile de máscaras. Esta posición disyuntiva parece relacionarse con varias misiones: de un lado, la escena se desarrolla de noche, motivando la transición del día en que tiene lugar el diálogo interrumpido de la esposa y el antiguo amante al día siguiente, cuando se desarrolla la máscara; de otro, podemos suponer que la secuencia proporciona a los actores participantes en la escena precedente un lapso suficiente para efectuar los cambios de indumentaria exigidos por la danza de disfraces subsiguiente; por último, y sobre todo, el segmento contribuye, del mismo modo que apuntábamos para la tercera secuencia del primer acto, a la delicada alternancia de tensiones y distensiones emocionales que presenta el desarrollo del drama: ahora, el cómico cortejo a la reja proporciona un descanso afectivo, después de las implicaciones patéticas de la escena anterior y antes de la ambigua máscara y el fatal rapto.

Aparte de lo dicho, conviene preguntarse por la aportación semántica del fragmento. En primer lugar, la actitud del príncipe manifiesta la vigencia de su pasión por Serafina, decíamos, y permite adivinar su claudicación definitiva ante ella. Por ambas cosas, Federico se convierte en un eco de don Juan Roca y don Álvaro y en un refuerzo de los factores hostiles a Serafina: en contra de lo sugerido por el gesto de autodominio con que abandonaba la escena en el acto I, el príncipe descubre ahora que no ha sabido extirpar radicalmente su pasión, confluyendo de este modo con la actitud autocomplaciente de don Álvaro; al mismo tiempo, el brío de su ímpetu amoroso, nacido de una sola y fugaz visión de Serafina (II, 508-541), destaca por contraste la ineptitud de don Juan Roca, incapaz de abarcar imaginativamente la hermosura de su esposa, siempre dócilmente disponible para la contemplación del marido (II, 1-10). Por su lado, Porcia se comporta como una decidida doncella de comedia, dotada del atrevimiento y el ingenio necesarios para culminar su empresa amorosa, contra las restricciones paternas e incluso, aunque no sea consciente de ello, contra la mudanza del galán[23].

La primera secuencia del tercer acto (romance: 1-460) presenta una disposición compleja: a) monólogo de don Luis, en la quinta de Belflor, sobre la «desdicha»-«agravio» sufrido por su amigo don Juan Roca (III, 1-23); b) conversación padre-hija (don Luis - Porcia), donde la segunda simula el deseo de que el primero perdone y llame a su presencia a don Álvaro, con el fin de que abandone la casa de caza, dejándola libre para las entrevistas concertadas con el príncipe (III, 23-118); c) agón de doña Serafina y don Álvaro en el palacete de caza, donde este la man-

[23] Esta mudanza forma parte de las variaciones posibles del esquema cómico, según ilustra, por ejemplo, *Don Gil de las calzas verdes*.

tiene recluida desde el rapto: la dama confirma la entereza de su honorabilidad, aunque no logra la colaboración de don Álvaro para poner un último remedio a la situación: el claustro (III, 119-239); d) conversación entre Porcia y don Álvaro en la casa de caza: don Álvaro esconde a Serafina y disimula ante su hermana; esta, continuando su simulación, comunica al hermano el perdón paterno y le anima a que acuda inmediatamente ante don Luis (III, 239-302); e) diálogo entre Porcia y el príncipe, en la casa de caza; regreso inesperado de don Álvaro; la dama esconde a Federico donde así mismo permanece escondida Serafina; los hermanos intercambian réplicas disimuladas y parten (III, 302-401); f) salen a escena doña Serafina y el príncipe, que la ha reconocido e inicia el galanteo; la dama le esquiva, apelando a su caballerosidad (III, 402-460).

Según se desprende de la descripción, la secuencia trenza los hilos de la acción principal, trágica (subsegmentos a, c, f), y de la secundaria, cómica (b, d, e), o, desde otro punto de vista, desarrolla el argumento trágico dentro de una estructura escénica de carácter cómico, con sus disimulos, simulaciones, escondites y conjunciones impensadas, al servicio de Cupido. El conflicto trágico progresa inexorablemente: en el plano argumental, el hallazgo de Serafina por el príncipe motivará posteriormente el descubrimiento por el marido; en el nivel semántico, Serafina demuestra su heroísmo (en la fidelidad a la ética aristocrática) y comprueba su impotencia (frente a la agresión de los jóvenes nobles «olvidados de sí mismos», *cfr.* II, 321-324). No obstante, el contexto cómico convencional donde se inserta el asunto trágico provoca dos efectos complementarios: por una parte, se produce una relajación del ritmo de la acción principal, seguramente en conexión con el hábito de retardamiento del desenlace, propio del drama del Siglo de Oro[24]; por otra, la alternancia de momentos trágicos y cómicos disminuye la tensión patética, proporcionando un largo inicio de acto de apelación emotiva moderada, a la espera del ininterrumpido *crescendo* afectivo que conducirá hasta la desoladora catástrofe.

Descritas y analizadas por separado las tres secuencias en que se desarrolla la acción secundaria del drama, podemos formular a continuación algunas conclusiones. En primer lugar, parece confirmada la idea de que la anécdota auxiliar protagonizada por la joven dama Porcia y su galán obedece a las convenciones del género cómico. Por otra parte, el examen nos ha conducido a atribuirle varias funciones, en distintos niveles de la obra. En relación con la estructura del argumento principal, el idilio clandestino entre Porcia y Federico propicia nada menos que el hallazgo de la raptada Serafina por el vengador don Juan Roca, en condiciones de absoluta indefensión. Por otro lado, la distribución de los fragmentos cómicos sirve a una delicada disposición alternante de las tensiones y distensiones patéticas. Finalmente, la acción secundaria y sus protagonistas contribuyen también a la generación del sentido del drama, si bien en este punto se impone una relevante aclaración. El personaje del príncipe de Ursino resulta funcional, no sólo en la acción secundaria, sino también en la principal. En esta, Federico representa la figura de otro aristócrata en crisis, colocado ante la exigencia de sacrificar el deseo en pro del honor; su pugna interior y su fracaso subrayan los conflictos y actitudes del triángulo principal de personajes: el ímpetu de su amor a primera vista resalta por

[24] Recordemos los conocidísimos versos del *Arte nuevo*: «pero la solución no la permita / hasta que llegue a la postrera escena» (ed. de Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972, p. 160).

oposición la incapacidad erótica del malcasado; la postergación final del deber nobiliario ante la solicitud de la pasión converge con el comportamiento de don Álvaro, estrechando el cerco de angustia e impotencia sobre Serafina. Al contrario de ese doble valor del príncipe, Porcia ostenta el protagonismo en la acción secundaria, donde logra, simulando y disimulando ante su padre y su hermano, la unión propuesta (superando incluso la oculta mudanza del galán), pero no interviene decisivamente en el argumento principal, ni se debate en un conflicto análogo de ningún modo al que afecta a los personajes concernidos por él. Porcia, en definitiva, no contribuye a generar el sentido de la tragedia, ni a complementar por subrayado o contraste el valor de las figuras que la protagonizan. Su historia y sus actitudes pertenecen a otro registro, a otra serie de convenciones dramáticas y a otras claves de interpretación: las de la comedia de intriga amorosa. En consecuencia, su triunfo no puede colocarse en el mismo plano que la catástrofe de Serafina[25]: los espectadores sabían que su éxito no era el premio de su acierto, como una suerte de contrafigura aleccionadora frente al presunto error castigado en la noble esposa; los espectadores sabían que la dama desdichada había protagonizado un drama trágico, investigación seria de lo que es[26], mientras que la alegre Porcia les ofrecía sólo una cómica fantasía de triunfo, una ensoñación compensatoria.

4. CONCLUSIÓN

La observación de los hechos y personajes complementarios de *El pintor de su deshonra* aporta, según anticipábamos en la introducción, algunos argumentos en favor de la interpretación de Marc Vitse, según la cual esta obra presenta, en relación con los dos dramas precedentes de la trilogía del honor conyugal, un tratamiento diferenciado del tema central, sugerido principalmente mediante la redistribución de los valores semánticos de los actantes.

Por una parte, la supresión del marco histórico trágico (*El médico*), o trágico-heroico (*A secreto agravio*), repercute sobre la caracterización y las connotaciones valorativas de las acciones del marido. En relación con la primera, don Juan Roca

---

[25] WILSON («Hacia una interpretación...», *cit.*, pp. 53-54) entiende que el éxito de Porcia recompensa su prudencia, por contraste con los errores que determinan el fracaso de Serafina. Al contrario, Parker (*La imaginación...*, *cit.*, p. 256), de acuerdo con su idea de la «responsabilidad difusa» en la tragedia calderoniana, opina que «Las acciones del príncipe y Porcia que enlazan el comienzo de la cadena [causal del argumento] con el final también son reprochables, puesto que implican secreto y engaño: los dos se permiten el secreto porque sólo les preocupa su mundo privado». La base de nuestra discrepancia con ambos consiste en que, a nuestro juicio, la acción que relaciona a esta pareja no puede colocarse en el mismo plano que la protagonizada por Serafina, dado que pertenece a un universo de sentido diferente, el propio del género cómico. Nótese que el mismo Wilson, en su descripción de los movimientos de Porcia, se ve naturalmente compelido a utilizar términos que delatan claramente su naturaleza cómica («se las ingenia», «haciendo el mismo juego», «escondidos», «estratagema») e incluso a notar cómo se beneficia de la feliz suspensión de las relaciones causa-efecto, fenómeno característico del género dramático recreativo («La estratagema de ella ocasiona un encuentro que, de saberlo, lo hubiera evitado, y que sin embargo no va a tener malas consecuencias en su vida privada»). Sobre esta última cuestión, véase de nuevo la caracterización de los géneros dramáticos propuesta por Marc Vitse en *Éléments...*, *cit.*, pp. 306-341.

[26] Adoptamos la expresión empleada por Hans-Georg Gadamer para referirse a la pretensión característica de la tragedia (*Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 177): «Y este es justamente el efecto de la catástrofe trágica, el que se resuelva este desdoblamiento [del espectador, habitualmente evadido] respecto a lo que es».

queda despojado del sentido de dependencia vigorizante respecto de la Corona, que justifica y exalta la condición nobiliaria de sus antecesores, así como, en otro plano, de todo paralelismo con la figura real, factor que aproximaba a don Gutierre y don Lope a la grandeza y ejemplaridad propias de las figuras trágicas[27]. En lo relativo a las segundas, resulta sintomático que el caballero metido a pintor de su deshonra con armas de fuego carezca de la aprobación real de su venganza.

En la misma dirección opera la eliminación del caso de honor secundario, del que depende genéticamente sin embargo el motivo de la amistad entre don Luis y don Juan Roca. El carácter del marido se ve ensombrecido por su desatención juvenil a la pauta aristocrática de conducta, por la pérdida de la virtud nobiliaria de la generosidad (simbolizada en los casos anteriores mediante el tema de la hospitalidad, transferido aquí al amigo, don Luis) y por la transformación de la conciencia trágico-agónica del honor en escrúpulo y queja. En definitiva, don Juan Roca queda significativamente lejos de la excelencia aristocrática característica de don Gutierre Alfonso Solís y don Lope de Almeida, recordada sólo, entre los varones de nuestro drama, por don Luis.

Pero don Luis es un personaje secundario, un espejo en el que don Juan Roca no quiere mirarse. La conciencia del ser quien se es, de su forma trágica de existencia y de sus exigencias éticas, corresponden, dentro del triángulo de actantes principales, a doña Serafina. No obstante, al contrario de los triunfos heroicos concedidos a don Gutierre y don Lope (triunfos éticos que no borran, sino que se asientan sobre la cosmovisión trágica descubierta), la noble esposa, a pesar no sólo de su inocencia, sino también de su excelencia, pierde la vida y la fama. Privado incluso del factor de consuelo que proporciona habitualmente ante los dramas trágicos (y concretamente, ante *El médico* y *A secreto agravio*) la lejanía temporal de la acción, el espectador parece abocado a una desolación absoluta. ¿Desolación insoportable? El dramaturgo parece haberlo entendido así: la función principal de la intriga cómica amorosa, culminada con la «boda» triunfal de la alegre, atrevida e ingeniosa Porcia, consiste en ofrecer al oyente una recreación compensatoria, que le permita seguir junto a Serafina cuando esta recorre ese último tramo, tramo extremo, de la angustia, donde ya no la acompaña ejemplo alguno.

[27] Con este extremo pueden relacionarse otros fenómenos: el debilitamiento (o contaminación cómica) de la marca genérica trágica constituida por el distanciamiento espacio-temporal de la acción; los aspectos cómicos de algunas escenas pertenecientes al argumento principal (máscara, actuación de don Juan Roca en el acto III: disfraz, escondite). Todo ello desdice de la grandeza en principio conveniente a la trágica acción principal y, teniendo en cuenta la clave de lectura del honor nobiliario, desestimada por Paterson (véase arriba la nota 6), seguramente hemos de interpretarlo como síntoma del envilecimiento que condena a Serafina a la muerte y la infamia. Así, por ejemplo, el carnaval barcelonés presenta unas connotaciones de permisividad que contrastan viva y decepcionantemente con las celosas costumbres de los portugueses (compárense *El pintor*, II, 720-735 y *A secreto agravio*, II, 41-44) y, en un sentido confluyente, el disfraz y el escondite de don Juan Roca en el acto III evidencian y refuerzan el grave proceso de degradación que le ha llevado a convertir, contra la dignidad aristocrática, su «habilidad» en «oficio».

UN CHOTIS, UN TANGO, Y OTROS POEMAS INÉDITOS DE CAMILO JOSÉ CELA

Por *María Teresa de Miguel Reboles*

La obra poética de Camilo José Cela ha sido publicada en su mayor parte en Círculo de Lectores en 1996[1]. Sin embargo aún queda un buen número de poemas inéditos, como demostramos en nuestro estudio *La poesía de Camilo José Cela: descripción y estudio*[2]. Nos ocuparemos ahora solamente de cinco poemas que han sido agrupados a tenor de su acercamiento a la musicalidad y que hemos definido como «canciones»; así Cela apostilla debajo de los títulos de dos de los poemas *Trini* (chotis) y *Flor de herbolario* (tango). Los poemas restantes son: *Cancioncillas a la contra*, que mantienen similar estructura con los proverbios y cantares machadianos, el poema sin título cuyo primer verso es «Estaba don Fructuoso» que contiene ritmo estrófico similar a los ya conocidos *Dos romances de ciego*[3], y el inacabado *Romancillo de don Antonio, el secretario*. Estos poemas fueron hallados en una carpeta en la Fundación Camilo José Cela de Padrón (Iria Flavia, Galicia). Los poemas pueden consultarse al final de este estudio.

DESCRIPCIÓN

El tango está escrito a mano en cuartillas cuadriculadas de un cuaderno de espiral; tiene numerosas tachaduras muy entintadas, va sin firma. El chotis está mecanografiado en una cuartilla y también sin firmar. Las «cancioncillas» están escritas a mano y ocupan tres folios en letra muy pequeña. Tiene tachaduras solamente en una parte bien diferenciada de las demás. «Estaba don Fructuoso» está escrito a mano en una cuartilla de papel moreno, sin tachaduras y sin firmar. El «romancillo» está escrito a mano en un folio, sin firmar y sin terminar.

ASPECTOS TEMÁTICOS Y LINGÜÍSTICOS

Tanto en el chotis como en el tango Cela despliega una amplia riqueza léxica. En el chotis el léxico está relacionado con el Madrid castizo: modis chamberilera, chulapa, too Madrid, gachí, gachó, juncal, usté, tié más, pa usté solito; así como

---

[1] Camilo José CELA, *Poesía completa*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996, 318 pp.

[2] María Teresa DE MIGUEL REBOLES, *La poesía de Camilo José Cela: descripción y estudio*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998. Tesis doctoral dirigida por D. José Paulino Ayuso.

[3] Camilo José CELA, *Dos romances de ciego*, Cuadernos de María José, publicaciones de la librería anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1966, 11 h.

los coloquialismos y frases hechas: que Dió te ha dao, estar de vuelta, pasear la figura, darse el piro, aire de despistao, ir con la cara (ir con la intención de). En el poema se narra el cortejo de una modistilla por parte de un chulo madrileño, siendo éste rechazado y burlado por la modistilla. Cela crea artificialidad usando del paralelismo y la repetición:

> que sus palabras me están produciendo arcadas
> y sus palabras un poquito de dolor
>
> Pero hijo mío si pareces un canguro
> con esos ojos que Dio te ha dao
> Pero hijo mío si pareces un canguro
> con ese puro y ese aire de despistao.

Además destacamos una metáfora que acentúa el matiz castizo: «Tié más rodillas que un ciempiés con escafandra».

En el tango queda reflejado el ambiente porteño. En el poema se narra la vida de un pederasta acomodado de vida disoluta, una elegante «flor de herbolario». El léxico utilizado cuenta con vocablos argentinos: aderezao, desayunao, tapadito, regalás, vos sós, tenés; aunque aparecen también «perfumas» y «engominas» sin acento agudo. También encontramos extranjerismos: tupé, bidet, cold-cream, garagito, Chrysler, garçoniere, millas. Del léxico de las flores, tan frecuente en la poesía celiana, tenemos los siguientes ejemplos: malvavisco, magnolia, flor, herbolario. Y otro campo léxico habitual de Cela es el de los vulgarismos: sobón, magreador, sobacos, calzón.

Lo más significativo del poema es la imagen del coche que presenta alrededor de la figura del protagonista y las metáforas que emplea para referirse a éste llamándolo «magnolia de invernadero», «licenciado de Afrodita» y «pederasta barbilindo». La imagen del coche está perfilada por varios elementos que van aumentando a lo largo del poema:

> tenés un Chrysler
> que hace cien millas
> y un garagito
> con cortinas y bidet
> ...
> todo tapizado
> con un aire coquetón

La aliteración es un recurso que Cela emplea aquí jugando con la fonética de dos galicismos: «entre garage y garçoniere».

El poema «*Estaba don Fructuoso*» está construido tomando como base el diálogo entre los dos personajes: el jubilado don Fructuoso y su joven esposa Paquita que lo maltrata porque quiere deshacerse de él para heredarlo. Lo más significativo es el léxico de carácter vulgar, coloquialismos y frases hechas que utiliza Cela como narrador y el que pone en boca de sus personajes: sacudir candela, sacudir un capón, tú eres un maula canijo, así te mueras mamón, tener duro el corazón. Cela perfila a los dos personajes mediante la adjetivación; Paquita es joven y de duro corazón, don Fructuoso es bizco, viejo y canijo. En cuanto a la rima y la estructu-

ra sintáctica se asemeja, como ya hemos dicho, a la forma romanceada de los romances de ciego o el *Viaje a USA*:

adiós, charito querida
ya me voy de la nación.
(*Viaje a USA*) [4]

Por Dios, Paquita querida,
ten de mí más compasión.

Paquita, como es muy joven,
tiene duro el corazón.

y negro tenía el pelo
y más negro el corazón.
(«Encarnación Toledano... en *Dos romances de ciego*)

El tema de la cotidianeidad también se observa en el «Romancillo de don Antonio, el secretario»; en esta ocasión Cela registra las primeras horas de la mañana de «Antonio Trillo Urquiza». La estructura es similar a la del tango, expositiva y sucinta, y también aparece la opinión de Cela. «se peina *para estar guapo*». El léxico presentado está plagado de vulgarismos: culo, cagar, gargarizar, sobaco. Dentro del plano sintáctico encontramos una estructura sintáctica organizada dentro de un esquema que se repite:

Don Antonio Trillo Urquiza
se pinta el culo...
se lava bien el sobaco...
se peina...
se afeita, se gargariza

Las «Cancioncillas a la contra» son 25 coplillas de temática variada —filosófica, amorosa, procaz— al estilo machadiano. Señalemos algunas del poeta andaluz comparándolas con las de Cela. Presentamos las coplas celianas numerándolas con romanos y las machadianas con arábigos:

I

No es la vida una tristeza.
Cada cual por su camino
vuelve siempre a donde empieza.

1

¿Dónde está la utilidad
de nuestras utilidades?
Volvamos a la verdad:
vanidad de vanidades [5].

[4] Camilo José CELA, *Viaje a USA*, Palma de Mallorca, tirada aparte de los *Papeles de Son Armadans*, Julio-Septiembre 1966, XLII, núm. 124-126, pp. 6-10, 115-122 y 211-225.

[5] Antonio MACHADO, *Poesías completas*, Austral, 1980. Edición de Manuel Alvar. p. 223.

II

Al lado quiero tenerte,
que lejos, amiga mía,
ya están la suerte y la muerte.

2

Poned atención:
un corazón solitario
no es un corazón [6].

Citemos por último una copla donde Cela se acerca más a la idea de Dios de Manuel Machado que la de Antonio:

Yo creo en mi dios y quiero
verlo vestido de fiesta:
galán y banderillero.

MÉTRICA

Estos poemas comparten una misma forma métrica: el octosílabo. Las «Cancioncillas...» son octosílabos de rima **aba** y **abba** en su mayoría. Destacamos la onomatopeya introducida en una de las coplas:

La paja del sacristán:
escupiendo los orines
—dindilindán, dilindán—
mientras tocaba a maitines.

Sin embargo el «Romancillo...» no es tal; son catorce versos octosílabos divididos en tres estrofas de ocho, cuatro y dos versos; los versos forman pareados, en ocasiones forzados o empleando léxico poco frecuente:

Yo pido a Dios que el juez
no sea del Opus Dei.

Se afeita, se gargariza,
caga un poco y, paso a paso,
despereza la *perguiza*

De forma romanceada también es el poema «Estaba don Fructuoso» son dieciséis versos octosílabos, rimando los pares, divididos en cuatro estrofas de cuatro versos. El tango presenta el octosílabo en su mayoría, contando también con pentasílabos; son treinta y seis versos divididos en seis estrofas de cuatro y ocho versos alternando. No tienen rima salvo la tercera estrofa que rima **abac**:

Regalás el silabario
aderezao con bombones

[6] *Ob. cit.*, p. 227.

al muchacho del otario
que aún no ha desayunao.

El chotis está compuesto por dos estrofas de cinco versos octosílabos y encabezadas por un bisílabo «Trini». Los versos no llevan rima:

Trini,
la modis chamberilera
más flamenca y más chulapa
que por tóo Madrid pasea
su figurita fetén,

completan el poema veinte unidades versales sin rima, salvo en algunas repeticiones y paralelismos que ya hemos visto.

Nuestro deseo ha sido el de dar a conocer estos poemas inéditos de Camilo José Cela, por ello la brevedad del estudio que espera haber abierto un nuevo camino a la investigación de la producción celiana.

TRINI
(CHOTIS)

Trini
la modis chamberilera
más flamenca y más chulapa
que por tóo Madrid pasea
su figurita fetén.

Trini,
la mocita más esbelta
la que siempre está de vuelta
—vampiresa de su barrio—
con su figura juncal.

—¡Vaya gachí! me dijeron el otro día,
—¡Vaya gachó! respondí yo,
tié más rodillas que un ciempiés con escafandra;

—Por Dios, mujer, no sea usted así!
Yo de rodillas, si en algo la he ofendido,
pido perdón ¡míreme!, perdón.

—Pero hijo mío si pareces un canguro
con esos ojos que Dio te ha dao.
Pero hijo mío si pareces un canguro
con ese puro y ese aire de despistao.

—¡Ay señorita, qué crueles son las damas!

—No sea usted cursi, por favor;
que sus palabras me están produciendo arcadas
y sus palabras un poquito de dolor.

—Si me permite yo la acompañaría...

—¿Usted a mí? ¡Qué horror! ¡Qué horror!
Voy con la cara que de tener seis reales
pá usté solito un espejo compraría,
y a buen seguro que usté mismo juzgaría
entre quedarse o darse el piro de una vez.

FLOR DE HERBOLARIO
(TANGO)

Pederasta barbilindo
magreador de criaturas,
vos sós como el malvavisco,
una flor medicinal.

Flor de herbolario
Sobón de barrio
que te engominas
el bigote y el tupé,
tenés un Chrysler
que hace cien millas
y un garagito
con cortinas y bidet.
Regalás el silabario
aderezao con bombones
al muchacho del otario
que aún no ha desayunao.

Flor de herbolario
chivo solitario
que te perfumas
los sobacos y el calzón,
tenés un Chrysler
que hace cien millas
todo tapizado
con un aire coquetón.

Licenciado en Afrodita,
magnolia de invernadero,
vos ya sós la maravilla
de la flor medicinal.

Sobón de barrio
chivo solitario
que meriendas pastas
y te limpias con cold-cream,
tenés un aire
muy europeo
y un tapadito
entre garage y garçonière.

CANCIONCILLAS A LA CONTRA

A Sagrario Torres que las escribió al hilo

1

No es la vida una tristeza.
Cada cual por su camino
vuelve siempre a donde empieza.

2

Si el dolor te dobla el cuerpo,
¡aguanta! ¡Que no se alegren
los que te quisieran muerto!

3

La asesinó con veneno:
unas gotas de poesía
en todo un carro de heno.

4

Si subes un escalón,
ponte en medio de la plaza
y a gritos pide perdón.

5

Al lado quiero tenerte,
que lejos, amiga mía,
ya están la suerte y la muerte.

6

Amo la piedra del río
que fue volviendo redonda
mi soledad y tu desvío.

7

No he de volver a nacer.
¡Me espanta que haya misterios
que no pueda conocer!

8

Ésta, sí, y ésta también.
¡Pobre corazón el mío
que jamás huyó del bien!

9

¡Ámalas sin ton ni son,
que peor que ser cornudo
es llegar a maricón!

10

El negro me trae consuelo:
negro tenía los ojos
y negro tenía el pelo.

11

¡Jamás me saqué una espina!
¡Jamás distinguí la rosa
Santa, de la libertina!

12

¡Nuestro Señor Jesucristo!
Porque no quiso mentir,
lo pusieron hecho un cristo.

13

Conocí a una mujer bella.
Y sé que no fui el primero
ni fue la última ella.

14

Dicen que la blanca luna
está llena de agujeros
por delante y por detrás.
No he conocido a ninguna
mujer que tenga los cueros
con agujeros de más.

15

Jamás me importó el amor
de astronautas ganapanes
cosmonautas tremebundos
de aventureros afanes,
rusos, yanquis rubicundos
y demás fauna menor:
que en este mundo traidor
tañen los mismos desmanes
con tañido tremebundo,
avisando el fin del mundo
y el reinado del dolor.

(Jamás me importó el amor
de rusos y americanos
con los robots de la luna:
que para amar con primor
y deleite y buena mano,
un coño es una fortuna.)

16

Yo creo en mi dios y quiero
verlo vestido de fiesta:
galán y banderillero.

17

¡Qué lata, la margarita,
siempre diciendo que sí
con su más chica boquita!

18

Más vale que no me maten
de un tiro en el corazón.
Yo me paso por los huevos
las razones del cabrón.

19

Más de un necio coronado
de académico laurel
jamás se supo conejo
al borde de la sartén.

20

La paja del sacristán
escupiendo los orines
—dindilindán, dilindán—
mientras tocaba a maitines.

21

Conocí un tonto feliz:
le brotaban amapolas
ente el pelo y la nariz.

22

Era de tan noble cuna
y de sangre tan preclara,
que jamás amó a ninguna
que a su sangre se mezclara.
¡Maricón!

23

La paloma de la paz
acabó asada en el plato
sabroso pero barato
de un político voraz.

24

¡Si yo tuviera licencia
para callar cuanto sé!
Yo prefiero la decencia
de olvidar lo que olvidé.

25

LLueve sobre el corazón
lo mismo que sobre el campo.
¡Que Dios me dé su perdón
que yo no soy ningún santo!

«ESTABA DON FRUCTUOSO»

Estaba don Fructuoso
sentadito en su sillón
cuando vino su señora
y le sacudió un capón.
—Por Dios, Paquita querida,

ten de mí más compasión,
que sobre viejo soy bizco
y vivo de una pensión.

Paquita, como es muy joven,
tiene duro el corazón
y a su marido sacude
candela en toda ocasión.

—Tú eres un maula canijo
y así te mueras, mamón.
Porque yo quiero heredarte
y no veo solución.

ROMANCILLO DE DON ANTONIO, EL SECRETARIO

Don Antonio Trillo Urquiza
se pinta el culo con tiza,
se lava bien el sobaco,
se peina para estar guapo,
se afeita, se gargariza,
caga un poco y, paso a paso,
despereza la perguiza
mientras se acerca al juzgado.

n.º 1 de Orense.
Se piense como se piense,
yo pido a dios que el juez
no sea del Opus Dei.

(Desde un árbol, Gironella
pone cara de porcella).

LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO XVII: *LA MUERTE DE VALDOVINOS,* DE JERÓNIMO DE CÁNCER (EDICIÓN Y ESTUDIO)

Por *Seminario de Estudios Teatrales* (SET)
Universidad Complutense
(Director: Javier Huerta Calvo)

[En esta edición han colaborado los alumnos del Curso de Doctorado 1997-98 «Teatro carnavalesco del siglo XVII: La comedia burlesca»: Francisco Alonso, Gloria Díaz, Jesús Gallego, Belén Garrido, José Miguel González, Chang Jaewon, Gema Montero, Sonia Moreno, Emilio Peral, Alicia Piso, Francisco José Sáez, Teresa Soriano y Mar Zubieta.]

INTRODUCCIÓN

Después de *Las mocedades del Cid*, publicada en el número 23 de *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, presentamos ahora otra comedia burlesca de Jerónimo de Cáncer, aun más divertida y disparatada, si cabe: *La muerte de Valdovinos*. En ella reaparecen los viejos personajes del ciclo carolingio, presentes en la pieza que se tiene como fundamento mismo del género de la comedia de disparates: el entremés de *Melisendra.* Si en este era Don Gaiferos la figura principal, en la comedia lo es el sobrino del Emperador Carlomagno, Valdovinos, casado con la Infanta mora Sevilla.

Sobre este cañamazo argumental, difundido en romances y narraciones caballerescas, levanta Cáncer su comedia, dedicada —como todas las de su género— a poner en solfa códigos sociales y morales, valores e instituciones. Tales disparates y transgresiones sólo tienen explicación en el entorno para el cual nacieron: las Carnestolendas. Los *charivaris* y las farsas de épocas antiguas dejan lugar a este tipo de parodias, cuyo objetivo es invertir el orden natural de las cosas, consagrando el mundo al revés. Pero las comedias burlescas son, ante todo, una gozosa y jocosa réplica a las convenciones de la comedia barroca, de suerte que el principal objeto de burla es el estereotipo del honor, tan repetido en ésta.

Pero son, sin duda, las muchas alusiones de carácter religioso las que ofrecen una singularidad transgresora mayor. En el *Valdovinos* asistimos a una sistemática deformación y burla de elementos religiosos, empezando por los propios sacramentos. La comedia comienza con la dudosa conversión de la mora Sevilla y su bautizo. Cuando su esposo la requiebra con cumplidos elogios, Sevilla exclama:

> ¡Que digan los hombres esto,
> y haya quien se meta a monja!
> (I, 288-289)

En la jornada II tiene lugar la muerte de Valdovinos a manos de dos traidores al servicio de Carloto, y el dramaturgo aprovecha de nuevo para introducir la caricatura de lo religioso, esta vez en relación con el sacramento de la confesión, junto a alguna alusión equívoca a la Comunión:

ERMITAÑO
En traje de confesor
vengo con vuestra licencia
a barrer una conciencia
con la escoba del Señor.

MARQUÉS
Confesad a mi sobrino
que está herido y enfermo,
padre, pues de aqueste yermo
sois espárrago divino.

ERMITAÑO
Antes que llegue a intentallo
importa saber aquí
si tiene gómitos.

MARQUÉS
Sí.

ERMITAÑO
Pues no puedo confesallo.

MARQUÉS
Eso suele suceder
no más que en la comunión.

ERMITAÑO
Después de la confesión
también es malo volver[1].
Pero yo suplo estas cosas,
y quiero escuchalle ya.

VALDOVINOS
Siéntese padre, y sabrá
algunas cosas curiosas.

ERMITAÑO
¡Ea! Empiécese a acusar.

VALDOVINOS
Jesús, Jesús.

[1] *Volver:* «Volver lo que se ha comido y embaraza al estómago, trocarlo y vomitarlo. La frase volver al vómito, significa tornar al pecado del que se despidió una vez» (*Covarrubias*).

ERMITAÑO
¿Qué le ha dado?

VALDOVINOS
El habla se me ha quitado
y no puedo confesar;
¿qué hemos de hacer?

ERMITAÑO
¿Qué os fatiga?
Tan bien habláis como yo.
(II, 1053-1077)

El hecho de que esta escena haya sido eliminada de casi todas las ediciones de la comedia induce a sospechar sobre su atrevimiento. Y no es extraño que *La muerte de Valdovinos* terminara siendo expurgada e incluida en el Índice de Rubín de Ceballos, en 1790 (véase de Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834),* Madrid, Taurus, 1980, p. 239).

2. El texto parodiado: *El Marqués de Mantua,* de Lope de Vega

La figura de Valdovinos, uno de los héroes de las canciones de gesta francesa, aparece en la literatura española dentro de los romances denominados del ciclo *carolingio*, referentes a los hechos fabulosos de Carlomagno y los doce Pares. Estos romances no empezaron a ser recogidos hasta el siglo XVI, pero su origen es previo: Menéndez Pelayo, en 1906, suponía que el tema carolingio irrumpió en España a finales del siglo XII y principios del XIII, afirmando intuitivamente que habría dado lugar a algún antiguo cantar de gesta, lo que posteriormente se confirmó con la aparición, en 1917, de una tirada de cien versos resto de una canción de gesta muy antigua, una especie de adaptación española del «Rollans» denominada *Roncesvalles.* En ellos aparece ya el personaje de Valdovinos, solicitando a su primo Roldán que haga sonar el cuerno para invocar el auxilio del Emperador. Derivados de estos cantares de gesta irían surgiendo un importante número de romances —aproximadamente un tercio del total del romancero viejo—, difundidos por los recitadores de los barrios francos, si bien posteriormente los editores del XVI los postergarían en beneficio de los romances épicos de tema nacional.

Valdovinos, hijo de los reyes de Dacia y sobrino de Carlomagno, tiene su mejor aparición en escena en el romance titulado *«Huida del rey Marsín»* o *«Romance de la batalla de Roncesvalles»*, remanente de aquel cantar de gesta ya documentado por los cien versos conocidos como *Roncesvalles.* El romance cuenta la leyenda de la gran derrota de Carlomagno en la batalla de Roncesvalles, gracias al trágico sentido del honor de Roldán, quien, pese a la insistencia de Valdovinos, se niega a tocar el olifante para avisar al Emperador de que él y sus tropas se encuentran en grave peligro ante la superioridad numérica de las huestes moras. La razón de ello es no tener que sufrir el deshonor y el ridículo de la «sobarvada» o reprensión de Reinaldos, su rival español en honor. Un Valdovinos enamorado de la mora Sevilla

y protagonista de diversos episodios novelescos encontramos también en algunos romances, fragmentos —al parecer— del denominado *«Cantar de Sansueña»*, hipotética traducción y adaptación de la *Chanson des Saines* de Jean Bodel (siglo XII): *«Suspiro de Valdovinos», «Nuño Vero», «Belardo y Valdovinos», «Valdovinos sorprendido en la caza»*. Los cuatro romances se separan en algunos datos del cantar francés, pero a la vez las versiones tradicionales actuales son más fieles al cantar francés del XII que a los textos impresos del XVI —los impresores de entonces solían modificar a su gusto los romances—. La comedia de Jerónimo de Cáncer que nos ocupa conserva la visión del héroe enamorado, su nombre, el de Sevilla, al emperador Carlomagno, el origen sarraceno de la dama y además, la hace nacer en Sansueña, donde conoció a Valdovinos durante el cautiverio de éste. Ella se convierte, además, al cristianismo para casarse con él.

La muerte de Valdovinos, sin embargo, tal como aparece en la obra de Cáncer, tiene su antecedente sólo en la obra de Lope de Vega *El marqués de Mantua,* y se produce directamente por el hijo del emperador, Carloto, y sus esbirros, algo que no aparece en los romances. La *Tragicomedia del Marqués de Mantua* es sin duda la obra que Jerónimo de Cáncer toma como referente para realizar su parodia *La muerte de Valdovinos.* A Lope, estudioso de nuestra historia y tradiciones locales, el Romancero viejo le suministró abundantes temas, así como las canciones populares, que introduce frecuentemente en sus comedias. Acción por acción, escena por escena, las obras de Lope y de Cáncer son paralelas, aunque no por ello estamos ante una parodia *ad pedem litterae*, sino que Cáncer crea, dentro de un marco dramático conectado, situaciones cómicas basadas en la imitación burlesca de los personajes y situaciones de Lope, sirviéndose de herramientas literarias propias, creando de este modo esa imagen de inversión de la realidad tan propia de los días de carnaval en que se solían representar este tipo de obras.

La muerte de Valdovinos, de Jerónimo de Cáncer.

Jornada Primera

Transcurre en París.

Presentación de los sucesos por Galalón y Malgesí. Conocimiento de Valdovinos y Sevilla cuando estaba preso en Sansueña. Conversión de ella al cristianismo para casarse con él. Fiestas.

Se echa por tierra la fama de Sevilla («el libro de Paratodos»)

Serán padrinos de la ceremonia Dña. Alda y Carloto («con quien también anda a morros»).

Descripción satírica de los personajes, en principio todos héroes y caballeros.

El marqués de Mantua, de Lope de Vega.

Primer Acto.

Transcurre en París.

Presentación de los sucesos por el Emperador, Valdovinos, Reinaldos, Rodulfo, Oliveros, Durandarte, Carloto y Roldán. Fiestas para celebrar el bautismo y las bodas de Valdovinos y Sevilla.

Aparece Sevilla de la mano del marqués de Mantua, bella y honorable.

Carloto se enamora de Sevilla. Rodulfo le afea su conducta.

Descripción heroica de los personajes. Roldán narra la ceremonia.

Cortejo, músicos. Aparecen para la ceremonia Roldán, Gaiferos y Carloto.

Carloto cruza una frase con Alda.

Aparecen Valdovinos y Sevilla. Diálogo satírico entre ambos, ensalzando su amor y sus cualidades como personas.

Carloto manda fuera a los otros caballeros, e increpa a Valdovinos para que se vaya también y le deje a solas con Sevilla. Valdovinos se va, receloso, quedando escondido dentro.

Carloto y Sevilla quedan solos. Él le requiere de amores y ella le dice que no, pero se siente halagada. Valdovinos quiere entrar, y ella, cómplice, esconde a Carloto.

Valdovinos sale, preocupado por su honor, y quiere matar a Sevilla, desconfiado. Un criado le distrae y se van todos a la fiesta, porque la muerte no corre prisa.

Jornada Segunda

Valdovinos se va de caza de grillos con Carloto, y Sevilla, recelosa de que lo vaya a matar, se despide con gran llanto. Invoca malos agüeros.

Salen Carloto, Durandarte, Gaiferos, Montesinos y Roldán.

Carloto anuncia a sus esbirros que matará a Valdovinos.

Salen los cazadores y el marqués de Mantua.

Carloto anuncia a Valdovinos que le va a matar.

Galalón y Malgesí matan a Valdovinos.

El marqués de Mantua encuentra a Valdovinos herido de muerte. Le cuenta lo

Dña. Alda, engañada por Carloto, que le confiesa su amor por la infanta, favorece una entrevista a solas entre él y Sevilla.

Carloto, aprovechándose de quien es, solo con Sevilla, le declara su pasión, que ella rechaza rotundamente. Él quiere y promete forzarla, pero aparece Valdovinos, celoso al ver nerviosa a su mujer.

Carloto confiesa su pasión por Sevilla a Galalón. Éste le aconseja matar a Valdovinos, y se compromete a hacerlo.

Salen los demás.

Acto Segundo

Valdovinos se va de caza con Carloto. Se despide de Sevilla con mucho amor y sentimiento. Ella y el criado Marcelo sienten malos presagios.

Sale Cardenio, pastor, y dos cazadores.

Carloto anuncia a Valdovinos que le va a matar.

Galalón y dos caballeros matan a Valdovinos.

El marqués de Mantua encuentra a Valdovinos herido de muerte. Le cuenta lo

que ha pasado y se despiden. Acude el ermitaño a confesarlo.

Muere Valdovinos, y el marqués jura vengarlo.

Jornada Tercera

El Emperador no tiene ganas de impartir justicia.

El marqués de Mantua viene a pedirle justicia para Valdovinos.

Carlomagno disculpa y manda llamar a Carloto. Éste, como lo han matado entre tres, pide morir sólo la parte que le toca.

El Emperador y Carloto quedan solos y hablan en el mayor de los absurdos.

El marqués informa a Sevilla de la muerte de Valdovinos. Ella también quiere vengarse.

Carloto y Galalón comentan los remordimientos del príncipe por el asesinato.

Graciosa escena de Carloto y Sevilla, en que ésta dice que quiere matarle. Estando en ello, acude Carlomagno; Sevilla se esconde, y el Emperador quiere forzar a su hijo a que se case con la mujer escondida. Carloto quiere, pero Sevilla no. Finalmente, se va con el marqués de Mantua.

que ha pasado y se despiden. Acude el criado Marcelo con el ermitaño a confesarlo.

Muere Valdovinos, y el marqués jura vengarlo.

Acto Tercero

El Emperador está inquieto. Nota que pasa algo.

Carloto pide ayuda a Roldán. Galalón, traidor, está preocupado y va a huir.

El conde de Irlos, en nombre del marqués, viene a pedir justicia para Valdovinos.

Carlomagno promete que hará justicia como padre y como rey.
Sevilla le pide, como viuda, justicia.

Carloto quiere hablar con el Emperador. Éste le vuelve las espaldas, y nombra jueces para el caso.

Oliveros, Durandarte y Montesinos prenden a Carloto con una estratagema.

Sevilla se acoge al consuelo del marqués de Mantua, ya seguro de la justicia real.

Carloto, arrepentido, es condenado por los jueces y muere decapitado.

Roldán se queja a Carlomagno, que le destierra; Rodulfo hereda el reino y casará con Sevilla.

Podemos observar en el cuadro comparativo cómo todas las acciones importantes, sin excepción, tienen lugar en ambos textos, aunque rodeadas en cada uno de circunstancias muy diferentes, como es lógico por los diferentes planos en que las dos se sitúan.

En cuanto a los personajes, todos los fundamentales se repiten igualmente en una y otra obra. En la de Lope, más larga y, como corresponde, más heroica y noble, hay un número mayor de personajes secundarios y todos ellos están caracterizados de forma más humana y más digna, sin duda. Personajes como Rodulfo, hermano de Carloto, el mismo Galalón, el criado Marcelo o incluso Doña Alda o Roldán, intervienen en la obra de Lope protagonizando lógicamente pequeñas incidencias en torno a la acción principal, apoyándola o matizándola, como la fiesta de la encamisada, el debate en torno a un rey para codiciar lo injusto, la relación entre un caballero y su criado...

Por lo que respecta a la forma, el único calco que se puede encontrar es el del «juramento» poético que aparece al final de la jornada segunda en la obra de Cáncer. El romance que encontramos en la versión de Lope es el siguiente: «...Mas yo hago juramento / a los Evangelios cuatro... / de no comer a la mesa / pan sobre manteles blancos, / dormir en cama desnuda, / ni entrar jamás en poblado, / desnudar armas, y luto, / cortarme el cabello largo, / que lloro tanto, / o por justicia, o por armas / si falta justicia en Carlos.» Estos largos juramentos proceden directamente de la épica francesa, siendo un lugar común que en los romances juglarescos se acumulen todos esos votos y más, y en la poesía más realista los aísla y presenta por separado, como el de no cortarse la barba el Cid como signo de duelo al verse desterrado, o el de no cambiarse de ropa la hija de Felipe II, Isabel Clara Eugenia, hasta que no se tomara la ciudad de Ostende, circunstancia que tardó tres años en producirse... Por lo demás, contrastadas ambas obras, no se encuentran ejemplos de paralelismos léxicos ni sintácticos.

3. ESTRUCTURA DE *LA MUERTE DE VALDOVINOS*

JORNADA PRIMERA

Cuadro	*Escena*	*Versos*	*Espacio Tiempo*	*Personajes*	*Acción-Argumento*
1	1	1-191	Exterior Noche	Galalón Malgesí	Cuentan cómo se conocieron Valdovinos y Sevilla en San-sueña.
	2	192-393	Interior Noche Comedor	(Dichos) Roldán Gaiferos Doña Alda Valdovinos Carloto Sevilla Músicos	Para casarse Sevilla debe bautizarse y a la ceremonia asisten como padrinos Carloto —hijo de Carlomagno— y doña Alda —mujer de Carlomagno—. Asisten también Roldán y Gaiferos.
	3	394-525	Interior Noche	Valdovinos Carloto Sevilla	Carloto se insinúa a Sevilla y pide a Valdovinos que los deje a solas. Valdovinos se va y permanece escondido. Cuando vuelve sale y se esconde Carloto. Valdovinos se siente deshonrado y decide matar a Sevilla en venganza.
		526-546	Interior Noche	Sevilla Valdovinos Un criado	El criado interrumpe la escena de venganza anunciando las fiestas de París.

JORNADA SEGUNDA

Cuadro	*Escena*	*Versos*	*Espacio Tiempo*	*Personajes*	*Acción-Argumento*
1	1	547-636	Interior Noche	Valdovinos Sevilla	Sevilla se queja a Valdovinos del peligro de la caza, pues tiene la corazonada de que Carloto va a matar a Valdovinos.
	2	637-725	Interior Noche	(Dichos) Carloto Durandarte Gaiferos Montesinos Galalón Malgesí	Hablan y se preparan para salir de caza de grillos.
	3	726-806	Interior Noche	Sevilla Melisendra Doña Alda Flor de Lis Belerma	Sevilla comenta a las damas sus sospechas sobre la muerte de Valdovinos. Y ellas también. Flor de Lis por Montesinos, Belerma por Durandarte, Melisendra por don Gaiferos y doña Alda por Roldán.
2	4	807-860	Interior Noche	Cazadores Marqués de Mantua	Hablan sobre la caza.
	5	861-938	Exterior Noche	Carloto Valdovinos	Carloto anuncia a Valdovinos su muerte.
	6	939-972	Exterior Noche	Carloto Valdovinos Malgesí Galalón	Entre Carloto, Malgesí y Galalón hieren de muerte a Valdovinos.
	7	973-976	Exterior Noche	Valdovinos	Soliloquio
	8	977-1052	Exterior Noche	Valdovinos Marqués de Mantua	El marqués de Mantua consuela a Valdovinos y sale a buscar a un ermitaño.
	9	1053-1155	Exterior Noche	Valdovinos Marqués de Mantua Ermitaño	El ermitaño «confiesa» a Valdovinos. Muerte de Valdovinos y juramento poético del marqués.

JORNADA TERCERA

Cuadro	*Escena*	*Versos*	*Espacio Tiempo*	*Personajes*	*Acción-Argumento*
1	1	1156-1233	Interior Un mes y ½ día	Roldán Gaiferos Emperador	Ambiente festivo. El Emperador «administra» justicia.
	2	1234-1304		(Dichos) Marqués de Mantua	El marqués pide justicia al Emperador por la muerte de Valdovinos.
	3	1305-1357		(Dichos) Carloto	Carloto reconoce haber matado a Valdovinos. El Emperador pide explicaciones a Carloto.
	4	1358-1377		Emperador Carloto	Conversación absurda.
	5	1378-1489	Interior Día	Sevilla Marqués de Mantua	El marqués relata la muerte de Valdovinos a Sevilla, y acuerdan vengar a Valdovinos.

JORNADA TERCERA

Cuadro	*Escena*	*Versos*	*Espacio Tiempo*	*Personajes*	*Acción-Argumento*
	6	1490-1525	Interior	Carloto Galalón	Carloto comenta a Galalón su remordimiento por el asesinato.
	7	1526-1529		(Dichos) Sevilla	
	9	1583-1665		(Dichos) Emperador	El Emperador quiere casar a Sevilla y Carloto. Sevilla rechaza la boda.
	10	1666-1673		Sevilla Salen todos	Sevilla pide ayuda al marqués de Mantua.
	11	1673-1710		Marqués de Mantua	Sale el marqués y huyen corriendo.

4. EL LENGUAJE LITERARIO

Si tenemos en cuenta que la finalidad primordial de las comedias burlescas era mover a risa —deleitar «divirtiendo»—, a través de la alteración del tono y estilo de la comedia convencional, el análisis formal del lenguaje literario se centrará, necesariamente, en los recursos expresivos utilizados por el autor para lograr la comicidad verbal. Cáncer traslada al plano burlesco los elementos que configuraban la comedia española del XVII y somete al lenguaje a un uso característico con el fin de crear mediante la palabra un mundo con normas distintas a las del mundo real, como es propio de la época de carnaval en que se representaban estas obras.

En nuestro comentario emplearemos un modelo de análisis en función de los niveles gramaticales, mediante el cual iremos entresacando los rasgos estilísticos más relevantes en los planos fónico-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico del texto.

Plano fónico-fonológico

Dentro de este nivel destacan sobre todo los abundantes ejemplos de repetición que denotan una voluntad cómica; así nos encontramos con varios ejemplos de *paronomasias*, recurso típico del conceptismo, en el que el uso de palabras de sonido muy semejante pero significado muy distinto produce un contraste de gran efectividad: «La niña de la rollona / con el niño del rollono» (vv. 138-139); «Que está su muerte en un tris / y está su vida en un tras» (vv. 730-731). La primera hace alusión a un refrán de la época: «El niño de la rollona, que tenía siete años y mamaba». También encontramos ejemplos de *anáforas*: «Y aunque se suba en el sol / y aunque el abismo le esconda. / Aunque el centro le amuralle / y aunque le oculte la mar» (vv. 1139-1142); *rimas en eco:* «Cargado de chirlos mirlos» (v. 662), «Diciendo traque barraque» (v. 796); y también *rimas graciosas o absurdas:* «Seas tan bien venido, / Malgesí, como fuiste deseído» (vv. 1-2), en donde Cáncer ha inventado un adjetivo nuevo para que la rima sea posible. Es habitual que las figuras fónicas que el autor introduce en el texto persigan un deliberado efecto de cacofonía, sobre todo en las rimas. Retomando un ejemplo anterior: *«Dª Alda:* Con-

suélate, pues tu achaque / todas cuatro padecemos. / *Sevilla:* Toda estoy hecha un zumaque. / *Flor de Lis:* Pues a un tiempo nos entremos / diciendo traque barraque» (vv. 792-796). En todos los planos vamos a ver cómo el autor combina diferentes figuras para conseguir mover al público a la risa y crear ingeniosos juegos de palabras que veremos en el siguiente apartado.

Plano morfosintáctico

Dentro de la comedia burlesca, los juegos de palabras y los equívocos constituyen un continuado recurso. En *La muerte de Valdovinos* representan uno de los componentes más lúdicos de la obra, junto con otros recursos de los que hablaremos en el plano semántico, como los disparates, perogrulladas, etc. Los elementos aquí empleados por Cáncer apuntan a una sola dirección: la burla y el sinsentido. Todos los diálogos y monólogos están sometidos al juego burlesco, a la intención de disparatar y hacer parodia de lo serio. Rasgo característico en este sentido son las rupturas de tono del lenguaje con *coloquialismos:* «*Galalón:* ¿Sabes los mandamientos?» / *Malgesí:* Como el Ave María. / *Galalón:* ¿Sabes también cuán mala es una tía? (vv. 29-31); «*Sevilla:* ¿Y quién, señor, se colige / que le dio muerte? *Marqués:* Carloto / diz que lo cascó en el soto» (vv. 1397-1399). Notoria es también la presencia de *frases hechas, clichés:* «Porque, en efeto, es mujer / de proceder tan brioso, / de tan altivo desgarro / y de tanto tomo y lomo» (vv. 68-71); «Para mí bien triste ha sido, / pues la Infanta me ha hecho un tuerto, / y habilidad no he tenido / para darle un perro muerto» (v. 212-215). Las *bromas escatológicas*, aunque no abundan en la obra, sí que en ocasiones Cáncer las utiliza, pues es recurso que se presta a la risa fácil: «Convirtióse en fin Sevilla, / y luego al punto hizo voto / de ser cristiana, mezclando / sus lágrimas con sus mocos» (vv. 120-123); «Y en muchísimas edades, / no entre nadie en vuestros brazos / a hacer sus necesidades» (vv. 233-235).

Con respecto a las figuras retóricas del nivel morfosintáctico que aparecen en el texto, cabe señalar la presencia de *antanaclasis:* «*Galalón:* ¿Tú no eres romo? *Malgesí:* Sí. *Galalón:* Pues si eres romo, / no te puede faltar muela ni diente» (vv. 8-9), «Por no ser un Par de Francia, / torno a ser un par de grillos» (vv. 580-581); *derivación* —con este recurso el autor crea nuevas palabras—: «*Roldán:* ¡Anda acá ya! *Valdovinos:* ¡Qué pesar! / *Carloto:* ¿No acabarás de andacar? / *Valdovinos:* Esperadme que ya andaco» (vv. 714-716), «*Carloto:* Pues cómo me sois traidora / *Sevilla:* Como fuisteis vos traidoro» (vv. 1569-1570); y *dilogías:* «Por cierto, gentil muchacha / está con trajes cristianos» (vv. 216-217); «Por esta cruz de mujer» (v. 1424). En el primer ejemplo el adjetivo «gentil» se refiere a la mora conversa Sevilla con un doble sentido, ya que gentil es el hombre o dama de buen talle y bien proporcionado, pero gentil es también el adorador de «falsos» dioses; en el segundo ejemplo, Sevilla jura seguramente con los dedos formando una cruz, pero a la vez dice que ella, al fin y al cabo, es una cruz de mujer.

Plano léxico-semántico

Es quizá el nivel de lenguaje que más nos interesa para nuestro comentario, pues en él vamos a analizar el recurso que constituye la esencia de una comedia burlesca como la que estamos comentando: el *disparate*. Pero antes de ocuparnos de él

hemos de revisar otros aspectos del texto estudiados por la semántica, como el léxico o los tropos y las figuras retóricas. En cuanto al *léxico*, ya vimos anteriormente que un rasgo característico de la obra es la presencia de vocablos y expresiones coloquiales que buscan el contraste con el tono elevado y *status* de los personajes. Sin embargo, la comicidad se construye más a base de juegos de palabras y situaciones disparatadas que del léxico en sí, pues el autor no abusa del «lenguaje de la plaza pública». Apenas encontramos algún insulto grosero o degradante como podría ser propio de una comedia carnavalesca; algunos ejemplos menores son «majadero», «chula», «perra» o «mentecato». Tampoco son frecuentes las palabras de significado escatológico u obsceno directo. Más abundantes son los vocablos que aluden a la infidelidad: «cuernos», «puntas», «ciervo», «toro». O los que hacen referencia al carnaval: «disparate», «máscara», «burla», «matachines», «fiesta».

Los *tropos* y *figuras retóricas* tienen, como todos los elementos de la obra, el objetivo de la risa. Cuando aparece alguna metáfora o alguna figura siempre es con el propósito de la burla o el insulto hacia algún personaje, o para introducirnos en el mundo al revés del disparate. Encontramos *metáforas cómicas o degradantes* como: «Y desde la pila al lecho / se irán un paso ante otro / la niña de la rollona / con el niño del rollono» (vv. 136-139). La «niña» y el «niño» son Valdovinos y Sevilla. El refrán aludido en estos versos, al que ya anteriormente hicimos referencia, se aplicaba a los jóvenes enmadrados que, por ese motivo, se convertían en grandes tontos o viciosos. Es la primera insinuación al carácter afeminado de Valdovinos. Vemos *símiles* del tipo: «¿Viste un toro entre las greñas / de un monte, que atemoriza / con una melena riza, / y dos cuernos por más señas, / que penetrando las breñas, / la vista entre turbia y bizca, / con uña inquieta pellizca / la tierra menos hollada? / Pues en mi ánimo jurada / que no te falta una pizca» (vv. 304-313). Este es un «piropo» que Sevilla dedica a su esposo Valdovinos. En otra ocasión le compara con un objeto que se suele relacionar con las damas, no con los caballeros: «Mi esposo como una rosa» (v. 743). Más ejemplos de figuras retóricas son las *ironías:* «Atesora tantos triunfos / que casi siempre da todos» (vv. 40-41). Y las *antítesis:* «Hombre de muy lindo juicio / pero grandísimo loco» (vv. 49-50). Otro recurso de nuestro autor son los *juramentos*, las *amenazas*, en un estilo que se podría entender como parodia del culteranismo gongorino. Son versos que nos recuerdan a los juramentos clásicos pero que, como podemos comprobar, aparecen aquí en boca de mujer. La mujer como justiciera es un elemento propio del carnaval: «*Sevilla:* Por esta cruz de mujer, / y en mi salvación jurada, / que hoy a la hora que el coche / del sol sepultar presuma / la luz en urnas de espuma, / ansí a boquita de noche, / cuando nadie me sintiere, / yo misma le he de matar» (vv. 1424-1431).

Cuando hablamos de *disparate* nos estamos refiriendo a la irracionalidad del contenido; es decir, a transgresiones semánticas pero expresadas con un lenguaje legible. Para «fabricar» los disparates de la obra Cáncer combina todos los recursos vistos anteriormente; así el disparate se nos muestra en todas sus modalidades. Podemos ver el típico caso de la mujer en actitud varonil: «*Carloto:* ¿Y vos, Doña Alda no vais / para que la fiesta asombre? / *Alda:* Íbame a vestir de hombre» (vv. 349-351). Por el lado contrario podemos ver en la tercera jornada al marqués calzando chapines, que era un calzado femenino, o a Carloto tomándose los puntos a las medias. En la obra encontramos otros ejemplos del disparate generador de un mundo al revés: en «¡Por Dios!, que si no escapo, / que muero entre las uñas del

gazapo» (vv. 813-814), tenemos un ejemplo de atribución a un animal de capacidades y rasgos que no le son propios; en «Hame pedido Carloto / que vaya a caza de grillos / con él a cumplir un voto, / y para mejor asillos / hemos hecho un saco roto» (vv. 567-571), vemos una construcción en que se modifican las relaciones de coherencia semántica entre los elementos que componen la frase, resolviéndose ésta de un modo contrario a lo que sería previsible. Otra modalidad del disparate es la *perogrullada.* Se mueve en el campo de la tautología. Con las perogrulladas el autor ofrece una información redundante, esto es, no dice nada: «Por eso permite el cielo / que, aunque tenga muchos hijos / un padre y aún muchos nietos, / para corregirlos tenga / más edad que todos ellos» (vv. 1367-1371); «Oid: sabréis (que he pensado / que quizá no lo sabréis) / que dos veces tres son seis» (vv. 1486-1488).

Por último, en *La muerte de Valdovinos* podemos ver también la presencia de *perqués* disparatados. El *perqué* está formado por unidades sintácticamente inmóviles y anafóricas. En el primer ejemplo la fórmula que se repite es «agora», y el segundo repite la marca «ni», más frecuente esto último dentro de los modelos de perqués paródicos: «¿Agora que los mastines / se encaraman en chapines / (...) ¿Agora que dejo enferma / a mi querida Belerma / (...) ¿Agora que Montesinos, / primo hermano de Guarinos, / (...) ¿Agora que el conde Dirlos / a todos quiere seguirlos...» (vv. 642-664); «...ni de comer a manteles / molletes de la atahona, / ni he de bailarle capona / aunque me la toque Apeles, / ni he de mudarme camisa / ni he de ayudar a misa / a ningún hombre casado» (vv. 1145-1151).

5. Diferencias textuales entre M1 y M2

Son muchas y notables las variantes que encontramos entre las dos primeras ediciones de *La muerte de Valdovinos,* publicadas por el madrileño Diego Díaz de la Carrera en el año de 1651. La versión que hemos dado en llamar M1 —por considerarla anterior en el tiempo a la denominada M2, pese a que ambas presentan la misma fecha de impresión— aparecía incluida dentro de un volumen de *Obras varias* de Cáncer en el que se incluían también un entremés, *El pleito de Garapiña,* y una «Loa» cuya autoría por parte de Cáncer resulta más que dudosa, y que de hecho se suprimen en la —con toda seguridad— segunda edición de las *Obras* hecha en el mismo año, que por esa razón presenta un menor número de páginas que la anterior. Además, el texto de *La muerte de Valdovinos* presenta una considerable cantidad de versos omitidos con respecto a la primera versión. Muchos seguramente fueron suprimidos por mor de la censura, especialmente aquellos que tocan temas religiosos de forma irreverente, como: «¡A casarse! Porque ha dado en usarse / en el mundo el mal vicio de casarse, / que hacen fiestas solemnes a una boda / para dorar lo que desacomoda; / siendo esta fiesta, si se mira en ella, / no de guardar, sí de guardarse della» (vv. 13-18); «Advierte que es barbarismo / que borres el catecismo / con esas lágrimas moras, / que a vueltas de las que lloras / puedes perder el bautismo» (vv. 557-561); o aquellos que quizá excedían las reglas del decoro, como estos versos en los que Sevilla parodia la figura de una viuda sufriente: «Señor, mi vida se acaba, / y estoy tan sin mí y sin ella, / que sin poder detenella / se me ha caído la baba» (vv. 1390-1393). También es bastante frecuente en M2 el cambio de determinadas palabras, cuidando de suavizar el lenguaje; así, en la descripción de Sevilla de la jornada primera, hallamos en M1: «Era su virtud tan grande

/ y le sobraba de modo, / que se puso a cantonera / para partirla con todos» (vv. 60-63), mientras que en M2 el calificativo de «cantonera» ('prostituta') se sustituye por uno de connotaciones más humorísticas: «mondonguera». También en la jornada primera se relajan los versos de M1 «Ya se hace hora de acostar / para que yo y mi mujer...» (vv. 359-360), quedando en M2: «Ya se hace de acostar / hora para mi mujer». Al comienzo de la jornada segunda leemos en M1: «Deja el llanto, gran Sevilla, / cierra el dulce canelón / que te cala hasta el almilla, / y si va por el jubón / te llegará a la tetilla» (vv. 547-551), mientras que en M2 «tetilla» es sustituida por «almenilla», que era un adorno en forma de almena colocado en cenefas, guarniciones de trajes, etc. En el verso 749 Sevilla habla de su «pena chotuna» en M1, y en M2 aparece «pena importuna»; etc.

Sin embargo, además de la posible censura, una razón fundamental para poder explicar las diferencias textuales entre una y otra edición estribaría en la propia autocensura del autor, plasmada en algunas adiciones y mejoras de estilo de M2 y en la corrección métrica de algún verso. Así por ejemplo, si bien lo más frecuente es el recorte de M2, también ocurre lo contrario, dándose en M2 versos que no aparecen en M1, como estos que cantan los músicos en la boda en la jornada primera: «Dime, ¿qué agüero? / Dime, ¿qué agüero? / Que la gran Sevilla / se viene a bautizar / dentro de la pila. / ¡Jesús, qué dicha! / Que hay buen agüero / para la niña». También, aunque escasos, se dan versos en M2 que podrían considerarse como más censurables que sus paralelos en M1: habla M1 de la «caza de pepinos» (v. 661) y en M2 de «la caza de capuchinos». También cuando el marqués promete venganza en M2, jura —lo que no aparece en M1— «de non facer travesura / con mi prima la Marquesa», hasta que el traidor no caiga muerto. En el verso 191 encontramos un ajuste en el tiempo verbal: «Más miente aquel que se casa» (M1) / «Más mentirá el que se casa» (M2), probablemente por mejora estilística, mientras que en el verso 316 el cambio verbal se debe además a razones métricas: «Porque ya trabada de atrás», en la versión de M1, es un verso que suma nueve sílabas métricas, lo que rompe la secuencia de octosílabos; en el texto de M2 esto se corrige, apareciendo: «Porque ya traba de atrás» (ocho sílabas).

6. TABLAS MÉTRICAS

***JORNADA PRIMERA* (546 VV)**

Versos	*Estrofas*
1-33	pareados
34-161	romance (ó-o)
162-191	quintillas
192-210	.....
211-285	quintillas
286-293	redondillas
294-393	quintillas
394-411	pareados asonantados
412-431	romance (á-o)
432-446	quintillas
447-546	romance (á-o)

***JORNADA SEGUNDA* (609 VV)**

Versos	*Estrofas*
547-806	quintillas
807-860	pareados
861-1155	redondillas

***JORNADA TERCERA* (555 VV)**

Versos	*Estrofas*
1156-1159	Redondilla
1160-1161	Pareado
1162-1225	redondillas
1226-1377	Romance (é-o)
1378-1710	redondillas
1529	verso suelto

Porcentajes:

***JORNADA PRIMERA* (546 VV)**

1 Redondillas	8	1,4%
2 Quintillas	220	40,5%
3 Romance	248	45,7%
4 Pareados	50	9,2%
5 Seguidillas	20	3,6%

***JORNADA SEGUNDA* (609 VV)**

1 Redondillas	296	48,6%
2 Quintillas	260	42,7%
3 Pareados	52	8,5%
4 Verso suelto	1	0,1%

***JORNADA TERCERA* (555 VV)**

1 Redondillas	400	72,7%
2 Romance	152	27,3%
3 Pareados	2	0,3%
4 Verso suelto	1	0,1%

***TOTAL* (1710 VV)**

1 Redondillas	704	41,2%
2 Quintillas	480	28,1%
3 Romance	400	23,4%
4 Pareados	104	6,1%
5 Seguidillas	20	1,1%

7. NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

OBRAS/ VARIAS/ DE D. GERÓNIMO/ DE CÁNCER Y/ VELASCO/ DEDICADAS/ AL EXCELENTÍSSIMO Se/ ñor Don Gaspar Alonso Perez de Guz/ man el Bueno, Duque de la Ciudad de/ Medina Sidonia, Marques y Conde, &c./ Gentil- Hombre de la Camara de/ su Magestad./
Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1651.
142 fols.
Aparece con el título LA MUERTE DE VALDOVINOS./ COMEDIA/ BURLESCA,/DE DON GERÓNIMO/ CÁNCER.
Fols. 129-142.

OBRAS VARIAS...
Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1651.
98 fols.
Aparece con el título LA MUERTE/ DE BALDOVINOS,/ COMEDIA BURLESCA.
Fols. 86-98.
«Seas tan bien venido».
«no ha sido disparatado».
BNM: U / 1355.
SALVÁ, 1140.
Catálogo colectivo, II, 2424.

DELICIAS DE LA LENGUA/ CASTELLANA/ En las obras de D. Gerónimo de Cáncer y Velasco,/ Recoxidas por un curioso en Milán,/ DEDICADAS/ Al Excelentísimo Señor/ GASPAR DE TEBES Y GUSMAN,/ Marqués de la Fuente, Señor de Lorena Benazuzar y Arru-/ cas, de las Islas de Guadalupe y Mataleon, patron perpe-/ tuo de la Victoria, Comendador de Coloso en la Orden de/ Sant'lago, Alcalde Mayor Perpetuo y Escrivano Mayor/ de la Ciudad de Sevilla, Gentil Hombre de la Camara de/ s. m. se Azemilero Mayor, de su Consejo

su Embaxador/ Extraordinario a los Príncipes de Italia y Alemania, y/ a la Serenisima Republica de Venecia &c. y un Señor./
Milán, Juan Pedro Cardo, 1655.
182 pp.
Aparece con el título LA MUERTE DE BALDOVINOS.
24 últimas pp. (con numeración aparte).
«Seas tan bien venido».
«no ha sido disparatado».
PR: VIII-8492.
Catálogo colectivo, II, 2415.

OBRAS/ VARIAS/ DE/ DON GERÓNIMO/ DE CÁNCER,/ Y VELASCO:/ QUE/ *En esta segunda impresión publica/*
Lisboa, Henrique Valente de Oliveira, 1657.
251 pp.
Aparece con el título LA MUERTE/ DE/ BALDOVINOS,/ COMEDIA/ BURLESCA.
199-251 pp.
«Seas tan bien venido».
«no ha sido disparatado».
BNM: U / 4000.
Catálogo colectivo, II, 2425.

OBRAS/ VARIAS/ DE/ D. GERÓNIMO/ DE CÁNCER,/ Y VELASCO./ Añadidas en esta tercera/ impression.
Lisboa, Antonio Rodrigues D'Abreu, 1675.
251 pp.
Aparece con el título LA MUERTE/ DE/ BALDOVINOS./ COMEDIA/ BURLESCA.
199-251 pp.
«Seas tan bien venido».
«no ha sido disparatado».
BNM: R / 5957.
GALLARDO, 1568.
SIMÓN DÍAZ, VII, 3993.

JARDÍN/ AMENO,/ DE VARIAS,/ Y HERMOSAS FLORES, CUYOS/ *matizes, son doze Comedias, escogidas/ de los mejores Ingenios de/ España./* Y LAS OFRECE A LOS/ *curiosos, un aficionado./* PARTE XVII.
Madrid, s.i., 1704.
Comedia 12, 12 fols.
Aparece con el título LA MUERTE DE/ BALDOVINOS/ COMEDIA/ BURLESCA.
«Seas tan bien venido».
«no ha sido disparatado»,
BNM: T.i.- 120 (vol.17)
SIMÓN DÍAZ, VII, 4066.

Comedia burlesca/ LA MUERTE/ DE VALDOVINOS/ DE DON GERÓNIMO DE CÁNCER.

Madrid, Antonio Sanz, 1746.
12 fols.
«Seas tan bien venido».
«no ha sido disparatado».
BNM: T. 15018.
SIMÓN DÍAZ, VII, 4065.

COMEDIA BURLESCA,/ LA MUERTE/ DE BALDOVINOS,/ DE DON GERÓNIMO DE CÁNCER,/
Salamanca, Francisco García Onorato y San Miguel, s.a.
16 fols.
«Seas tan bien venido».
«no ha sido disparatado».
BNM: T. 23646.
SIMÓN DÍAZ, VII, 4067.

OBRAS/ VARIAS/ POETICAS/ DE DON GERÓNIMO/ DE CÁNCER Y VELASCO.
Madrid, Manuel Martín, 1761.
Aparece con el título LA MUERTE/ DE BALDOVINOS./ COMEDIA BURLESCA.
233-255 pp.
«Seas tan bien venido».
«no ha sido disparatado».
BNM: 2 / 42712.
SALVÁ, 1141.
SIMÓN DÍAZ, VII, 3994.

8. Bibliografía

1. Bibliografía sobre la comedia burlesca y Jerónimo de Cáncer

ARELLANO, Ignacio: «La comedia burlesca y los géneros breves». Cap. IX de la *Historia del Teatro Español del siglo XVII* (Madrid, Cátedra, 1995).

ARELLANO, Ignacio *et alii* (eds.): Anónima, *La ventura sin buscarla* (Pamplona, Eunsa, 1994).

ARTIGAS, Miguel: «Comedia nueva en chanza. *El Comendador de Ocaña*», BBMP VII, (1926), pp. 59-83.

Carlos II = El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, eds. J. Huerta Calvo, H. Den Boer y F. Sierra, *Diálogos hispánicos de Amsterdam,* 8 (Amsterdam / Atlanta, 1989), 3 vols.

CRESPO MATELLÁN, Salvador: *La parodia dramática en la literatura española* (Salamanca, Universidad, 1979).

FALIU-LACOURT, Christiane: «Un precursor de la comedia burlesca: Guillén de Castro», en *Carlos II* (1989), pp. 453-66.

GARCÍA LORENZO, Luciano: «La comedia burlesca en el siglo XVII. *Las mocedades del Cid,* de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo,* 25-26 (1977), pp. 131-146.

— «El hermano de su hermana de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII», *Rev. Lit.*, XLIV (1982), pp. 5-23.
— «De la tragedia a la parodia: *El caballero de Olmedo,* de Francisco Antonio de Monteser», *Actas de las jornadas sobre el Teatro popular en España* (Madrid, CSIC, 1987).
— «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos,* ed. I. Arellano y otros (Kassel: Reichenberger, 1994).
GARCÍA MARTÍN, Manuel (ed.): *«El hidalgo de la Mancha»,* de *Matos Fragoso, Diamante y Vélez de Guevara* (Salamanca, Universidad, 1982).
GARCÍA VALDÉS, Celsa C. (ed.): *El hermano de su hermana,* en *Obras* de Bernardo de Quirós (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984).
— «*El cerco de Tagarete,* una comedia burlesca de F. Bernardo de Quirós», *Crit.*, 37 (1987), pp. 77-115.
— (ed.): *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo* (Pamplona, Universidad, 1991).
GONZÁLEZ, Eloy R.: «Carnival on the Stage: *Céfalo y Pocris,* a comedia burlesca», *BofC,* 30 (1978), pp.3-12.
HOLGUERAS PECHARROMÁN, Dolores: «La comedia burlesca: estado actual de la investigación», en *Carlos II,* pp. 467-80.
HUERTA CALVO, Javier (ed.): *Teatro breve de los siglos XVI y XVII* (Madrid, Taurus, 1985).
— «Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII. Reyes como bufones», *Teatro y fiesta en el Barroco,* ed. José M. Díez Borque (Barcelona, Serbal, 1986), pp. 115-37.
— «De mitología burlesca. Mito y entremés», *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España,* eds. J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez (Madrid: CSIC, 1987), pp. 289-307.
— «Manuel de Pina y la literatura burlesca de los sefardíes», *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro* (Madrid, Letrúmero, 1994), pp. 215-28.
— «Reyes de carnaval. Sobre el personaje del rey en la comedia burlesca», *Cuadernos de Teatro Clásico,* 10 (1998), pp. 269-95.
— (ed.): *Una fiesta burlesca del Siglo de Oro. «Las bodas de Orlando»* (Viareggio, Mauro Baroni, 1998).
JAMMES, Robert: «Entremés de *La destruyción de Troya,* attribué a don Luis de Góngora», *Crit.*, 5 (1978), pp. 35-52.
KENNEDY, Ruth Lee: «*Escarramán* and Glimpses of the Spanish Court in 1637-38», HR, 9 (1941), pp. 110-36.
MAGADÁN, Isabel: *Teatro menor del siglo XVII: Jerónimo de Cáncer y Velasco.* Memoria de Licenciatura (Madrid, Universidad Complutense, 1985).
MOUNE, Robert: «*El caballero de Olmedo,* de F. A. de Monteser: comedia burlesca y parodia», en *Risa y Sociedad,* pp. 83-97.
NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (ed.): «*Céfalo y Pocris*» (Salamanca, Almar, 1979).
— «Lo plebeyo y lo grotesco en Calderón: *Céfalo y Pocris»,* en *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco* (Salamanca, Universidad, 1984), pp. 140-70.
SCHOLBERG, Kenneth: «Manuel de Pina y *La mayor hazaña de Carlos VI»,* *Thesaurus,* 22 (1967), pp. 60-80.

SEMINARIO DE ESTUDIOS TEATRALES: «Edición de una comedia burlesca del siglo XVII: *Las mocedades del Cid*, de Jerónimo de Cáncer», *CILH*, 23 (1998), pp. 243-97.

SERRALTA, Fréderic: «Sur une comedia inconnue de Monteser, Solís et Silva: tentative d'identification», en *Études Ibériques et Ibero-Americaines: IV Congrès des Hispanistes Français* (París: PUF, 1968), pp. 97-105.

— «*La renegada de Valladolid», Trayectoria dramática de un tema popular* (Tolouse: France-Ibérie Recherche, 1970).

— «Comedia de disparates», *CuHi*, 311 (1976), pp. 450-61.

— «La comedia burlesca: datos y observaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del Tercer Coloquio del Grupo de estudios sobre el teatro español* (París, Centre Regionale de publications de Toulouse, 1980), pp. 99-129.

— «La religión en la comedia burlesca del siglo XVII», *Crit.*, 12 (1980), pp. 55-75.

VILCHES DE FRUTOS, Francisca: «*Don Quijote y el Entremés famoso de los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha,* de Francisco de Ávila: dos exponentes del paso de la novela al entremés a través de la parodia», *Crit.*, 30 (1985), pp. 183-200.

2. *Obras de referencia.*

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis: *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (Salamanca, Universidad, 1976). [=*Marginalismo*]

ALZIEU, Pierre, *et alii* (eds.): *Poesía erótica del siglo de oro* (Tolouse, Université, 1974).

CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos* (Madrid, Siruela, 1997).

CORREAS, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de...* (Madrid, Visor, 1992). [=*Correas*]

COROMINAS, Joan, y PASCUAL, José A.: *Diccionario etimológico castellano e hispánico* (Madrid, Gredos, 1987). [=*Corominas-Pascual*]

COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado revisada por Manuel Camarero (Madrid, Castalia, 1994). [=*Covarrubias*]

Diccionario de Autoridades. Ed. facsímil, RAE (Madrid, Gredos, 1990). [=*Autoridades*]

Diccionario de la lengua española. RAE (Madrid, Espasa-Calpe, 1992). [=*DRAE*]

MAL LARA, Juan: *Philosofía vulgar.* En *Obras Completas* (Madrid, Biblioteca Castro, 1996).

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero hispánico* (Madrid, Espasa-Calpe, 1968).

NOLTING-HAUFF, Ilse: *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo.* Versión española de Ana Pérez Linares (Madrid, Gredos, 1974).

ROSAL, Francisco del: *Refranes* (manuscrito de la RAE, 1560).

TERREROS Y PANDO, Esteban de: *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes.* Ed. facsímil (Madrid, Arco Libros, 1987). [=*Terreros*]

9. CRITERIOS DE EDICIÓN

Para esta edición de *La muerte de Valdovinos* hemos seguido el texto M1 (en Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, 1651), por el ejemplar R/20.038 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata de la edición que consta de 142 folios y que incluye el entremés de *La Garrapiña* y una loa al final de la misma. Se sigue M1 porque es un texto mucho más rico que el resto de ediciones; acentúa el carácter disparatado de la obra y añade versos que matizan mucho más el tema burlesco, proporcionando una mejor lectura y comprensión de la comedia. Se trata, además, del texto que más se aproxima al manuscrito original, como señala La Barrera y según se dice en los catálogos de Salvá y Gallardo. El resto de ediciones no siguen este texto, tal vez por razones de censura y autocensura, sobre todo en los pasajes de referencia clerical.

A pesar de haber seguido, como ya hemos apuntado, M1 como texto base, en algunas ocasiones hemos preferido las lecturas de M2 (principalmente) y del resto de ediciones, por razones de tipo métrico, semántico o estilístico.

• *Razones métricas:*

Al cotejar las ediciones, encontramos versos que difieren y a la hora de fijar el texto elegimos los que responden a criterios de regularidad métrica. Por ejemplo, en el verso 807 aparece en M1 «guarda la caza» frente a «guarda la zorra» de M2, elegido en esta ocasión por razones de rima; en el verso 1298 en M1 aparece «perdóneme tu Majestad», frente al de M2 «perdone tu Majestad», preferido por motivos de cómputo silábico.

• *Razones semánticas:*

Se atiende al contexto semántico en que se encuadra el término o a la riqueza semántica que posea, o bien a su grado connotativo. Por ejemplo, en el verso 117 aparece en M2 «la vela traíla madrina» (verso elegido), frente a la forma de M1 «la vela trae su vecina»; en el verso 1015 aparece en M2 «cortar las chías» que ha sido elegido frente a «contar las crías» de M1; en el 1626 se ha preferido el «frutera» de M2 frente al «ramera» de M1.

• *Razones de estilo:*

Aparecen chistes, bromas, juegos de palabras que determinadas ediciones no siguen. Por ejemplo, en el verso 1177 de M2 aparece «salo», se hace un chiste asemejándose al estilo jocoso de la comedia burlesca que M1 no sigue; lo mismo ocurre en el verso 1642 donde en M2 aparece la forma «haciando».

— Formas verbales: Se fijan las formas verbales que se avienen mejor al contexto de la obra. Por ejemplo, en el verso 1552 aparece en M1 «toméis» frente al «tomáis» (forma elegida) de M2; en el 1570 encontramos la forma «fuistis» en M1 frente al «fuisteis» (variante elegida) de M2.

— Ortografía: Se regulariza según los criterios modernos el uso de b/v (ej.- «voz» y no «boz»); u/v vocálica (ej.- «burlesca» y no «bvrlesca»); i/y vocálica (ej.-

«deseído» y no «deseydo»); c/q (ej.- «cuanto» y no «quanto»). Se regulariza el uso de «h» (ej.- «haya» y no «aya») pero no en casos de arcaismos voluntarios del autor (ej.- mantenemos la «f-» inicial en el verso 983: «feridas» y no «heridas») o expresiones como en el verso 1063, «gómitos» y no «vómitos». En el texto hay vacilaciones con respecto a ciertos grupos: «bautismo/baptismo», «agora/ahora»; se han fijado aquellas formas que son más numerosas en el texto y que podrían reflejar mejor el habla propia del escritor. Se mantienen: «proprio» verso 125, «hablallo» verso 221, «perfeta» verso 245, «rogalde» verso 248, «dotrina» verso 293, «oíllo» verso 318, «vello» verso 319, «jurallo» verso 466. También se mantienen los casos de «efeto» verso 408 y «estimaldo» verso 897. En la transcripción de sibilantes /s/, /ç/, /z/, /x/, dado que en los Siglos de Oro ya aparecen resueltas, seguimos los criterios actuales /s/, /j/, /z/.

— Puntuación, mayúsculas y acentuación: se sigue la norma ortográfica actual.

— Unión de palabras: respetamos las amalgamas con valor morfosintáctico de la época: «dellos» verso 836, «desta» verso 1014. Sin embargo, regularizamos la separación en otros casos donde ésta posee valor distintivo: «sino», y no «si no», verso 325. Las contracciones del tipo «a él», «de él», se resuelven siguiendo los criterios actuales utilizando el artículo contracto.

— Abreviaturas: se resuelven todas, no hay indicación de cursiva ni otros signos indicativos.

— Disposición del texto: se regulariza la tipografía caótica del texto de 1651. A cada verso se asigna una línea de texto y cada intervención de un personaje inicia un párrafo nuevo. Se señala entre corchetes lo que no aparece en el texto, como por ejemplo los apartes.

— Registro de variantes: al final del texto presentamos un registro de variantes donde figuran las existentes en todas las ediciones cotejadas. Cuando en el registro aparezca una variante cotejada como perteneciente a M2, queremos decir que la misma aparece en el resto de ediciones cotejadas; en caso contrario se especificará debidamente.

LA MUERTE DE VALDOVINOS
DE DON JERÓNIMO DE CÁNCER

Hablan en ella las personas siguientes:

VALDOVINOS	CARLOTO	TRES CAZADORES
GALALÓN	MALGESÍ	LA INFANTA SEVILLA
EMPERADOR CARLO MAGNO	DURANDARTE	DOÑA ALDA
ROLDÁN	MARQUÉS DE MANTUA	BELERMA
DON GAIFEROS	UN ERMITAÑO	FLOR DE LIS
MONTESINOS	UN CRIADO	MELISENDRA
MÚSICOS	(EL CONDE DIRLOS)	

(Salen Galalón y Malgesí, vestido ridículamente.)

GALALÓN

Seas tan bien venido,
Malgesí, como fuiste deseído.

MALGESÍ

Y tú tan bien hallado,
como un duque se halla en su du-
[cado.
Pero, ¿no me dirás qué jira[2]
que anda en París?

GALALÓN

La más extraña fiesta
que ha visto el mundo.

MALGESÍ

¿Cómo?

GALALÓN

¿Tú no eres romo?

MALGESÍ

Sí.

GALALÓN

Pues si eres romo,
no te puede faltar muela ni diente[3].

MALGESÍ

No falta.

GALALÓN

Pues escucha atentamente.
Sabe que tocan esos instrumentos
que a retentines pueblan esos vientos.
¡A casarse! Porque ha dado en usarse
en el mundo el mal vicio de casarse,
que hacen fiestas solemnes a una
[boda
para dorar lo que desacomoda;
siendo esta fiesta, si se mira en ella,
no de guardar, sí de guardarse della.
¡Quién creyera que vaya aquesta
[mora
a bautizarse por sus pies agora!;
y que se ha descasar si se encristiana,
cosa que hay mucho Dios o mucha
[gana;
porque bautismo y boda se previene
para pasado todo el mes que viene,
y apuesto que, aunque esté mal bau-
[tizada,
se desbautiza en viéndose casada.

MALGESÍ

Extrañas cosas dices.
Pasa adelante como las narices.

---

[2] *Jira*: La comida y fiesta que se hace entre amigos (*Covarrubias*).

[3] *Romo*: Se aplica también al que tiene las narices chatas, o pequeñas y aplanadas (*Autoridades*). En principio, la conexión establecida entre «romo» y «muela-diente» pudiera parecer alguna de las relaciones absurdas propias de la comedia burlesca destinadas a la risotada. Sin embargo, pensamos que la intención del autor puede haber sido una alusión indirecta a la sífilis. No olvidemos que Lozana es también roma como consecuencia de su desenfrenada vida sexual y que uno de los síntomas del denominado *mal francés* era la caída de los dientes. Véase la «Introducción» de Claude Allaigre a su edición de *La lozana andaluza*, Madrid, Cátedra, 1985.

GALALÓN
¿Sabes los mandamientos?

MALGESÍ
Como el Ave María.

GALALÓN
¿Sabes también cuán mala es una tía?

MALGESÍ
También lo sé.

GALALÓN
Pues que lo sabes todo,
paso adelante y digo deste modo:
Valdovinos el Infante,
aquel joven prodigioso,
que si velloso en León
no es velludo si es velloso,
cuyo fortísimo brazo,
si se hace hombre entre otros,
atesora tantos triunfos
que casi siempre da todos,
cautivo estuvo en Sansueña[4]
que es una tierra de moros
que está junto a San Martín[5],
patria del gran Marco Antonio[6].
Era su dueño un morazo
rey de aquel país hermoso,
hombre de muy lindo juicio
pero grandísimo loco.
Este tal tenía una tía
hermosa con mil oros,
porque, además de tener
unos cabellos muy rojos[7],
que traía en vivas llamas
condenado siempre el moño,
en su hermosísimo cuerpo,
tenía dos o tres ojos[8],
que le servían de manos
para tentar al demonio.
Era su virtud tan grande
y le sobraba de modo,
que se puso a cantonera[9]
para partirla con todos.
Y así, dando a las infantas
de su vida ejemplo heroico,
vestía de su trabajo
aprovechando su ocio.
Porque, en efeto, es mujer
de proceder tan brioso,
de tan altivo desgarro

[4] *Sansueña*: Como indica Menéndez Pidal en el *Romancero hispánico,* «el nombre francés de la Sajonia, *Sansoigne*, *Sansuenha*, se trasfirió a España, donde significó una región o una ciudad de la morería peninsular». El pasaje tiene una fuerte impronta burlesca. Se establece una conexión entre la historia del cautiverio de Melisendra, posteriormente liberada por Gaiferos, y el de Valdovinos, ambos en Sansueña. (Véase *El Quijote*, 1.ª parte, XXVI, Madrid, Castalia, 1978, p. 240).

[5] *San Martín*: Preferimos la lección de A, pues San Martín es un emplazamiento típico de las comedias burlescas. Se trata de una localidad famosa por su vino y, por ello, se relaciona con la ebriedad.

[6] *Marco Antonio*: General romano. Orador elocuente y muy hábil militar, que protagonizó una apasionada historia de amor con la egipcia Cleopatra. La alusión al romano se inscribe en la línea desmitificadora de la comedia burlesca. Hacer de San Martín la patria de Marco Antonio implica conferirle, implícitamente, la condición de bebedor.

[7] Burla de los tópicos poéticos de la escuela petrarquista y garcilasiana. Obsérvese que en vez de comparar los cabellos con el oro, como era de rigor, le hace participar de un color nada propio de acuerdo al canon de belleza. En realidad, pues, la dama era pelirroja.

[8] Referencia escatológica. El término «ojo» podía referirse tanto al *coño* como al *culo*. Baste un ejemplo: *En cas de mi padre/conocí yo a otro/que me revelaba/los secretos todos;/también me enseñaba/ lo que en mi casorio/era conveniente/saber a mi novio;/dábame liciones/de alegría y gozo,/que agora las pongo/dentro de mis ojos...* (Alzieu, *Poesía erótica,* p. 74) El autor, sin embargo, parece decantarse por el valor de *culo*, lo que explicaría la conexión entre ojo y demonio, en ningún caso arbitraria, pues eran las brujas quienes practicaban el denominado «beso nefando» al macho cabrío en los aquelarres.

[9] *Cantonera*: En M2 encontramos «mondoguera», es decir, «la que dispone, guisa y vende los mondongos». Por «mondongo» se entiende «los intestinos y panza del animal (especialmente del carnero) dispuesto, rellenas las tripas de sangre, y cortado en trozos el vientre, que llaman callos: y assi se guisa para la gente pobre» (*Autoridades*). Las referencias a la comida son constantes en la comedia burlesca, en tanto que necesidad fisiológica primaria. Ahora bien, en A podemos leer «cantonera», opción que preferimos, pues la burla resulta así más cruenta. «Se llama tambien la muger perdida y pública, que anda de esquina en esquina, provocando à pecar. Dixose assi, porque andan siempre de cantón para estar a la vista, y servir mas facilmente de tropiezo à los que passan» (*Autoridades*). Sevilla es, pues, denigrada a la condición de prostituta.

y de tanto tomo y lomo,
que en su esparcida conciencia
y en su nativo alborozo,
los mandamientos de Dios
se ven quebrados y rotos,
y los pecados mortales
están un tris de ser ocho.
Vióla un día Valdovinos,
y, como él era hombre docto,
le dio gana de gastar
en esta mujer lo bobo.
Pero después, bien mirado,
le pareció matrimonio,
y ansí no quiso con ella,
proceder como los mozos,
que amor es como el ovillo
que ha de ser grande y redondo.
Fuese a su casa derecho
y como un triste devoto,
por ver si la convertía
amagándola de novio.
Tales razones le dijo
y tan dulces soliloquios,
que no le echó un noramala
porque no se fuese solo.
Díjola en fin: «Si es que quieres
tenerme a mí por esposo,
no has de ser niña de hoy más
el libro de Paratodos[10].
Yo no te quito que allá
tengas tú tus circunloquios,
que un tropezón donde quiera
hace que se dé de ojos.
Pero yo soy buen cristiano
y el qué dirán es un loco,
y así, si acaso te viene
la tentación del demonio,
te suplico que te des,
por el mío por tu abono,
a los cristianos de gracia
y por dinero a los moros»[11].
A quién no movieran estos
dulces y graves coloquios,
si lo que dijo la voz
lo confirmaron los ojos[12];
porque clamando la fe
dentro del pecho amoroso,
parecían andar juntos
los diablos y los demonios.
Convirtióse en fin Sevilla,
y luego al punto hizo voto
de ser cristiana, mezclando
sus lágrimas con sus mocos,
y para hacer penitencia
de sus delitos tan propios
y de culpas tan ruines
se puso un jubón de gropos[13].
Vino a París encubierta,
vistiéndose por rebozo
un vestido de ermitaño,
que tenía mal de ojo.
Y para que se celebre
hoy este feliz consorcio,
se ha bautizado Sevilla
y casado de lo propio;
y desde la pila al lecho
se irán un paso ante otro,
la niña de la rollona[14]
con el niño del rollono,
y de diferentes setas[15]

[10] *El libro de Paratodos*: Alusión a la obra miscelánea de Juan Pérez de Montalbán *Para todos* (1632). Quevedo hizo varias sátiras contra ella. Llegó a decir que más que para todos era «para ninguno». Jerónimo de Cáncer establece, pues, conexión directa entre la obra de Pérez de Montalbán y Sevilla. Ambas, una por su popularidad, otra por su carácter lascivo, estaban en manos de todos.

[11] Nótese cómo la ridiculización de Valdovinos llega a su grado máximo. Héroe del ciclo artúrico, no sólo asume su condición de cornudo sino que acata, implícitamente, que su mujer es una prostituta, pues le *suplica* que si ha de engañarle lo haga de gratis con los cristianos y cobrando a los moros.

[12] La falsedad de la conversión de Sevilla es expresada a través de estos versos que, con retranca, tienen fuertes ecos del *Poema de Mio Cid*.

[13] «Poner un jubón» significa en lenguaje de germanía «azotar» (*Marginalismo*) Sevilla, pues, se azota para redimir los pecados cometidos. La sorna, sin embargo, no deja de operar, pues, el jubón es de «gropos», a saber, «los cendales o algodones que se ponen en el tintero» (*Autoridades*). Es decir, se azota con algodones, lo que demuestra su escasa intención de abandonar sus costumbres licenciosas.

[14] *Rollona*: «Adjetivo que se aplica en sentido festivo à la muger rolliza y fuerte: y solo tiene uso en la phrase del Niño de la Rollona» (*Autoridades*). Ambos personajes son caracterizados de esta forma ridícula. Nótese cómo el empleo de «niña» puede hacer referencia al hecho de que Sevilla va a ser bautizada. El Niño de la Rollona es una figura que aparece en los entremeses. Se trata, de ordinario, de alguien vestido de niño, aunque por su edad no lo sea tanto.

[15] *Setas*: Aquí, por reducción de grupo consonántico, con el valor de «secta». Ello permite establecer un juego de palabras de impronta burlesca entre seta-hongo.

se hará la boda de hongos.
Es su madrina doña Alda
y su padrino Carloto,
el hijo de Carlo Magno
con quien también anda a morro[16].
El amor, pues, de Sevilla,
adora el desdén hermoso,
y neblí de aquella garza
para asirla de buen modo,
quiere encaminar las puntas[17]
hacia la frente del novio.
Este, Malgesí, es el caso
que hoy en tus oídos logro;
esta es la fiesta que escuchas
en festivos alborozos.
Este es el bautismo que agora
descubres por este soto,
y esta es la relación
de consonantes modorros.
A quien no dijere vítor
le lleven dos mil demonios.

MALGESÍ

Confieso que estoy ajeno
y electo[18] de escuchar tal.

GALALÓN

¿Electo? Para eso es bueno
echar un grano de sal
y echarte mucho al sereno.
Pero ya viene la gente
acompañando a la novia.

MALGESÍ

¡No vi cosa más luciente!

GALALÓN

¿Tú no has estado en Segovia?

MALGESÍ

Sí.

GALALÓN

Pues hay muy linda puente.
Aquel que viene en primer
lugar es Roldán.

MALGESÍ

Asido
lleva el salero a mi ver.

GALALÓN

Este francés ha tenido
siempre cosas de taller.

MALGESÍ

La vela trae la madrina.

GALALÓN

Y en ella un doblón de a ocho.

MALGESÍ

Ya le metió en la petrina[19].

GALALÓN

Querrá comprar un bizcocho
con el peso de la harina.

MALGESÍ

Gaiferos el mazapán[20]
lleva, bien se ve notorio.
¡Bellos los franceses van!

GALALÓN

Aunque están en purgatorio,
también son hijos de Adán.

MALGESÍ

De los novios a la casa
vuelve el acompañamiento,
pero ya es noche.

---

[16] *Anda a morro*. Andar al morro o a la morra, «phrase vulgar, que vale lo mismo que reñir, empelotarse los unos contra los otros, y contender de obra y de palabra» (*Autoridades*).

[17] *Puntas*: Con el valor de «cuernos». Valdovinos es caracterizado como cornudo consentidor, figura prototípica de la literatura de impronta carnavalesca.

[18] *Electo:* Con el sentido de «pasmado», «espantado»: «De *electo* «elegido para la bienaventuranza» se pasó a «arrobado en éxtasis religioso» y de ahí *eleto* «pasmado», «espantado» (*Corominas - Pascual).*

[19] *Petrina*: «Cierta especie de correa, con sus hierros para acortarla ó alargarla, y su muelle para cerrarla y atarla a la cintura encima de la ropilla» (*Autoridades*).

[20] *Mazapán*: Aquí con el sentido de estuche de madera. Sin embargo, se juega con la relación entre «bizcocho» y «mazapán», ahora en sentido culinario.

GALALÓN
¿Eso pasa?

MALGESÍ
Sí.

GALALÓN
Pues tú mientes.

MALGESÍ
¿Yo miento?
Más mentirá el que se casa.

(Salen de acompañamiento Roldán con salero, Gaiferos con mazapán, doña Alda con vela, Valdovinos y Carloto traen en medio a la Infanta Sevilla, vestidos ridículamente, y detrás los músicos cantan.)

MÚSICO
¡Ay Jesús! ¡Qué fortuna!
¡Ay Jesús! ¡Qué desdicha!

MÚSICO
Que hay buen agüero
para la niña.

MÚSICO
Dime, dime ¿qué agüero?

MÚSICO
La gran Sevilla
se viene a bautizar
dentro en la pila.

TODOS
¡Jesús! ¡qué dicha!
que hay buen agüero
para la niña.
Suenen, suenen las campanillas.
Canten, canten las pajarillas,
y con voces arpadas
en tono digan:
¡Ay Jesús! ¡Que se casa
en este pueblo!
Llamen, llamen al cura
que toque a fuego.

ALDA
Festivo día, por cierto.

CARLOTO
Para mí bien triste ha sido,
pues la Infanta me ha hecho un tuerto,
y habilidad no he tenido
para darle un perro muerto[21].

GAIFEROS
Por cierto, gentil muchacha
está con trajes cristianos.

ROLDÁN
Yo sólo le hallo una tacha.

GAIFEROS
¿Y es?

ROLDÁN
Que tiene dos hermanos.

GAIFEROS
¿En qué parte?

ROLDÁN
En la capacha[22].

GAIFEROS
Habéis reparado bien,
mas lleguemos presto hablallos
y dadles el parabién.

---

[21] Como se apunta en *Marginalismo,* «dar perro muerto» tiene el sentido de engañar. Ahora bien, con el matiz de «negarse un cliente a pagar a la prostituta con la que se ha acostado», es decir, Carloto es perfectamente consciente de la condición de Sevilla.

[22] *Capacha*: Tiene dos acepciones distintas: «estudiante de la capacha», esto es «estudiante pobre de los que iban a comer la sopa de los conventos y que, quizá apretado por la necesidad, pedía limosna, o llevaba una capacha en la que metía todo lo que daban de las sobras de los banquetes, etc... a los que asistía como gorrón; o bien «los de la capacha», es decir «individuos pertenecientes a la orden de S. Juan de Dios que recogían sus limosnas en una capacha y practicaban las obras de misericordia. A veces se emplea en un sentido más general de mendigo o esportillero» (*Marginalismo*). Parece que en el texto acoge el valor de la segunda acepción, el religioso. Con ello se acentúa el efecto cómico. Sevilla se convierte al cristianismo por pura conveniencia y, a su vez, la única tacha que encuentran en ella, no es su comportamiento licencioso sino precisamente que tenga dos hermanos relacionados con la religión cristiana.

(Llegan.)

ROLDÁN
Presto no, que tengo callos
contrarios del santiamén.

GAIFEROS
¡Vivid! ¡Oh joven cruel!

ROLDÁN
¡Duro, don garzón protervo[23]!

GAIFEROS
En conformidad muy fiel.

ROLDÁN
Todos los años del ciervo.

GAIFEROS
Y se os cuenten como a él.

ROLDÁN
Aquestas felicidades
duren por eternos plazos.

GAIFEROS
Y en muchísimas edades,
no entre nadie en vuestros brazos
a hacer sus necesidades.

ALDA
Una vida prolongada
desfrutad en paz sencilla,
y con vuestra edad colmada,
la del grande Zapatilla[24]
sea una estopa quemada.

CARLOTO
Sufrid más, alma celosa;
Valdovinos, bravo vicio
es tener mujer hermosa.

VALDOVINOS
Ahí está a vuestro servicio,
pero para vos no es cosa.

SEVILLA
Esta es merced que me hace,
gran señor, mi dulce esposo,
mas rogalde que me abrace
y no esté tan vergonzoso.

VALDOVINOS
¡Jesucristo, que me place!

(Abrázanse.)

CARLOTO
(Ap.) ¿Que esto he visto y la cabeza
no les he roto? ¡Ay de mí!
Ella es gente sin pureza.
¡Por Dios! Que temo que aquí
hagan alguna flaqueza.

VALDOVINOS
Sevilla hermosa y perfeta,
déjame alabar mi suerte
entonando mi trompeta[25],
y así, pues eres cometa,
escúchame atentamente.
Terrible es tu perfección,
no sé cómo la refiera,

---

[23] *Protervo*: «Tenaz, indolente, arrogante» (*Autoridades*).

[24] *Zapatilla*: Se dice del botón de cuero que cubre las puntas de las espadas. Como medio de protección contra la muerte, «zapatilla» es sinónimo de larga vida.

[25] *Entonando mi trompeta*: Parece clara la significación erótica de esta expresión. Lo confirman las palabras posteriores de Valdovinos y la respuesta de Sevilla. El esposo adopta un tono poético, lleno de retranca. Así dice «que me es muy corta mi razón,/ pero saldrá aunque no quiera con una comparación» Como confirma *Marginalismo*, «razón» significa «pija». Jerónimo de Cáncer, lejos de detenerse ahí, continúa con las alusiones veladas al sexo masculino. Más adelante, al hablar de una rosa, Valdovinos dice que «rompe el capillo fragante». *Capillo* no significa otra cosa que «prepucio». Con este mismo valor lo encontramos en una poesía erótica del siglo de oro: «Iten más: que por tener/ los capullos cercenados,/ como suele acontecer,/ por ello no deban ser/ habidos por retajados;/ porque algunos mozalbillos,/ como personas incautas/ andando de noche a grillos,/ suelen quedar sin capillos,/ y aun a veces como flautas.» (Alzieu, *Poesía erótica*, p. 308). Sin embargo, es la respuesta de Sevilla la que demuestra en qué clave debemos leer el texto. Díscola y lasciva, ha entendido lo que Valdovinos quería transmitirle, de ahí sus palabras: «¡Que digan los hombres esto/ y haya quien se meta a monja!»

que es muy corta mi razón,
pero saldrá, aunque no quiera,
con una comparación.
¿Viste una rosa que ufana
de ver su pompa felice,
con labios de nácar dice
aplausos a la mañana,
y que por sendas de grana
rompe el capillo fragrante,
haciendo mejor semblante
lo verde a lo carmesí?
Pues, ¿qué te faltaba a ti
si fueras su semejante?
¿Viste el sol cuando por tasa
las cúpulas sólo dora,
formando entonces la Aurora
de su misma luz escasa,
y que esta brújula pasa
a ser hermoso descuello,
saliendo del rostro bello
perfeto el día después?
¿Vístelo Sevilla? Pues,
¿qué tenemos para ello?

SEVILLA

Esa, señor, es lisonja
donde habéis echado el resto.
¡Que digan los hombres esto,
y haya quien se meta a monja!
Ayúdeme en tal mohína
mi amor a desempeñarme,
haré que venga a enseñarme
un niño de la dotrina[26].
¿Viste un arroyuelo manso
cansado de sus errores,
que en algún lecho de flores
solicitó su descanso,
y en este verde remanso
toda su corriente aplaca,
gozando en la estancia opaca
del sol no más que la luz?
Pues juro a Dios y a esta cruz
que no eres arroyo ni aca[27].
¿Viste un toro entre las greñas
de un monte, que atemoriza
con una melena riza,
y dos cuernos por más señas,
que penetrando las breñas,
la vista entre turbia y bizca,
con uña inquieta pellizca
la tierra menos hollada?
Pues en mi ánima jurada
que no te falta una pizca.

CARLOTO

Tente, mujer, ¿dónde vas?
[*Ap.*] Yo no lo puedo sufrir
porque ya traba de atrás.
Pues no me pienso morir
hasta que no pueda más.
Atónito estoy de oíllo,
y de vello me desmayo.
¿Que esto pueda un maridillo?
Enviadme, cielo, un rayo
que me sangre del tobillo.
Pero ¿tú no eres su rey,
Carloto? Pues si no aplicas
hacia un marido tu ley,
¿para qué hay en las boticas
agua de lengua de buey?[28]
Mas deste modo ha de ser.
Justo será, caballeros,
que día de tal placer
le festejéis con prenderos
cada uno un alfiler[29].
Éntrense y a dos de manga
a festejar el casado,
y venga, aunque esté en Berlanga,

[26] *Un niño de la dotrina*: «Los niños de padres desconocidos que se criaban en el hospicio y que pedían limosna, cuando tenían edad para ello, para ayudar a su crianza o para sí mismos. Frecuentemente debían convertirse en pícaros y vagabundos lo que significaba en cierta medida la prolongación lógica de su vida en el centro» (*Marginalismo*). Sevilla, dispuesta a seguir el juego erótico propuesto por Valdovinos, quiere satisfacerle en el requiebro. De no mostrarse ducha, está dispuesta a llamar a un niño de la doctrina, es decir, a un niño curtido por la vida y que sabe de todas las materias.

[27] *Aca:* «Jaca», «caballo de poca alzada», del francés antiguo *haque* (*Corominas - Pascual*). También en castellano antiguo la forma *haca*, con *h* aspirada (*Autoridades*).

[28] *Lengua de buey*: «Planta sylvestre, que crece en los campos. Tiene las hojas largas, asperas y sutiles, algo roxas y armadas de agúdas espínas. Echa cantidad de talluelos, que como van subiendo, van perdiendo de su grandeza, y entre las hojas de estos echa unas flores purpúreas, y en ellas una simiente semejante à una cabeza de víbora» (*Autoridades*).

[29] *Prenderos/cada uno un alfiler*: Con claro sentido erótico. El campo semántico de la costura implica, en muchas ocasiones, alusiones al sexo. En este caso, «alfiler» vale tanto como «pene». Cfr. *La lozana andaluza*, op. cit., p. 97.

el Corregidor pasado
a hacer una mojiganga.
¡Alto, Roldán! ¡Don Gaiferos!,
¿no vais a hacerlo a quien digo?

AMBOS
Ya vamos a obedeceros.

(Vanse.)

CARLOTO
Decilde al rey don Rodrigo
que llore y no haga pucheros.
Galalón y Malgesí
vayan a la fiesta luego.

AMBOS
Harále, señor, así.

(Vanse.)

CARLOTO
Decilde al Conde de Pliego [30]
que no es cristiano el Sofí [31].
¿Y vos, Doña Alda, no vais
para que la fiesta asombre? [32]

ALDA
Íbame a vestir de hombre.

(Vase.)

CARLOTO
Alda, no me consintáis
que os levanten vuestro nombre [33].
¿Cómo viendo lo que pasa
Valdovinos no se ha ido?
(Ap.) De rabia el alma se abrasa.
Mas lo que cansa un marido,
si da en acudir a casa.

VALDOVINOS
Ya se hace hora de acostar
para que yo y mi mujer...

CARLOTO
¡Idos!, que tengo que hacer
y aquí me pienso quedar.

VALDOVINOS
¿Dónde he de irme?

CARLOTO
A no estorbar.

VALDOVINOS
[*Ap.*] Honor, aquesto va malo.

CARLOTO
¡Idos! ¿De qué tenéis miedo?
Con Sevilla un intervalo
muy breve a solas me quedo.

VALDOVINOS
¿Con ella a solas?

CARLOTO
Sí.

VALDOVINOS
[*Ap.*] Palo.

CARLOTO
Vos tenéis mujer honrada,
no os hará ningún delito.

VALDOVINOS
Bien yo sé que no hará nada.

CARLOTO
Pues dejad que mi apetito
se esparza un poco.

VALDOVINOS
[*Ap.*] Pedrada.

CARLOTO
¡Idos!

---

[30] *Conde de Pliego*: Se refiere a Fernando Carrillo, séptimo conde de Priego. Fue asistente en Sevilla, mayordomo mayor y caballerizo mayor de don Juan de Austria, quien lo nombró su embajador ante Pío V, para participarle la victoria de Lepanto.

[31] *El Sofí*: Sofí es un título de majestad que se da a los reyes de la dinastía que gobernó en Persia desde 1502 hasta 1736. Aparece con frecuencia en el teatro breve de los siglos de oro como símbolo de paganidad.

[32] *Asombre*: En germanía significa «atemorizar».

[33] Juego de palabras entre Alda y *halda*, «falda».

VALDOVINOS

Digo que me iré,
pues que sois rey tan honesto.

CARLOTO

De vuestro honor cuidaré.

VALDOVINOS

¡Gran señor, acabad presto!

CARLOTO

Andad, no me dormiré.

VALDOVINOS

Ahora bien, esto ha de ser;
voyme, mas que me fatiga.
Tiénesela de comer.

CARLOTO

(Ap.) Oye usted, como que diga
que quedo con su mujer.

VALDOVINOS

[*Ap.*] Alma, no sé qué adivina
el honor, mas ¿dónde vas,
imaginación malina?
Yo he menester a San Blas[34],
que me ha dado mala espina.
Mas, ¿cómo podré saber
si ella su opinión desdora?
A un astrólogo he de ver
que me diga lo que ahora
está haciendo mi mujer.

(Vase.)

CARLOTO

Pues me tienes prendado de tu
[belleza,
préstame tus oídos sobre una prenda.
Tienes en los ojos, Sevilla hermosa,
veinte y cinco lagartos y una paloma,
porque, cegando a todos cuantos te
[miran,
adonde otros la pierden tienes la vista.
En tu nariz parece que al rostro lindo
un bellaco de un fraile le dio un
[pellizco.
Tienes una boquilla con un aliento
que pensé que era sastre y es
[zapatero.
Es tan lindo tu talle que pertenece
para ser pajecito del presidente.
Son tus manos tan lindas que, vive el
[cielo,
que me dan tentaciones de ser tu
[dueño.
Y, en efeto, por verlo todo tan lindo
las memorias del alma se me han
[perdido.
Y así, ahora quisiera saber si acaso
tienes la liga verde y el calzón pardo.

SEVILLA

Vuestras razones, señor,
atenta he estado escuchando,
porque, aunque Delfín de Francia,
sois grandísimo bellaco.
¿No sabéis, Carloto, vos,
que es mi honor tan limpio y claro,
tan terso, tan puro y tan
altamente acrisolado,
que siempre se ha estado firme
como la peña de Martos[35],
y si alguna vez cayó,
fue porque dio en algún barranco?
Pues ¿cómo ahora tenéis
tanta osadía?

---

[34] *San Blas*: Santo de las enfermedades de la garganta. Aparece citado con frecuencia en la comedia burlesca.

[35] *Peña de Martos*. «La peña de Martos (...), al cual dieron nombre los dos hermanos dichos Carvajales, a los cuales habiéndoles sido achacada la muerte de un otro caballero, sin estar convencidos del delito ni haberlo ellos confesado, el rey don Fernando los mandó precipitar de aquel peñasco altísimo; y ellos, llevándolos a justiciar, dieron voces, diciendo que, pues en la tierra no tenían tribunal para quien apelar, apelaban para el del cielo, y citaban al rey para que en él pareciese dentro de treinta días. Estas palabras se tuvieron entonces por vanas; pero dentro del dicho término falleció el rey en Jaén, y le hallaron muerto habiéndose entrado a reposar en su aposento después de comer. Y en razón deste suceso le llamaron don Fernando el Emplazado. Falleció de veinticuatro años, el último día de los treinta de la citación de Carvajales» (*Covarrubias*). Se da en las palabras de Sevilla un componente serio y también de risotada. De un lado, su honor es tan inmaculado como el de los Carvajales, recreado por Covarrubias. De otro, su afirmación resulta risible pues dice de su honor ser «altamente acrisolado». La altitud de su honor es comparada, en realidad, con un precipicio, lo que está informando al espectador de su carencia absoluta de código honorífico.

CARLOTO
¡Qué diablos
de osadía! ¡Esto ha de ser!
Pero yo nunca he tratado
de forzar a nadie.

SEVILLA
¿No?,
pues, ¿por qué?

CARLOTO
Porque me canso.

SEVILLA
A ese propósito tengo
un cuentecillo.

CARLOTO
Veamos.

SEVILLA
Puso una moza ante un juez
una vez a su Tarquino,
con grandísima altivez
diciendo que en un camino
la había forzado otra vez.
Riñóle el juez airado,
y él hallándose apurado
dijo: no, si no aguardara,
viéndome con esta cara,
a que lo hiciera de grado.
Y así con vuestra licencia
el cuento se aplicará.
Vos tenéis una presencia
muy bellaca, pues allá
es, sacad la consecuencia.

(Dentro Valdovinos.)

VALDOVINOS
¡Sevilla!

SEVILLA
¡Válgame el cielo!,
¡Mi marido!

CARLOTO
Guarda, Pablo.

VALDOVINOS
¿Estás ya desocupada?
¿Puedo entrar?

SEVILLA
Esto va malo;
si os ve aquí me ha de matar,
porque estuvistes tanto.

CARLOTO
Pues ¿qué he de hacer?

SEVILLA
Esconderos.

CARLOTO
Pues ¿un príncipe jurado
se ha de esconder?

SEVILLA
Sí, señor,
que me importa muchos cuartos.

CARLOTO
¿Y el decoro?

SEVILLA
¿Qué decoro?

CARLOTO
Ahora bien, ¿a esto jugamos?

(Escóndese Carloto, y sale Valdovinos con un candil de garabato[36]*.)*

VALDOVINOS
¡Pardiós, señora! Esta vida
no es para llegar a calvos.
¿Qué hacíais?

SEVILLA
Aquí entraba
a cuentas con mi rosario.

VALDOVINOS
¿Y el Príncipe?

SEVILLA
Ya se fue.

[36] *Candil de garabato*: Por «garabato» se entiende «instrumento de hierro, cuya punta vuelve hacia arriba en semicírculo. Sirve para colgar y sosterner algunas cosas, ó para asirlas ó agarrarlas. Sale del nombre de garra, quitada una *r* para suavizar la pronunciación» (*Autoridades*).

VALDOVINOS
¿Y qué hizo?

SEVILLA
Lleve el diablo
la cosa.

VALDOVINOS
Bueno está eso.

SEVILLA
¡Por vida!

VALDOVINOS
No hay que jurallo,
que yo he de saber si está
mi pundonor bueno y sano.

CARLOTO
(Ap.) Mucho la aprieta este necio,
pues a fe que si yo salgo...

SEVILLA
¿Qué queréis hacer?

VALDOVINOS
Ahora
lo veredes.

SEVILLA
Fuerte caso.

VALDOVINOS
Yo, señora, tengo honor,
y se me ha puesto en los cascos
que el Delfín...

SEVILLA
¿Aqueso tomas
en tu boca sucia?

VALDOVINOS
Paso,
que ya he dado en un arbitrio
con que podré averiguallo,
y si hubiere dados finos
no has de echarme dados falsos.

SEVILLA
Pues, señor, ¿qué prueba quieres
hacer para examinallo?

VALDOVINOS
¿Ves este candil?

SEVILLA
Sí, veo.

VALDOVINOS
¿Reparásle?

SEVILLA
Sí, reparo.

VALDOVINOS
Pues si de un soplo le matas
y le enciendes de otro, es llano
que eres doncella, Sevilla,
y que está tu honor intacto.
Pero si no, voto a Dios
para tantos y cuantos,
que te he de sacar el alma
con su mismo garabato,
aunque se retire huyendo
al cabo del espinazo.

SEVILLA
¿No basta hacer la mitad?

VALDOVINOS
¿Qué mitad?

SEVILLA
La de apagarlo.

VALDOVINOS
Aqueso un saludador
se lo hiciera.

SEVILLA
Pues ¿es barro[37]
matar de un soplo el candil?

VALDOVINOS
Yo no te pido milagros;
esto ha de ser: ¡Sopla, perra!

SEVILLA
Ten la daga.

CARLOTO
Aquesto va malo.
En una comedia vieja

[37] *Es barro*: «No ser barro» es «modo de hablar para dar a entender que alguna cosa es de entidad y estimación, y que no es digna de despreciarse» (*Autoridades*).

vi un lance muy apretado
de aqueste modo, y del mismo
he de intentar remediallo.

(Sale Carloto, rebozado, con pasos muy graves por delantes dellos y sin hablar palabra se va.)

VALDOVINOS
Morirás, pero ¿qué es esto?,
¿fantasmicas en mi cuarto?
Seguiréle, pero no,
mejor es en acabando
de matar a mi mujer.
Mujer, ¿haste confesado?,
porque quisiera matarte.

SEVILLA
¿Por cuándo fue el Jueves Santo?

VALDOVINOS
Por Cuaresma.

SEVILLA
Pues entonces
se me desgarró un zapato.

VALDOVINOS
¡Bueno está! ¡Pues eso basta
para que te lleve el diablo!
Dime quién era aquel hombre
que tenías encerrado.

(Saca la espada.)

SEVILLA
¿La espada para mí sacas?

VALDOVINOS
Y aun, plegue a Dios haya harto,
para que entre las enaguas
pueda hallar el cuerpo humano.

SEVILLA
¡Piedad, señor!

VALDOVINOS
¡Muere, aleve!

(Sale un criado.)

CRIADO
¡Señor!

VALDOVINOS
¿Quién es?

CRIADO
¿Ahora estamos
en esto, cuando París
en fiestas se está abrasando?
La máscara pasa ahora
por esta calle.

VALDOVINOS
Pues vamos
hacia el balcón, que después
volveremos a matarnos.

SEVILLA
Dices bien, que esto no corre
mucha priesa; vamos, vamos.
¿Y no piensas perdonarme?

VALDOVINOS
Eso ya es mucho lilao[38].

SEVILLA
¿Y mi niñez?

VALDOVINOS
¿Y mi honor?

SEVILLA
¿Y mi hermosura?

VALDOVINOS
¿Y mi agravio?

SEVILLA
¿En efeto he de morir?

VALDOVINOS
Así está determinado.

SEVILLA
Pues vámonos a la fiesta.

VALDOVINOS
Eso sí, digo que vamos.

[38] *Lilao*: «Ostentación vana en las palabras, acciones, ó en el porte» (*Autoridades*).

SEVILLA

Al balcón, pues, Valdovinos.

VALDOVINOS

Sevilla, al balcón, y en tanto
puede otro que más sepa
disparatar otro tanto.

JORNADA SEGUNDA

(Salen Valdovinos y Sevilla con un lienzo en los ojos).

VALDOVINOS

Deja el llanto, gran Sevilla,
cierra el dulce canelón
que te cala hasta el almilla[39],
y si va por el jubón
te llegará a la tetilla[40].
Mira, esposa regalada,
que parece que te agrada
mi ausencia, aunque digas más,
pues con tu llanto te estás
bañando en agua rosada.
Advierte que es barbarismo
que borres el catecismo
con esas lágrimas moras,
que a vuelta de las que lloras
puedes verter el bautismo.
Y ya que como Ledesma[41]
quieres llorar una resma[42],
lloren para mi deleite
tus bellos ojos aceite[43]
para toda esta Cuaresma.
Hame pedido Carloto
que vaya a caza de grillos[44]
con él a cumplir un voto,
y para mejor asillos
hemos hecho un saco roto.
Lechugas, porque las muerde
el grillo, también llevamos;
y por si acaso se pierde,
por un grillo preguntamos
que tiene la liga verde.
Ya ves tú que los membrillos
no son todos amarillos,
y ansí en aquesta distancia,
por no ser un Par de Francia,
torno a ser un par de grillos.

SEVILLA

¡Ay, esposo! Esa es mi pena,
que es la caza peligrosa,
y el corazón me cercena
y siento una cosicosa
que a puros gritos me atruena.
Yo temo que ha de matarte
Carloto, que es gran bellaco;
procura mi bien librarte.

VALDOVINOS

Todo lo sana el tabaco[45],
no hay por qué desconsolarte;
conmigo va Don Gaiferos,
Don Roldán, Don Oliveros,
Don Malgesí y Galalón.

---

[39] *Almilla*: «Tipo de jubón con mangas ajustado al cuerpo, usado indistintamente tanto por hombres como por mujeres, especialmente en invierno como defensa del frío» (*Autoridades*).

[40] En M2 y L2 aparece *almenilla,* que era un «adorno que se ponían las mujeres en contorno de la garganta o escote de los jubones y almillas» (*Autoridades*).

[41] Alonso de Ledesma y Buitrago (Segovia 1562?-1633), fue poeta famosísimo en su tiempo por su extremado conceptismo. Consiguió fama europea gracias a su obra *Conceptos espirituales a Nuestra Señora de la Fuencisla* (1600-1612), cuyas tres partes conocieron veinte ediciones en doce años. Su influencia llegó a autores como Lope (que parodió su estilo) y Quevedo.

[42] *Resma:* «Es el mazo de veinte manos de papel» (*DRAE*). Por extensión, se utiliza para indicar una gran cantidad.

[43] Quizás para entender el sentido completo de estos versos no habría que olvidar el origen musulmán de Sevilla.

[44] «La frase *andar a caza de grillos*, se emplea para dar a entender que alguien emplea y pierde inútilmente el tiempo en cosas baladíes o buscando cosa incierta» (*Autoridades*). Teniendo en cuenta el posterior desarrollo de la acción, es interesante anotar también la existencia en la época de la frase hecha *cazar gangas...cazar grillos*, referida a personas que buscando ventajas acababan en gran peligro. Cfr. Quevedo, *Carta de Escarramán a la Méndez* «(...) andaba a caza de gangas / y grillos vine a cazar» (ed. Blecua, núm. 849), y también en *Vida y hechos de Estebanillo González*: «Yo, temiendo que por haber intentado cazar gangas no me enviase a cazar grillos, me salí del aposento» (ed. Carreira y Cid, Cátedra, I, p.103).

[45] «Con las hojas secas y molidas del tabaco se hacía un menudo polvo que mezclado con otros ingredientes se usaba como medicina aspirado por la nariz» (*Autoridades*).

SEVILLA

¡Ay de mí que el corazón
me está regoldando agüeros!
Ayer (toda soy de hiel)
comiendo (¡qué tiranía!)
miel (¡oh fortuna cruel!)
se me (¡qué triste agonía!)
cayó la sopa en la miel[46].
Y hoy, esposo, entre unas ramas
—que fue el agüero peor
con que el hígado me inflamas—,
vi aquel aposentador
que es ahora guardadamas.
No cantó como solía
a la margen de mi alfombra,
y ayer, mi bien, todo el día
se anduvo tras mí una sombra[47]
pintipirada a la mía.
Y ansí tengo el corazón
recelando algún desastre
metido en grande aflición,
porque un pícaro de un sastre
me hizo apretado el jubón.

VALDOVINOS

Agora, agora pesares,
matadme sin resistencia.

SEVILLA

¿Posible es que no repares
que el susto de aquesta ausencia
puede hacerme echarlas pares?

VALDOVINOS

Mi bien, la palabra he dado,
vano temor te amenaza.

SEVILLA

¿Quieres, pues no es pecado,
traerme...

VALDOVINOS

Tuya es la caza.

SEVILLA

...un tigre[48] para el estrado?

VALDOVINOS

Todo un plato, por más señas,
de tigres mi amor previene.

SEVILLA

En darme gusto te empeñas.

VALDOVINOS

Y mientras el tigre viene,
entretente con las dueñas[49].
La moza para recado
tienes ya; quédate a Dios.

SEVILLA

El pecho tengo embreado;
si acaso te diere tos
haz que toquen a nublado[50].

(Dentro Carloto dice los versos siguientes; luego salen Roldán, Gaiferos, Durandarte, el conde Dirlos, Montesinos y Galalón de caza con linternas.)

CARLOTO

Ten, Malgesí, los lebreles,
y ata bien esos pollinos.

---

[46] *Correas* registra el refrán *caer la sopa en la miel*, y sus variantes *cayóle la sopa en la miel* y *cayóme la sopa en la miel*, utilizados para indicar que «una cosa sucede muy a pedir de boca».

[47] El motivo de la *sombra* en el teatro del Siglo de Oro funcionaba como un signo premonitorio de un suceso funesto (recuérdese *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega).

[48] Dice *Covarrubias* del *tigre* que es un «animal bastantemente conocido, pues le hemos visto en el Buen Retiro de esta corte entre otras muchas diferencias de fieras».

[49] Los ataques y las críticas a la figura de la *dueña* llegaron a constituir «una obsesión de numerosos escritores de nuestra época de oro, que la muestran como objeto de burla o chacota o como perversa manifestación social» (vid. R. del Arco, «La dueña en la literatura española», *Revista de Literatura*, III, 1953, p. 311). Se puede considerar a Quevedo como el crítico más feroz con la figura de la dueña, a la que atribuye «todas las características negativas con que (...) suele gravar por separado a sus otros tipos de mujeres» (Vid. Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza*, p.153). Incluso el acervo popular recoge la expresión *cual digan dueñas* o *cual no digan dueñas*, usada para indicar algo que queda malparado, «como aquello de que se ocupan las dueñas en sus murmuraciones».

[50] *Nublado*: «Metafóricamente vale la especie que amenaza algún riesgo o turbación en el ánimo» (*Autoridades*). *Tocar a nublado* indicaba el aviso contra un peligro o amenaza inminente.

(Salen.)

¿Agora estás como sueles
con tu esposa, Valdovinos,
casado a pan y manteles?[51]
¿Agora que los mastines
se encaraman en chapines,
y los valientes sabuesos
están gordos en los güesos[52],
como quien toca a maitines,
te estás con tu amada esposa
queriéndola adredemente
como si fuera otra cosa,
y trinchándola la frente
con un cuchillo de sosa?[53]

DURANDARTE

¿Agora que dejo enferma
a mi querida Belerma
por irme a holgar con Carloto,
te estás tú como el piloto
que mira la playa yerma?

MONTESINOS

¿Agora que Montesinos,
primo hermano de Guarinos,
sin que nadie le reporte,
con cuatro cuartos de porte
viene a caza de pepinos?[54]

DIRLOS

¿Agora que el conde Dirlos
a todos quiere seguirlos
por andar entre la masa,
y piensa volver a casa
cargado de chirlos mirlos?[55]

GAIFEROS

¿Te estás comiendo cuajares,
y sonando las narices
a orillas del Manzanares?

SEVILLA

Dejalde ya; ¿qué les dices,
esposo?

VALDOVINOS

Dígoles pares.

ROLDÁN

En el zaguán dan corcovos
los potros de cuatro piernas,
porque nos tienen por bobos.

VALDOVINOS

¿Para qué son las linternas?

ROLDÁN

Para las bocas de lobos.

VALDOVINOS

Ha sido gran prevención,
porque oscurísimas son,
según dicen los carteles.
¿Y hemos de llevar broqueles?

DURANDARTE

No, que basta la razón.

SEVILLA

Hoy tendré alguna postema[56]
antes del amanecer,
de celos.

---

[51] *A pan y mantel*: «Dícese significando mucha amistad y estar amancebados. Sustentarse y vivir en toda amistad» (*Correas*).

[52] En los vv. 638-41 se ha producido una alteración del orden habitual establecido (es decir, representación del mundo al revés utilizada con fines cómicos). Es interesante reparar en el pasaje en el que están insertos estos versos, debido al predominio del absurdo y del sinsentido, que busca sin más la risa por la risa.

[53] *Sosa*: «Hierba silvestre, cuyas ramitas se dejan secar, y sirve para hacer jabón y el vidrio» (*Autoridades*). Se trata de un objeto utilizado para causar cierta molestia o fastidio pero sin llegar a producir daño físico de ningún tipo.

[54] *Ir a cazar pepinos*: Posible conexión entre el significado de esta expresión, la anteriormente comentada de *ir a caza de grillos* (vid. nota 6), y la que va a aparecer en el verso 662 (vid. nota 17).

[55] *Chirlos mirlos*: «Significa cosa vana y ficción, y se acomoda a los noveleros divertidos y embelesados, que gastan el tiempo en cosas vanas, aparentes y sin ninguna substancia» (*Autoridades*). Hay un curioso entremés con este mismo título, *Entremés de los chirlos mirlos,* de Francisco de Castro, publicado en *Alegría Cómica* (1700).

[56] *Postema*: «Hinchazón que suele criar materia, abrirse y hacer llaga» (*Covarrubias*). *Correas* registra el refrán *cada loco con su tema y cada llaga con su apostema.*

VALDOVINOS

Qué linda flema,
siempre has de ser mi mujer,
porque ya me va por tema.

CARLOTO

¡Sevilla! Yo os lo traeré.

SEVILLA

Muy bien menester será,
pues no vendrá por su pie.

VALDOVINOS

Si él me mata te valdrá,
Infanta, un lindo porqué.

SEVILLA

¿Querrásme ausente?

VALDOVINOS

No intentes
que ausente te quiera el pecho.

SEVILLA

El alma tengo en los dientes.

VALDOVINOS

¿Por qué?

SEVILLA

Porque no es bien hecho
el querer a los ausentes.

CARLOTO

Galalón, aunque me mese
Valdovinos el cuajar
y en este pesar no cese,
hoy le tengo de matar
de manera que le pese.

GALALÓN

Haga de él fiero destrozo
en llegando a la maleza.
Y refrésquese en un pozo,
y enséñeme Vuestra Alteza
a despechar desde mozo.

MALGESÍ

Muera este novio bermejo[57]
y dale su salmorejo[58],
que si por este rigor
te prende el Emperador
te ha de soltar el Consejo.

GALALÓN

¡Anda acá!

VALDOVINOS

Soy un bellaco
y estoy fino como Caco.

ROLDÁN

¡Anda acá ya!

VALDOVINOS

¡Qué pesar!

CARLOTO

¿No acabarás de andacar?[59]

VALDOVINOS

Esperadme que ya andaco.
A Dios, que voy a dar cuenta.

SEVILLA

A voces me despepito.

VALDOVINOS

Dios te dé muy buena venta.

SEVILLA

Esposo, vete quedito,
para que yo no lo sienta.

VALDOVINOS

Bien dices; piso con tiento.

---

[57] En la época el pelo o la barba de color *bermejo* se tomaba como signo de doblez, falsía y mal agüero. *Covarrubias* cuenta que «así son tenidos los bermejos por cautelosos y astutos (...) y bermejía vale tanto como agudeza maliciosa, extraordinaria y perjudicial, de que están indiciados los bermejos». Además, la tradición popular suponía a Judas pelirrojo, e incluso hay documentados refranes contra los pelirrojos como el que dice *ni gato ni perro de aquella color*.

[58] *Salmorejo*: «Cierto género de salsa, con que suelen aderezarse los conejos, que se compone de pimienta, sal, vinagre y otras especias. Por alusión vale también la reprensión o palabras que pueden causar pesar y sentimiento. Alude al escozor que causa el salmorejo si toca alguna parte escoriada o herida» (*Autoridades*).

[59] *Andacar*: «Modo vulgar usado para llamar a alguien para que venga adonde está el que le llama, formado por la contracción de las palabras anda y acá» (*Autoridades*).

No me ha sentido y estoy
fuera del aposento.
¿Oyes, sientes que me voy?

(Vanse todos.)

SEVILLA

Parece que no lo siento.
¡Cielos! ¿Aquesto sufrí?
Mi esposo sin más ni más
me ha dejado, y me decís
que está su muerte en un tris
y está su vida en un tras.
Voces a los aires dan
que no pesan un adarme.

(Salen Belerma, Melisendra, D[a] Alda y Flor de Lis.)

BELERMA

¿Infanta?

SEVILLA

Perdida soy,
nadie podrá consolarme.

MELISENDRA

¿Por qué?

SEVILLA

Porque ya lo estoy.

D.[a] ALDA

¿Qué sientes?

SEVILLA

Soy desdichada,
y es tan grande mi tormento
que me siento agazapada;
pero diré lo que siento
como quien no siente nada.
Desde que se fue imprudente
mi esposo como una rosa,
en el mismo interiormente,
sin haber comido cosa,
me siento un poquito ausente.

FLOR DE LIS

La misma ausencia importuna
padecemos.

SEVILLA

Mas no nadas,
que esta mi pena chotuna
se la doy a cuatro cadas,
cuanto y más a cada una.
Que la vida me maltraten
temo, y que a un tronco le aten
a Valdovinos siquiera.

MELISENDRA

Como él de sí no se muera,
¿qué importa que otros le maten?

SEVILLA

Lo que siento entre otras cosas
es que ha de ser mi alegría
pasto de fieras golosas.

BELERMA

Más disgusto te daría
verle comido de hermosas.

FLOR DE LIS

También se fue Montesinos,
y me encargó a los vecinos
con su cuenta y su razón,
porque el prudente varón
predomina en los pepinos[60].

BELERMA

También puedes consolarte
con que se fue Durandarte
a los toros de Alcalá[61],
y conmigo mismo está
casado de parte a parte.

MELISENDRA

También se fue Don Gaiferos;
y hallándose sin dineros,

[60] *Correas* registra dos refranes relacionados no sólo con esta expresión, sino también con el contexto en el que nos estamos moviendo, que dicen: *Suspiraba Valdovinos por pepinos, las cosas que más quería por morcilla* y *Suspiraba Valdovinos por pepinos, y su mujer por beber.*

[61] Referencia a uno de los lugares donde se desarrollaban los festejos taurinos de la época, que se hallaba situado en efecto fuera de la Puerta de Alcalá, más o menos donde hoy se halla la iglesia de San Manuel y San Benito (vid. Sánchez de Neira, J, *El toreo, gran diccionario tauromáquico*, 1988, pp. 448-450; Cossío, J. M.[a] de, *Los toros. Tratado técnico e histórico*, II, 1989, pp. 484-485; Larra, Mariano José de, *Artículos varios*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1986, pp. 173-176).

para que yo los tuviera
me dejó por heredera
de los dos muertos primeros.

D.ª ALDA
También Roldán se ausentó,
y mil coces me pegó
sobre la negra partida;
pero juréle mi vida,
y él entonces no me dio.
Y pues nada se remedia
cayéndosenos el moco,
porque no pare en tragedia
vámonos todas un poco
a rezar a la comedia.

SEVILLA
¿No veis que tengo los poros
a puro llorar enjutos?
No estén como yo los moros.
Más estoy para los brutos,
iréme donde haya toros.

D.ª ALDA
Consuélate, pues tu achaque
todas cuatro padecemos.

SEVILLA
Toda estoy hecha un zumaque[62].

FLOR DE LIS
Pues a un tiempo nos entremos
diciendo traque barraque[63].

BELERMA
Voyme como una saeta.

MELISENDRA
Yo, como recién venido.

D.ª ALDA
Yo, como mujer discreta.

SEVILLA
Yo, a escribir a mi marido,
pues es día de estafeta.

BELERMA
Yo, a registrarle la cena.

FLOR DE LIS
Yo, a jugar al escondite.

D.ª ALDA
Yo, a ayunar la cuarentena.

MELISENDRA
Y yo porque no se evite
dar fin a aquesta cena.

(Vanse, y dicen dentro los cazadores:)

CAZADOR 1.º
¡Guarda el gato montés, guarda la [zorra!

CAZADOR 2.º
¡La liebre socorred!

CAZADOR 3.º
Dios la socorra.

CAZADOR 2.º
Huyamos a lo llano,
que no puede cazar ningún cristiano.

CAZADOR 3.º
Los lebreles se van por esos cerros.

(Salen los cazadores y el Marqués de Mantua.)

MARQUÉS
Hoy nos hemos de holgar como unos [perros,
¡por Dios!, que si no escapo,
que muero entre las uñas del gazapo,
y huyendo de él desamparé la sierra.
La caza es viva imagen de la guerra;
nada habemos cazado.

CAZADOR 1.º
En escapar hicimos demasiado,
que el jabalí, que gruñe desde chico,
en viéndonos nos puso tanto hocico;
y de ver a tus fuertes cazadores
le salieron al tigre mil colores.

MARQUÉS
En estas soledades

[62] *Zumaque*: «Cierta hierba de que usan los zurradores para curtir los cueros con el agua o zumo de ella, la cual es fétida y de grave olor, como lo es el agua de la sentina de la nave» (*Covarrubias*).

[63] *Traque barraque*: *Autoridades* nos dice de esta expresión que «barraque es voz sin término propio que el vulgo la junta a la de traque y su significado es a todo motivo y tiempo».

me divierto de algunas mocedades
que en la corte tenía,
porque quiero aprender la cirugía.
Marqués de Mantua soy, y aunque
[mezquino,
deudo de Valdovinos mi sobrino,
que casó con Sevilla
y se dieron en dote una escudilla.
Pero temo gran daño.

CAZADOR 2.º
¿Por qué?

MARQUÉS
Porque hay en Londres
[lindo paño.

CAZADOR 3.º
Los perros no han tornado;
perdiéronse, ¡por Dios!

MARQUÉS
No os dé cuidado,
mejor será perdellos;
vendremos otro día a caza dellos.
Yo me siento cansado;
si gustáis, tengo gana de un bocado.
Sentáos todos, y saquen la comida,
que hoy nos hemos de holgar toda la
[vida.

CAZADOR 1.º
Gran favor, estimaldo.
¿Qué sacarán primero?

MARQUÉS
Saquen caldo,
porque estoy en ayunas.

CAZADOR 2.º
¿Y después que trairán?

MARQUÉS
Las aceitunas.

CAZADOR 3.º
No os hartéis; comeréis de unos
[palillos
con muchos panecillos
que os guisé esta mañana.

MARQUÉS
Venga todo, que tengo linda gana.

CAZADOR 1.º
Es un plato caliente,
y nada ha de llegaros tanto al diente.

(Dentro.)

¡El venado atraviesa
por la montaña!

MARQUÉS
Quiten esta mesa,
y vamos a matallo aunque no quiera,
porque no hay que aguardar a que se
[muera.

CAZADOR 1.º
Es el venado el mismo,
y trae consigo fe de su bautismo;
en los ganchos extraños
Simancas[64], donde escribe sus antaños.
¡Cuidado no se escurra!

MARQUÉS
¡Al venado, vasallos! ¡Curra, curra![65]

(Vanse por una puerta, y salen por otra Valdovinos y Carloto mirando a todas partes.)

CARLOTO
Esta selva sotanada
que el sol no la reconoce,
aunque la encuentre a las doce
encubierta y embozada;

[64] *Simancas*: Metonimia utilizada para criticar la obsesión que, en aquella época, suponía la limpieza de sangre y la condición de cristiano viejo, socialmente indispensables para casi todo: un ciervo está interesado en demostrar su noble linaje —*antaños*— trayendo los documentos acreditativos —*Simancas*— precisamente en los cuernos. La Corona tenía por entonces sus archivos en la villa de Simancas. El tratamiento burlesco es evidente, aunque Cáncer intente revestirlo de seriedad y solemnidad mediante el uso de un fortísimo hipérbaton y de un recurso semántico tan elaborado como el mencionado.

[65] *Curra, curra*: Voz de ánimo para la jauría. *Corominas-Pascual* cree que tiene su origen en la palabra latina *currere*, y que está emparentada con la portuguesa *corricao* utilizada para designar un «procedimiento de caza que se practica levantando la caza por medio de perros».

esta intrincada floresta,
en cuyo oscuro cimiento
crecen las plantas a tiento
sin duda ninguna es esta;
y si esta es como se ve
en la deshecha coscoja[66],
a un vasallo que me enoja
para ésta se la juré.
¿Estamos solos?

VALDOVINOS

Ninguno
nos puede escuchar de veras.

CARLOTO

Mírate las faldriqueras
por si está en ellas alguno.

VALDOVINOS

Vacías, señor, están
de gente, y aun de dinero.

CARLOTO

Sacude bien el sombrero,
y mira entre el tafetán.

VALDOVINOS

No hay un alma aquí; bien puedes
decir a lo que me llamas.

CARLOTO

Mira entre aquesas retamas
si nos oyen las paredes.

VALDOVINOS

Ya lo miro. (*Ap.*) ¿Qué concierta
Carloto entre aquestos ramos?

CARLOTO

Pues ya que solos estamos
cierra muy bien esa puerta.

VALDOVINOS

(*Ap.*) Ciérrola porque no riña,
aunque temo su rigor.

CARLOTO

¿Cerrástela?

VALDOVINOS

Sí, señor,
ya la cerré de campiña.

CARLOTO

Pues sabed que sin testigos
vuestra muerte se avecina.

VALDOVINOS

Si me hacéis esa mohína
no hemos de ser más amigos.

CARLOTO

El caso está de manera
que no lo puedo excusar.

VALDOVINOS

Vos bien me podéis matar,
pero será la postrera.

CARLOTO

Ello me va sobre apuesta.

VALDOVINOS

Pues decidme: ¿por qué muero?

CARLOTO

Por tres causas: porque quiero
es una, por esta y esta.
(*Señalando con los dedos.*)

VALDOVINOS

Quizaves[67] serán enredos
de traidoras intenciones.

CARLOTO

Y aún os callo otras razones
que tengo en estotros dedos;
mirad si bastantes son
para quedar concluido.

VALDOVINOS

Digo que estoy convencido,
que es muy fuerte la razón.

CARLOTO

Consentid como leal

---

[66] *Coscoja*: «Árbol achaparrado semejante a la encina» (*DRAE*).

[67] *Quizaves*: «Adverbio que tiene el mismo significado que quizás. Es voz bárbara y usada por gente rústica» (*Autoridades*).

que os mate de buena gana,
que yo heredaré mañana
y no puede estaros mal.

VALDOVINOS
Decidme: ¿por qué rencilla
tenéis este proceder?

CARLOTO
Porque deseo tener
el inviernito en Sevilla.

VALDOVINOS
Pues yo os la quiero entregar
por evitar estos daños.

CARLOTO
Dios os guarde muchos años,
pero yo os he de matar.
Entrad y llamadme dos
traidores, que han de mataros.
¿Aún no sabéis ayudaros?
¿Quién ha de morir, yo o vos?

VALDOVINOS
Yo, señor.

CARLOTO
¿Pues qué os acorta?
Andad; poneos de lodo.
¿Tengo yo de hacerlo todo
siendo vos a quien le importa?

VALDOVINOS
A vuestro gusto me humillo.

CARLOTO
¡Qué bien con mi estrella campo!

VALDOVINOS
Yo era difunto del campo,
y ya lo soy del campillo.
¡Ah, hidalgos! Entrad aprisa,
antes que venga un alcalde.

(Salen Malgesí y Galalón.)

AMBOS
Aquí estamos.

CARLOTO
Pues matalde,
aunque sea oyendo misa.

VALDOVINOS
¡Tened!, y en esta ocasión
un solo favor cumplido
me haced.

AMBOS
Sí haremos.

VALDOVINOS
No pido
tanto como confesión
sino un regalo muy leve,
y es, pues que muero estos días,
sea a puñaladas frías,
que estoy enseñado a nieve[68].

CARLOTO
Ponelde a enfriar la muerte,
que hoy le quiero regalar.

VALDOVINOS
Porque me puede matar
el matarme de otra suerte.

GALALÓN
¡Muere, traidor!

VALDOVINOS
¡Ah, villanos!
Muerto soy.

MALGESÍ
Por esto son
siempre en cualquiera ocasión
malas las burlas de manos.

CARLOTO
Por la fe de caballero
que le hemos muerto, y me pesa.

GALALÓN
¿Agora sales con esa?

CARLOTO
Vámosle por un barbero,
que es piedad muy de alguacil.

[68] vv. 943-44: Mediante la dilogía *frías/nieve* se insinúa un supuesto afeminamiento de Valdovinos, teniendo en cuenta que en *Autoridades* una de las acepciones de la entrada *enseñado* es la de «acostumbrado, habituado (...)», y que, en la época, el término *nieve* se utilizaba para designar un tipo de cosmético usado por las mujeres para blanquearse la cara.

MALGESÍ
¡Qué generosos extremos!

CARLOTO
Úntate mientras volvemos
con aceite[69] del candil.

VALDOVINOS
Sólo en lance tan severo
siento morir con ojeras.

CARLOTO
Miralde las faldriqueras
por si trae algún dinero.
Si lo trae en algún nicho
escondido de las sisas
se lo han de decir de misas.

GALALÓN
Vamos, que ya se lo han dicho.

(Vanse y queda solo Valdovinos en el suelo.)

VALDOVINOS
No me ha quedado un real
siquiera para atutía[70].
¿Dónde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?[71]

(Sale el Marqués de Mantua por otra parte.)

MARQUÉS
Perdido de mis monteros
en esta incierta aspereza,
vengo sin pies ni cabeza
por entre estos aguaceros.

VALDOVINOS
Por no atreverte a llorar
muchas lágrimas fingidas,
las mis pequeñas feridas
con pan las solías tomar[72].

MARQUÉS
Pero, ¿qué voz lastimera
en aquel verde remanso
habla por boca de ganso?
Mas ¿que sería si fuera?
Falta me hace el diaquilón[73]
para poderme acercar.

VALDOVINOS
¡Que no me diesen lugar
para pedir confesión!

MARQUÉS
Un joven miro en el suelo
haciendo dos mil diabluras,
y se va quedando a oscuras
por no tener pañizuelo.
¿Quién será? Que el corazón

---

[69] «El aceite es penetrativo y traspasa adentro aunque la unción suya sea extrínseca, y era muy ordinario para la limpieza y para la salud untarse con aceite» (*Covarrubias*).

[70] *Atutía*: «Ungüento medicinal hecho con óxido de cinc, generalmente impurificado con otras sales metálicas» (*DRAE*).

[71] vv.971-72: Estos versos coinciden con los primeros de un breve romance incluido en el *Romancero General* de 1600, que sobre este mismo tema compuso Jerónimo Treviño (contrahaciendo a su vez los versos de un romance preexistente), impreso en Alcalá en 1598 y que comenzaba:

«¿Dónde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?
O no lo sabes, señora,
o eres falsa y desleal.»

[72] vv.979-80: Cáncer prosigue con su parodia del romance de Treviño que continuaba:

«De mis pequeñas heridas
compasión solías mostrar,
y agora de las mortales
no tienes ningún pesar.
Aquesto Tirsi decía,
cantando en su soledad
memorias de su señora
y testigos de su mal».

[73] *Diaquilón*: «Cierta manera de emplasto o cerote que se pone para cerrar las heridas y enjugarlas» (*Covarrubias*). Se trataba de una especie de ungüento compuesto de zumos de varias plantas que se usaba para reducir tumores e inflamaciones debido a sus propiedades desecativas.

me lo da y no sé quién es;
que el corazón de un marqués
da sin cuenta ni razón.

VALDOVINOS
¡Oh pobre reina de Dacia,
mi madre! Si este disgusto
entendieras, ¡con qué gusto
te pusieras triste y lacia!

MARQUÉS
Cubierto tiene de arroz
el rostro y descalabrado[74],
y como está ensangrentado
no le conozco en la voz.
Sabré quién es: ¡ah señor!
ya tenéis quien os socorra.

VALDOVINOS
¿Quién sois que os metéis de gorra
a comer de mi alfajor?

MARQUÉS
Danés Urgel el Leal,
dueño destas alquerías[75].

VALDOVINOS
Pues haced cortar las chías[76],
que sois mi tío carnal.

MARQUÉS
¿Mi sobrino eres? ¿Qué escucho?

VALDOVINOS
A puñaladas mortales
muero entre aquestos jarales.

MARQUÉS
Eso tiene el cenar mucho[77].

VALDOVINOS
Tres engañosas arpías
en el monte de Torozos[78]
me han muerto ahora.

MARQUÉS
Los mozos
os hartáis de porquerías.

VALDOVINOS
Llegó mi hora; destruya
el cielo al traidor malvado.

MARQUÉS
Si estuvieras ocupado
no tuvieras hora tuya.

VALDOVINOS
Carloto, que ya se escapa,
me ha muerto con otros dos,
y fue milagro de Dios
el no quitarme la capa.

MARQUÉS
Alguna buena oración
hoy se ha rezado en tu nombre.

---

[74] vv.1001-02: El canon de belleza femenina y la moda de la época, que exigían unos rostros pálidos, decolorados y enfermizos, llevaban a las mujeres, por ejemplo, a empolvarse la cara con el polvo obtenido tras la trituración del arroz, beber agua ferruginosa o acerada, dar paseos al amanecer, o a hábitos tan nocivos como masticar barro cocido. Parece ser otra alusión al afeminamiento de Valdovinos.

[75] *Alquería*: «Es la casa sola en el campo donde el labrador de él se recoge con su gente y hato de labranza, por estar lejos de poblado y que el día se le fuera en ir y venir (...) y así vale tanto como casa de labranza» (*Covarrubias*).

[76] *Chía*: «Manto corto negro, regularmente de bayeta, que se ponía sobre el capuz y cubría hasta las manos, usado en los lutos antiguos» (*Autoridades*).

[77] *Cenar mucho*: Sobre los excesos en la cena *Correas* registra los refranes *Más mató la cena que sanó Avicena*; *Cenas y penas y Madalenas y soles matan a los hombres*, o su variante, *Cenas, soles y Madalenas, tienen las sepulturas llenas*. Por su parte, Francisco del Rosal en sus *Refranes* y Juan de Mal Lara en su *Philosofía vulgar* recogen: *Más matan cenas que guerras; De cenas y penas están las sepulturas llenas* y su variante *Más de cenas que de penas están las sepulturas llenas.*

[78] *Monte de Torozos*: Se trata de un lugar peligroso porque era muy frecuentado por ladrones y salteadores, como acredita este pasaje de Hernán López de Yanguas perteneciente a su obra *Farsa del mundo y moral*, vv.217-20 (ed. Cronan, *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, 1913):

«Si en alguna parte ladrones saltean
como el Monte de Torozos relatan,
los que lo saben muy bien se recatan
e contra los tales, armas se acarrean».

VALDOVINOS

Por malo que sea un hombre
tiene alguna devoción.

MARQUÉS

Mas remediemos el daño
del alma.

VALDOVINOS

Por él suspiro.

MARQUÉS

Pues yo me llego al Retiro[79]
a traer un ermitaño;
voy a remediar tu mal.

VALDOVINOS

Oís: por si tengo hechizos
traedme el padre de novicios,
que es hombre espiritual.

MARQUÉS

Ya ha salido de su ermita
con el Miércoles Corvillo[80],
y viene hacia acá.

VALDOVINOS

De oíllo
me baño en agua bendita.

MARQUÉS

A una caña, o espadaña,
arrima el cuerpo de tierra.

VALDOVINOS

Mas cuanto va que lo yerra,
si estriba en cosa de caña.

(Sale el ermitaño.)

ERMITAÑO

En traje de confesor
vengo con vuestra licencia
a barrer una conciencia
con la escoba del Señor.

MARQUÉS

Confesad a mi sobrino
que está herido y enfermo,
padre, pues de aqueste yermo
sois espárrago divino.

ERMITAÑO

Antes que llegue a intentallo
importa saber aquí
si tiene gómitos.

MARQUÉS

Sí.

ERMITAÑO

Pues no puedo confesallo.

MARQUÉS

Eso suele suceder
no más que en la comunión.

ERMITAÑO

Después de la confesión
también es malo volver[81].
Pero yo suplo estas cosas,
y quiero escuchalle ya.

VALDOVINOS

Siéntese, padre, y sabrá
algunas cosas curiosas.

ERMITAÑO

¡Ea! Empiécese a acusar.

VALDOVINOS

Jesús, Jesús.

ERMITAÑO

¿Qué le ha dado?

VALDOVINOS

El habla se me ha quitado
y no puedo confesar;
¿qué hemos de hacer?

---

[79] *Retiro*: Guiño cómico relacionado con el hecho de que en la época este tipo de comedias se representaban en el Coliseo del Buen Retiro. Cáncer busca la complicidad del público mencionando lugares muy cercanos a dónde se estaba desarrollando la representación, mezclando realidad y ficción con el consiguiente incremento del efecto cómico que esto conlleva. (Cfr. notas 10 y 23).

[80] *Miércoles Corvillo*: «Es el Miércoles de Ceniza. Díjose así porque el hombre compungido de sus pecados, se humilla y se encorba en señal de penitencia, de dolor y arrepentimiento» (*Covarrubias*).

[81] *Volver*: «Volver lo que se ha comido y embaraza el estómago, trocarlo o vomitarlo. La frase volver al vómito, significa tornar al pecado del que se despidió una vez» (*Covarrubias*).

ERMITAÑO
¿Qué os fatiga?
Tan bien habláis como yo.

VALDOVINOS
Digo que se me quitó;
no basta que yo lo diga
si yo me sintiera a mí.
¿Para hablar no soy cristiano?

ERMITAÑO
¿Podréisme apretar la mano?

VALDOVINOS
A Dios gracias eso sí,
porque, aunque está helada y fría,
tengo fuerza muy bastante.
Tomalda.

ERMITAÑO
Quitaos el guante,
y morid con cortesía.

VALDOVINOS
Digo que soy un jumento.
Dadme; apretaré sin treta.

ERMITAÑO
¡Mal año, y cómo me aprieta!

MARQUÉS
Tiene lindo entendimiento.

ERMITAÑO
Ya me habéis quebrado un güeso
y en la mano tengo un callo.

VALDOVINOS
Padre, no puedo excusallo,
que ha mucho que no confieso;
antes he pecado tanto
que el apretar me avergüenza.

ERMITAÑO
Hijo, apriete sin vergüenza,
que yo de nada me espanto.
¿Acuérdasele otra cosa?

VALDOVINOS
Nada, padre, se me olvida.

ERMITAÑO
Pues suelte. No vi en mi vida
conciencia tan peligrosa.

VALDOVINOS
Una palabra, si puedo:
quisiera reconciliarme,
si vuelve la mano a darme.

ERMITAÑO
Para eso bástale un dedo.
Ahora hacia allá se vuelva
y muérase con quietud,
que si Dios le da salud
no faltará quien le absuelva.

VALDOVINOS
Ya estoy yo muerto de cierto.

MARQUÉS
Eso es hacerme rabiar.

ERMITAÑO
Bien nos deja que envidiar;
como un apóstol ha muerto.

MARQUÉS
Ya padre ni habla ni fabla[82].

ERMITAÑO
Por cierto que era prudente,
y que habló divinamente
después de quitada el habla.

MARQUÉS
Llevémosle, si os agrada,
donde vos le responséis.

ERMITAÑO
Señor, no os desconsoléis,
que esto no puede ser nada.

MARQUÉS
Pues a llevarle esta noche
trabajemos por mitad;
llevalde hasta la ciudad,
que desde allí irá en un coche.

ERMITAÑO
¡Cómo pesa el mal logrado!

[82] Lo habitual era la expresión *ni habla ni pabla*. «Pablar es voz que sólo tiene uso en la frase ni hablar ni pablar, y es inventada para darle consonante y mayor fuerza a la expresión. Es de estilo bajo y jocoso» (*Autoridades*). *Correas* indica que «se usa referido al que no tiene que decir nada».

MARQUÉS

Pues bien adamado[83] era
el pobre, antes que muriera.

ERMITAÑO

Debe de haber engordado.

MARQUÉS

Yo vengaré esta traición[84],
y de matar hago voto
por esto sólo a Carloto
en dándome otra ocasión,
aunque esa esfera redonda
le cubra con su arrebol,
y aunque se suba en el sol
y aunque el abismo le esconda.
Aunque el centro le amuralle,
y aunque le oculte la mar,
palabra no le he de hablar
aunque le encuentre en la calle,
ni de comer a manteles
molletes[85] de la atahona,
ni he de bailarle capona[86]
aunque me la toque Apeles[87],
ni he de mudarme camisa
ni le he de ayudar a misa
a ningún hombre casado.
Hasta que yo, viejo y yerto,
así como estoy tullido,
pida Dios que sea servido
que el traidor se caiga muerto.

JORNADA TERCERA

(Tocan atabales y chirimías y digan dentro: «¡Viva Carlo Magno, viva, y con su pepita»[88]!, y salga el Emperador, Roldán, Galalón, Gaiferos y acompañamiento.)

ROLDÁN

Segunda vez a entonar
volved su nombre, vasallos,
y aclamalde hasta que callos
tengáis en el paladar.

TODOS

¡Viva Carlo Magno, viva,
y viva con su pepita!

---

[83] *Adamado*: «Lo que tiene aire o manera femenil, como de un mancebo se dice que es adamado cuando el rostro representa un género de hermosura o delicadeza femenil. Y cualquiera se dice que es adamado cuando en el gesto o acciones muestra melindres mujeriles» (*Autoridades*). Cfr. notas 30 y 36.

[84] A partir de este verso y hasta el final de esta jornada aparecen fórmulas de juramento expresadas a lo burlesco y que parodian este tipo de solemne formulismo tan habitual en el teatro de tradición lopista, y que en este caso está directamente relacionado con el que hace el Marqués de Mantua en la obra homónima de Lope de Vega, al final del segundo acto, y con la misma intención, es decir, el no cejar hasta no haber vengado la muerte de su sobrino asesinado.

[85] *Molletes*: «Bodigo de pan redondo y pequeño, por lo regular blanco y de regalo» (*Autoridades*).

[86] *Capona*: «Era un baile andaluz, propio de gente apicarada. Quevedo lo menciona en su romance *Cortes de los bailes (Musa V)*:

«Muy lampiña la capona
y con ademanes brujos,
por Córdoba y por el Potro
viene calzada de triunfos»

La capona debió ser la chacona remozada (la chacona se ejecutaba con acompañamiento de castañuelas y coplas), según se colige por estos versos de Salas Barbadillo en su *Entremés del Prado en Madrid y baile de la capona* (vid. *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, ed. de Amezúa, 1912, nota 124, pp. 482-491):

«D.ª JULIA. ¿Puede haber cosa buena si es capona?
ROBLEDO. Sólo una que llaman la chacona.
D.ª TOMASA. La chacona, ¿no es baile antiguo?
ROBLEDO. Remozada un capón con gran donaire.
ROSALES. Son los capones gente de buen aire».

[87] *Apeles*: Aunque el contexto nos haga pensar en la referencia a un músico, lo cierto es que fue el más famoso pintor de la Antigüedad. Es referencia habitual en el Siglo de Oro, siempre como sinónimo de perfección pictórica, y así aparece entre otros en Garcilaso (*Égloga III*), Arguijo (*Décimas a don Juan de Jáuregui*), Cervantes (*El Quijote II*, caps. XXXII y LIX), Lope (*La Arcadia*, Libros I y II) y *Estebanillo González* (cap. IV).

[88] *Pepita*: «Enfermedad que las gallinas suelen tener en la lengua, y es un tumorcillo que no las deja cacarear» (*DRAE*). Se recoge en *Correas*: *Viva la gallina con su pepita*. Parece significar que cualquiera puede ir viviendo, aunque sea soportando calamidades y dificultades.

EMPERADOR
Vasallos fieros y atroces,
¿cómo quebrantáis la ley?
La vida de vuestro rey
habéis de meter a voces[89].

ROLDÁN
Gran señor, este es amor.

EMPERADOR
Pues si es amor, majadero,
yo vivo como yo quiero
sin todo aquese rumor.

GALALÓN
Señor.

EMPERADOR
Será un desleal
el que mi vida repasa,
y le haré sembrar la casa
de panecillos de sal.
Con razón airado estoy.

GALALÓN
Esa sal es blanca, y fuera
mejor de otra más grosera.

EMPERADOR
Yo salo como quien soy.
¿Hay algo que despachar?

ROLDÁN
Sí, señor.

EMPERADOR
Decidme qué.

ROLDÁN
No quiero agora.

EMPERADOR
¿Por qué?

ROLDÁN
Por haceros regañar.

EMPERADOR
No me tentéis de paciencia.

ROLDÁN
Audiencia podéis hacer.

EMPERADOR
¿De suerte que es menester
que yo venga a hacer la audiencia?
Son muy gentiles criados.

GAIFEROS
¡Qué valor y qué prudencia!

EMPERADOR
¿Y tengo de hacer la audiencia
teniendo tantos criados?
Cien porteros que aquí yacen,
los de la repostería,
¿qué hacen todo un santo día
que una audiencia no me hacen?

GALALÓN
Es que ha mandado el dotor
que la hagáis por ejercicio.

EMPERADOR
¡Válgate el diablo el oficio!
¿Esto es ser emperador?
¡Oh qué mal me hacen, señores,
por estos lances prolijos
los parientes que a sus hijos
los ponen a emperadores!
Ea, empezad la visita,
y advertid que traigo (es llano)
la justicia en esta mano,
y en estotra otra cosita[90].

ROLDÁN
Señor, ¿qué se hará de un reo
que un monasterio escaló
de monjas, y se llevó
una dellas?

EMPERADOR
No lo creo.

ROLDÁN
Vos no debéis de atender
sino sólo a los escritos.

EMPERADOR
Es verdad, pero hay delitos

---

[89] *Meter a voces*: «Embrollar y confundir algo, que ya no está muy claro, a voces» (*Autoridades*).

[90] *Cosita*: Tal como indica *Marginalismo*, *cosa* es lo mismo que *pipa*, es decir, 'miembro viril'. Alusión grosera e irrespetuosa a la justicia, que es tomada a chanza.

que no se pueden creer.
No he de creerlo si lo veo.

ROLDÁN
Señor, aquí está un vecino
preso por un asesino;
¿qué se hará dél?

EMPERADOR
No lo creo.

GALALÓN
Si juzgáis desa manera,
poco tendremos que hacer.

EMPERADOR
¿Por qué tengo de creer
aquello que yo no hiciera?
Vayan libres.

GALALÓN
Linda baja.

GAIFEROS
Esto es juzgar sin malicia.

EMPERADOR
Jamás yerró la justicia
si hago lo que se me encaja.

(Tocan cajas.)

¿Pero qué cajas son éstas
que heridas del pino seco[91]
se querellan ante mí
del cruel tamborilero?

GALALÓN
El Marqués de Mantua pide
licencia de entrar a veros.

EMPERADOR
Decilde que entre al instante,
que es mi tío, y aun mi deudo.

(Sale el Marqués con luto.)

MARQUÉS
Dadme a besar vuestros pies.

EMPERADOR
¡Quitaos allá! ¿Qué es aquesto?
¿No hay, Marqués, más que llegar
y besar? ¿Era buñuelo[92]?

MARQUÉS
No me habléis, señor, de burlas,
que estoy triste, que es contento.

EMPERADOR
¿Triste estáis?

MARQUÉS
¿Pues es bayeta[93]
todo este luto funesto?

EMPERADOR
¿Pues qué pedís?

MARQUÉS
Yo no pido;
el cuerpo que traigo muerto
de Valdovinos os pide
justicia, y aun para ello.

EMPERADOR
¿Muerto viene Valdovinos?

MARQUÉS
Con todos sus sacramentos.

EMPERADOR
¿Pues cómo sin mi licencia
negocio tan grave ha hecho?
No anduvo bien, mas no importa,
que todos somos arrieros.
¿Y cómo viene?

---

[91] Figuradamente, se refiere a los palillos con los que se toca el tambor, que pudieran ser de pino y, cada golpe, por el ruido que hace sobre la piel del instrumento, es para él como una herida. Por eso, llama cruel al tamborilero que lo hace sonar.

[92] *Era buñuelo*: Locución que se usa para dar a entender a otro que no se puede hacer alguna cosa con la facilidad que él supone. En *Autoridades* se cita precisamente este pasaje de Cáncer como ejemplo.

[93] *Bayeta*: «Tela de lana muy floja y rala, de ancho de dos varas lo más regular, que sirve para vestidos eclesiásticos, mantillas de mujeres y otros usos» (*Autoridades*).

MARQUÉS

Molidos
del camino trae los güesos.

EMPERADOR

No me espanto, que aunque bobos
caminando nos molemos.

MARQUÉS

En fin, su cuerpo me dice
que le vengue a sangre y fuego,
y he de vengarle, porque
tenga su alma sosiego.
Pídeme crueles castigos
contra el traidor que le ha muerto,
y pide que yo os dé voces.

EMPERADOR

Marqués, mucho os pide el cuerpo.

MARQUÉS

Justicia, señor, os pido.

EMPERADOR

Yo la haré (no sino güevos)
Decidme: ¿Y el delincuente?

MARQUÉS

Dadme palabra primero
de no reservar persona.

EMPERADOR

Ansí le dé Dios el cielo
a Carloto (que es la vida
que más en el mundo quiero)
de no torcer la justicia,
como vos tengáis derecho.

MARQUÉS

Pues sabed que vuestro hijo
le dio la muerte sangriento
a Valdovinos.

EMPERADOR

Marqués,
no soy amigo de cuentos.

ROLDÁN

No en balde te llama el mundo
Carlo Magno el Justiciero.

MARQUÉS

Como traidor le mató,
que no como caballero.

EMPERADOR

¡Cómo me alegro de oír
que el rapacillo[94] es resuelto!
Así era yo cuando mozo;
en fin, es hijo de buenos.
Marqués, no soy de los padres
que gustan de andar sabiendo
travesuras de sus hijos.
Huélguese, que este es su tiempo;
también todos fuimos mozos
y a fe que no fuimos lerdos.
¿Qué importa que mate alguno?
Peor fuera ser soberbio.

MARQUÉS

Ni eso es modo ni es basura.

EMPERADOR

No me habléis tan descompuesto,
que, aunque soy emperador,
al mismo rey represento.

MARQUÉS

Perdone tu majestad,
que estoy de cólera ciego.

EMPERADOR

Aquí no tenéis justicia.

MARQUÉS

Yo muy bien sé lo que tengo.

EMPERADOR

Pues para que no os quejéis
que de la razón excedo,
llámenme luego a Carloto.

(Sale Carloto.)

CARLOTO

Ya, señor, a tus pies llego.

EMPERADOR

Dalde el pésame, Carloto,
al Marqués de haberle muerto
a Valdovinos.

---

[94] *Rapacillo*: Rapaz, «inclinado o dado al robo, hurto o rapiña. En esta acepción es voz de germanía» (*DRAE*). Carlomagno no sólo no imparte justicia sino que justifica el asesinato que ha cometido su hijo Carloto como una travesura de juventud.

CARLOTO
Es justo.

MARQUÉS
No andemos con cumplimientos,
sino vamos al negocio.

EMPERADOR
Vamos si no está muy lejos.
Aquí para entre los tres,
¿no fuisteis y sois el mesmo
que dio muerte a Valdovinos?
Si confesáis, no habrá pleitos.
Yo apostaré que es tan noble
que ya no se acuerda de eso,
que eso tiene de mi hijo.

CARLOTO
No hay que achacármele entero,
porque entre tres le matamos.

EMPERADOR
¿Veis como le cabe menos?
Ya yo me espantaba mucho
que solo lo hubiera hecho.

CARLOTO
Yo quiero morir mi parte.

MARQUÉS
Haced que un verdugo fiero
le corte de la cabeza
lo que le toca del tercio.

EMPERADOR
Eso el barbero lo hará
cuando le corte el cabello.

MARQUÉS
Yo no sé por dónde entraros[95].

EMPERADOR
Como podéis, que estoy recto.
¿Cuánto habrá que le matasteis?

CARLOTO
Debe de haber mes y medio.

EMPERADOR
Ya pienso que habéis prescrito
según las leyes del duelo.
¿Fue riñendo?

CARLOTO
Sí, señor.

EMPERADOR
¿Pegándoos?

CARLOTO
Como unos perros.

EMPERADOR
Pues mirad si estáis herido,
que os harán algún remedio.

CARLOTO
Por delante no lo estoy,
por detrás no alcanzo a vello.

EMPERADOR
Pues hasta ver si lo estáis
no dejen salir el cuerpo
de Valdovinos.

MARQUÉS
Señor.

EMPERADOR
Hacer justicia prometo,
y si averiguo el delito,
os juro a Cristo, y por cierto,
que Carloto, aunque es mi hijo
de padre y de madre[96], le tengo
de cortar a su medida
la cabeza del proceso.
Dejadnos solos a mí
y a Carloto.

CARLOTO
Su ira tiemblo.

MARQUÉS
Señor, mirad por mi causa.

[95] *No sé por dónde entraros*: El Marqués emplea «entrar» con el valor de «llegar a ejercer influencia en el ánimo de una persona» (*DRAE*). Sin embargo, parece claro el sentido obsceno conseguido mediante la combinación del verbo *entrar*, empleado por el Marqués y el uso de *recto* en la réplica del Emperador.

[96] *Hijo de padre y de madre*: «Expresión que se usa, con alguna viveza, para llamar a uno bastardo o hijo de puta» (*Autoridades*).

EMPERADOR
En manos está el pandero[97].

GALALÓN
¡Qué prudente!

ROLDÁN
¡Qué ingenioso!

EMPERADOR
Acabad.

GALALÓN
Ya obedecemos.

(Vanse y queda el Emperador y Carloto)

EMPERADOR
¿Estamos solos, Carloto?

CARLOTO
Pienso que sí a lo que siento.

EMPERADOR
No estamos solos; es falso.

CARLOTO
De mi mal entendimiento
sí estamos.

EMPERADOR
No porfiéis,
que hay tal.

CARLOTO
¿Cómo podemos
estarnos solos los dos?

EMPERADOR
Cada uno en su aposento.

CARLOTO
Más sabéis que yo sin duda.

EMPERADOR
Por eso permite el cielo
que, aunque tenga muchos hijos
un padre y aun muchos nietos,
para corregirlos tenga
más edad que todos ellos.

CARLOTO
¡Oh palabras de los reyes
que ofendéis con los regüeldos!
Vuestra majestad me ahorque.

EMPERADOR
¿Por dónde?

CARLOTO
Por el pescuezo.

EMPERADOR
No hay lugar.

CARLOTO
¿Por qué, señor?

EMPERADOR
Yo sé por qué, yo me entiendo.

(Vanse y sale el Marqués de Mantua y Sevilla)

SEVILLA
Señor, ¿vos seco conmigo,
vos mudo, vos descortés?
Habladme ya: ¿por quién es
el luto?

MARQUÉS
Por un amigo.

SEVILLA
Por un amigo no está,
Marqués, muy mala la flor.

MARQUÉS
Tráigole por el calor.

SEVILLA
¿Qué calor?

MARQUÉS
El que me da.

SEVILLA
No me digáis desatinos,
que me haréis desvanecer.

MARQUÉS
¿Para qué es bueno saber
que es ya muerto Valdovinos?

[97] *En manos está el pandero*: El dicho completo reza como sigue: «En manos está el pandero que le sabrá bien tocar». Con él se indica que se puede confiar en una persona, dada su contrastada pericia.

SEVILLA

Señor, mi vida se acaba,
y estoy tan sin mí y sin ella,
que sin poder detenella
se me ha caído la baba.
¡Cómo mis sentidos viven!
Marqués, ¿murió o me engañáis?

MARQUÉS

Murió, mas no os aflijáis
hasta ver lo que os escriben[98].

SEVILLA

¿Y quién, señor, se colige
que le dio muerte?

MARQUÉS

Carloto
diz que lo cascó en el soto.

SEVILLA

Huélgome, que se lo dije.

MARQUÉS

¿Quién queréis vos que creyera,
Infanta, aquesa malicia?

SEVILLA

Si me pidierais albricias,
pienso, Marqués, que las diera.
Si me hubieran muerto cuanto
linaje tengo, a la madre
que me parió y a mi padre,
no me hubiera holgado tanto.

MARQUÉS

Ya no hay sino divertirse
para que el pesar se asombre.

SEVILLA

Válgate el diablo por hombre,
que no paró hasta morirse.

MARQUÉS

Con valor se ha de vencer.

SEVILLA

Yo no me pienso morir,
porque he menester vivir
poco menos que comer.

MARQUÉS

Voces su sangre está dando;
venguémosla, pues nos toca.

SEVILLA

Calle su sangre la boca,
que esto se ha de hacer callando,
que vos me veréis vengada
antes del amanecer.
Por esta cruz de mujer,
y en mi salvación jurada,
que hoy a la hora que el coche
del sol sepultar presuma[99]
la luz en urnas de espuma,
ansí a boquita de noche,
cuando nadie me sintiere,
yo misma le he de matar;
y si no está en el lugar,
a quien su poder hubiere.

MARQUÉS

¡Oh nueva Pantasilea[100],
toma en las manos las faldas!

SEVILLA

¿Guardaréisme las espaldas?

MARQUÉS

Donde ninguno las vea.

SEVILLA

Dadme para aquestos fines
aquesta espada y la mano.

---

[98] *Escriben*: «En lo forense, significa reducir a escrito las causas, formar alegatos y papeles en derecho, para que, constando por lo escrito los motivos y fundamentos de las partes y de sus dependencias y litigios, los jueces puedan hacer justicia y determinar según derecho» (*Autoridades*).

[99] *Del sol sepultar presuma*: Hipérbaton violento como burla del estilo gongorino. Se refiere al carro de Helios, que, según la mitología griega, recorre el cielo sobre un carro que es arrastrado por veloces corceles. Camina durante todo el día y al anochecer llega al Océano, donde se bañan sus fatigados caballos.

[100] *Pantasilea*: Pentesilea, amazona que aparece en *La Eneida*. A la muerte de Héctor, acude en ayuda de Príamo al frente de un grupo de amazonas. Se le conocen numerosas hazañas en Troya. Sin embargo, pronto es derrotada por Aquiles, si bien éste, al verla herida, se enamora de su belleza.

MARQUÉS
¿Y yo he de ir sin armas?

SEVILLA
No;
llevad aquesos chapines[101].

MARQUÉS
Yo no sé jugallos, y es
llevar mi muerte y mi fin.

SEVILLA
Todo el juego del chapín
consiste en meter los pies.
A fe que parece tal
la hojilla.

MARQUÉS
Es linda criatura.

SEVILLA
¿Es segura?

MARQUÉS
Y muy segura.

SEVILLA
¿Pues cómo ha de hacelle mal?
Pero ¿cómo así me olvido
de lo que me he de vengar?

MARQUÉS
En fin, ¿hoy le has de matar?

SEVILLA
Eso si Dios es servido.
Tened cerca los chapines
por si es menester huir.

MARQUÉS
En todo te he de seguir
a los opuestos confines.
¡Ea, Sevilla, emprender!

SEVILLA
Ea, Marqués, a ayudar,
que hoy le habemos de matar,
pues no tenemos qué hacer.
Pero aguardad, que se olvida
esta diligencia sola.

(Éntranse.)

MARQUÉS
¿Vais por alguna pistola
para ir más prevenida?
Una mujer es peor
intrigada que un neblí.

(Sale Sevilla con almohadilla.)

SEVILLA
Ea, vámonos de aquí
que ya traigo mi labor.

MARQUÉS
¿Pues para qué?

SEVILLA
Es temprano
y Carloto se entretiene,
y no quiero mientras viene
estar mano sobre mano.
Con esto podré esperar,
divertida en mi fatiga,
que no quiero que se diga
que me fui a su casa a holgar.
Y cuando el vulgo hablador
dude (pues todo lo advierte)
de que hacienda hice esta muerte,
vea que es de mi labor.
Resuelta a matarle voy.

MARQUÉS
Yo a darle con la de Rengo[102].

SEVILLA
Vos veréis cómo me vengo.

MARQUÉS
Vos veréis cómo me estoy.

---

[101] *Chapines*: Calzado propio de la mujer, para parecer más alta, ya que lleva una elevada suela de corcho, o para que no arrastren los vestidos por el lodo. Cáncer los convierte en armas arrojadizas. En su *Diccionario de símbolos*, Cirlot comenta que los zapatos simbolizan las «bajas cosas naturales», tanto en el sentido de humildes como de ruines. También es el símbolo del sexo femenino. Parece que Cáncer lo emplea como elemento grotesco, pues el Marqués aparece revestido de femineidad.

[102] *Darle con la de Rengo*: Rengo es el nombre de un guerrero de *La Araucana*. El *DRAE* recoge tres significados para dicha locución: 1. «Matarlo de un golpe»; 2. «Causar grave daño o contrariedad»; 3. «Engañar adulando».

SEVILLA
Oid: sabréis (que he pensado
que quizá no lo sabréis)
que dos veces tres son seis.

MARQUÉS
Pues tenemos demasiado.

(Vanse y salen Carloto y Galalón.)

CARLOTO
No sé qué grave agonía,
Galalón, ni qué pesar
me hace ver y desear
estrellas a medio día.

GALALÓN
¿Dónde os aprieta?

CARLOTO
No sé.

GALALÓN
¿Hay tal? ¿Qué os duele?

CARLOTO
No, nada.

GALALÓN
Ese mal mucho me agrada,
que es el que me tiene en pie.

CARLOTO
Todo hoy perdido estoy.

GALALÓN
Eso es buena medecina,
es calentura contina
que os habrá empezado hoy.

CARLOTO
Estoy con melancolías
y tristezas.

GALALÓN
Ya lo sé.
Pero alegraos y os daré
bueno dentro de ocho días.

CARLOTO
A mucho os ponéis.

GALALÓN
Con ello
he de salir, y aun es poco.

CARLOTO
Yo temo volverme loco.

GALALÓN
Yo soy el que ha de temello.

CARLOTO
Después que maté aquel hombre,
Galalón, todo me asombra,
y se anda tras mí una sombra
que no he sabido su nombre.

GALALÓN
Misas pide y obras pías
al mismo que le mató.

CARLOTO
Pues ¿tan su amigo me vio,
que me pida gollerías?[103]

GALALÓN
Como vuestra mano airada
le dio muerte con exceso,
os pide misas.

CARLOTO
Por eso
no me había de pedir nada.
Pero si mal no me engaño,
siento ruido de rumor.

GALALÓN
Será, señor, el dotor,
que vendrá a daros un baño.

(Sale Sevilla con almohadilla y espada.)

SEVILLA
¿En casa estáis?

CARLOTO
¿Quién lo duda?

SEVILLA
Pues no he menester labrar[104]

---

[103] *Gollerías*: «Gollería» puede tener el sentido de estafa, de ahí que pudiera interpretarse la misa como un engaño, en expresión irreverente.

[104] *Labrar*: Sinónimo de asustar. «Se toma muchas veces por lo mismo que capar y es más culto» (*Autoridades*).

GALALÓN
Ella viene a acostar,
y así os dejaré a los dos.

(Vase.)

CARLOTO
Pues trae la espada desnuda.
Mas bien, ¿a qué habéis venido?

SEVILLA
He venido a desfogar,
y quizá os pienso matar
dos deditos del oído[105].

CARLOTO
Eso será desdeñarme.

SEVILLA
Espera, abriré esas puertas.

CARLOTO
¿Para qué han de estar abiertas?

SEVILLA
Para poder escaparme.

CARLOTO
Otros las suelen cerrar
para pegarse sin susto.

SEVILLA
Esto de reñir es gusto;
no tenéis que disputar.

CARLOTO
¿Matarme[106]? ¿Para qué efeto?

SEVILLA
Para enseñar a criaros,
mas sentaos que he de mataros
como a mi rey, con respeto.

CARLOTO
Sentado estaré grosero;
bien estoy, Sevilla hermosa.

SEVILLA
No pienso mataros cosa,
si no es que os sentáis primero.

CARLOTO
Silla yo no he de tomalla,
si no es que tomáis lugar.

SEVILLA
No, gran señor, yo he de estar
pegándoos como vasalla.

CARLOTO
¿Y eso será muy forzoso?

SEVILLA
No tiene más redención
que darme satisfación
de haberme muerto a mi esposo.

CARLOTO
¿No estáis satisfecha, a fe,
de su muerte?

SEVILLA
¡Qué maldad!

CARLOTO
Pues estaldo, que es verdad;
juro a Dios que lo maté.

SEVILLA
Venid, que ese espacio es mucho.

CARLOTO
En fin, ¿tan resuelta estáis?

SEVILLA
Sí, señor.

CARLOTO
Pues ¿qué esperáis?
Matadme, que ya os escucho.

(Siéntase.)

SEVILLA
Respeto pone y decoro.

CARLOTO
¿Soy vuestro rey?

SEVILLA
¿Quién lo ignora?

---

[105] *Dos deditos del oído*: Dos dedos del oído, expresión «con que se explica la claridad y eficacia con que uno dice a otro su sentir y su queja» (*DRAE*).

[106] Aquí con el valor de «reñir».

CARLOTO
Pues ¿cómo me sois traidora?

SEVILLA
Como fuisteis vos traidoro.

CARLOTO
Callad, que sois una chula[107].

SEVILLA
Vos seréis un no sé quién.

CARLOTO
Por Dios, que es mujer de bien,
aunque más lo disimula.
¿Pensáis que sois amazona?

SEVILLA
Soy una infanta afligida
que os sabrá quitar la vida
como una misma persona.

CARLOTO
No venguéis de aquese modo
a Valdovinos sin arte.

SEVILLA
De su muerte soy la parte.

CARLOTO
Y yo de su muerte el todo.

(Dentro el Emperador.)

EMPERADOR
¡Ah Carloto!

CARLOTO
Este es mi padre.
Pesaráme que te vea,
porque aunque mi padre sea,
le tengo en lugar de madre.
Éntrate, que es un prolijo.

SEVILLA
¿Qué parentesco los dos
os tenéis?

CARLOTO
No sé, por Dios,
pienso que soy algo su hijo.

(Dentro el Emperador.)

EMPERADOR
¡Carloto!

CARLOTO
Ya te habrá visto.
Escóndete aquí primero
que te encuentre.

SEVILLA
Yo no quiero
esconderme, voto a Cristo.

CARLOTO
Haceldo por mí.

SEVILLA
Excusada
es la petición, por Dios.

CARLOTO
¿No me escondí yo por vos
en la primera jornada?

SEVILLA
Es verdad, voyme a esconder.

CARLOTO
Luego me podréis matar.

SEVILLA
Algo se ha de aventurar
por ser noble una mujer.

CARLOTO
Tu nombre hasta el cielo llega.

SEVILLA
Ansí esto quiero avisaros:
que he de salir a ayudaros
si por mi ocasión os pega.

(Escóndese Sevilla y sale el Emperador.)

EMPERADOR
¡Carloto!

CARLOTO
Señor.

---

[107] *Chula*: «Se llama a la gorrona, o mozuela de mal vivir, desahogada y pícara» (*Autoridades*).

EMPERADOR
Con vos
¿quién estaba aquí al presente?

CARLOTO
Señor, ánima viviente.

EMPERADOR
Pluguiera a Cristo y a Dios,
¿y esta almohadilla?

CARLOTO
Tragedias
en que habéis hoy de parar.
Suélenme en ella tomar
los puntos de aquestas medias.

EMPERADOR
¿Los puntos?; me maravilla
que aquí os los tomen.

CARLOTO
¡Qué atroz!
Es que tengo poca voz
y así canto a la almohadilla[108].

EMPERADOR
Ahora, hijo, aquí hay maldad.

CARLOTO
¿Qué queréis que haya de haber?

EMPERADOR
Con vos alguna mujer
estaba ahora.

CARLOTO
Es verdad.

EMPERADOR
Pues Carloto, como quiera
mi opinión se ha de soldar
y con vos se ha de casar,
aunque sea una frutera[109].

CARLOTO
Señor, mirad más atento
algunos justos reparos.

EMPERADOR
Una de dos, o casaros
o entraros en un convento.

CARLOTO
Éste, señor, es subsidio
indigno de mi valor.

EMPERADOR
¿No fuera mucho peor
condenaros a un presidio?

CARLOTO
Lo que es por mí yo lo aceto,
mas ella no ha de acetar.

EMPERADOR
Haréla yo degollar.

CARLOTO
No podréis, que trae coleto[110].

EMPERADOR
¿Que no podré? ¿Cómo y cuándo?
¿Hacia dónde está?

CARLOTO
Hacia ahí.

EMPERADOR
¿Hacia aquí me dices?

CARLOTO
Sí.

---

[108] *Canto a la almohadilla*: «Frase con que se da a entender que alguna mujer que canta bien, por propia modestia, se suele excusar de hacerlo si le piden que cante, diciendo que sólo canta a su almohadilla, esto es, para su propia diversión» (*Autoridades*). Carloto, utilizando expresiones femeninas, aparece como un tanto afeminado.

[109] En M1 encontramos «ramera». En multitud de refranes «fruta» y «frutera» aparecen como sinónimos de «ramera»: *¿Quién te hizo puta? El vino y la fruta*; Año *de frutas, año de putas; La que del rey se hace fruta, es una puta real y una real puta*».

[110] *Coleto*. «Vestidura como casaca o jubón, que se hace de piel de ante, búfalo o de otro cuero. Los largos como casacas tienen mangas, y sirven a los soldados para adorno, defensa y abrigo» (*Autoridades*). Es también «descaro, desvergüenza» (*DRAE*). Parece jugar con ambas significaciones, pues no sólo aparece vestida como un hombre sino que tiene el descaro y la desvergüenza de un soldado.

(Sale Sevilla.)

SEVILLA
Yo soy; ¿qué andáis *haciando?*

EMPERADOR
¿Vos sois?; pues casaos de presto
con él, como dice el otro.

SEVILLA
Aunque me ahorquéis en un potro,
no pienso casarme ni esto
con quien mató a mi marido.
No pienso vivir casada.

EMPERADOR
Sois una desvergonzada,
aunque nunca lo hayáis sido.
Esto es razón y porfía.

SEVILLA
No lo he de hacer; es cansaros.

EMPERADOR
Por Dios que habéis de casaros
aunque sea por un día.
Carloto, ¿quieres casarte?

CARLOTO
A vuestro gusto me ajusto.

EMPERADOR
¿Y vos, Sevilla?

SEVILLA
No gusto
de casarme en esa parte.

EMPERADOR
Pues porque él me obedeció
y tú porfías, es fuerza;
hoy te has de casar por fuerza
con él, y él contigo no.

SEVILLA
¿Eso cómo puede ser?

EMPERADOR
Con la licencia del dotor.
¡Ah de la guardia!

(Dentro.)

ROLDÁN
Señor.

EMPERADOR
Casad aquesta mujer.

SEVILLA
No hay que tratarme de bodas.

EMPERADOR
¿Pues qué es vuestro intento?

SEVILLA
Yo, viuda hasta caer.

EMPERADOR
De esa suerte lo son todas.

SEVILLA
Marqués, vuestra ayuda pido.
¿Por qué cuando os llamo yo
no me socorréis?

(Sale el Marqués con unos chapines.)

MARQUÉS
Por no
parecer entremetido.
Pero ya estoy a tu lado.

EMPERADOR
Eso no es de pechos nobles;
¿chapinicos y armas dobles
contra un hombre descuidado?

MARQUÉS
Daréles dos rociadas
mientras que tú te retiras.

CARLOTO
Hombre, mira cómo tiras,
que te hemos de hacer tajadas.

MARQUÉS
Por mi sobrina he venido
y me la pienso llevar.

EMPERADOR
¿Que agora hubiese de estar
el reino desprevenido?

MARQUÉS
¿Tiro o llévomela?

CARLOTO
Baja
los chapines; no conviene
la batalla cuando tiene

conocida la ventaja.
Llévatela y no blasones[111]

MARQUÉS
Esto es triunfar, mentecatos.

EMPERADOR
Yo te cogeré en zapatos
cuando andes las estaciones[112].
Asolaré tus estados
y hoy me pondré con rigor
sobre tu plaza mayor.

CARLOTO
Eso es irte a los terrados.

MARQUÉS
Quedaos para matachines[113].

EMPERADOR
Ya os sigo, no os alegréis.

SEVILLA
Presto nos alcanzaréis,
que va mi gente en chapines.

CARLOTO
Disparate es que no mates
éstos, y acabe en tragedia.

EMPERADOR
Dejadlos, que la comedia
es toda de disparates,
y Cáncer pide postrado
perdón a este coliseo;
perdonad, que su deseo
no ha sido disparatado.

FIN

REGISTRO DE VARIANTES

M1= *Obras Varias*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1651, 142 fols.
M2= *Obras Varias*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1651, 134 fols.
M3= *Obras Varias*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1651, 98 fols.
MI= *Delicias de la Lengua Castellana*, Milán, Juan Pedro Cardo, 1655, 206 págs.
L1= *Obras Varias*, Lisboa, Henrique Valente de Oliveira, 1657, 199-251 págs.
L2= *Obras Varias*, Lisboa, Antonio Rodrigues D'Abreu, 1675, 251 págs.
M4= *Jardín Ameno de Varias y Hermosas Flores*, Madrid, s.i., 1704, 12 fols.
M5= *La Muerte de Valdovinos*, Madrid, Antonio Sanz, 1746, 12 hs.
M6= *Obras Varias Poéticas*, Madrid, Manuel Martín, 1761, 261 págs.
S = *La Muerte de Baldovinos*, Salamanca, Francisco García Onorato y San Miguel, s.a., 16 fols.

* Cuando en el registro de variantes aparece sólo *M2* se indica que la variante en cuestión aparece en todas las ediciones distintas de *M1*.

---

[111] *Blasones*: «Sacar las armas con los metales, y colores que las pertenecen» (*Terreros*).

[112] *Andar las estaciones*: «La devoción cristiana de los fieles, cuando van a visitar los templos, y hacen oración delante del Santísimo Sacramento, principalmente en los días de Jueves y Viernes Santo, al tiempo de estar colocado en los monumentos; y así se dice entonces que van a *andar las estaciones*» (*Autoridades*).

[113] *Matachines*: «Danzarines que bailaban haciendo muecas. Danza de los matachines que parodiaban las danzas guerreras de la antigüedad» (*Autoridades*).

JORNADA PRIMERA: Acotación inicial: «Salen Galalón, y Malgesí vestido de camino» *M2*. V.2: «despedido» *M5*. V.3: «Tú tan bien hallado» *M2,M3,M4,M6*. V.5: «diréis» *M2*. V.11: «Sabrás que todos estos instrumentos» *M2*. V.12: «a retentines pueblan esos vientos» *M2*; «retintines» *L1*. VV.13-18: versos suprimidos en *M2*. V.19: «Quién creerá que una mora» *M2*. V.20: «va por su pie a bautizarse ahora» *M2*; «por su pie vaya...» *M5*. V.21: «y se ha de casar recién cristiana» *M2*. V.22: «cosa en que...» *M2*. V.23: «porque hoy...» *M2*. V.24 : «y antes que pase todo el mes que viene» *M2*. V.25: «yo apuesto...» *M2*. V.26: «desbautice viéndose...» *M2*. VV.29-32: versos suprimidos en *M2*. V.33: verso atribuido a Malgesí en *M2*. VV.37-38: versos suprimidos en *M2*. V.44: «San Martín» *M2*. V.50: «hija» *M2*. V.52: «de más» *M2*. V.55: «sobre» *M2*; excepto *M1*. V.62:»mondonguera» *M2*. V.64: «Y allí, dando a los infantes» *M2*. V.65: «desta vida ejemplo heroico» *M2*. V.68: «En efecto» *M6*. V.75: «o se ven» *M2*. V.81: «con esta» *M2*. V.84: «así» *M2*. V.89: «y tomó un cuarenta y ocho» *M2*. V. 92: «la» *M1*. V.94: suprime «un» *M2* y «no» *M4*; «lo» *L1*. V.96: «Dícela» *M1*. V.100: «y no te quito...» *M1*. V.101: «tengas tus...» *M1*. VV.116-119: versos suprimidos en *M2*. V.125: «de delitos tan impropios» *M2*. VV.128-131: versos suprimidos en *M2*. V.136: «un paso entre...» *M2*. V. 147: «dora» *M4*. V.148: «ay neblí» *M4*. V. 155: «con festivos alborotos» *M2*. V.157: «discurre» *M2*. V.158: «aquesta» *M2*. V.165: «echarte» *M2*. V.166: «estarte» *M2*. V.177. «La vela trae su vecina» *M1*; «traila» *M2*. V.178: verso atribuido a Malgesí en *M2*. V.179: «A metídola en petrina» *M1*; verso atribuido a Galalón en *M2*. VV.180-181: verso atribuido a Galalón en *M2*. V.183: verso atribuido a Galalón en *M2*. V.186: «todos» *M2*. V.189: «porque» *M2*. V.191: «Más miente aquel que...» *M1*. Se sigue *M2* por mejor construcción sintáctica. Acotación: «Saben los que se han nombrado, y dos músicos cantando» *M2*. V.193: «¡Jesús! ¡Qué dicha!» *M2*. V.198-199: «se vino a bautizar dentro en la pila» *M1*. V.205: «que hay un buen...» *M2*, *L2*. V.209: «¡Qué me casan en este pueblo!» *M1*. V.215: «darla» *M2*. VV.216-217: versos atribuidos a Galalón en *M2*. V.218: «¿Y es?» verso atribuido a Galalón en *M2*. V.223: «dándoles» *M2*. Acotación suprimida en *M2*. V.227: «¡Durad! ¡Oh, garzón protervo!» *M2*. V.228: «En conformidad fiel» *M2*. Acotación suprimida en *M2*. V.237: «desfrutada» *M2*. V.258: «en tocando» *M1*. V.259: «cometa» *M2*. V.260: «escuchame» *L1,M4,L2,S,M1*; «escucha hasta la muerte» *M2*. V.262: «la» *M2*. V.265: «en una» *M2*. V.271: «capullo» *L1, L2, S*. V.277: «copulas» *M1*. V.282: «valiendo» *L2*. V.283: «perfecto» *S*. V.293: «doctrina» *M4, M6, S*. V.297: «solicita» *M2*. V.298: «y entre este...» *M2*. V.302: «una cruz» *M1*. V.303: «que no es arroyo ni es aca» *M1*. V.306: «tiza» *M2*. V.309: «tuerta» *M2*. V.310: «y que con furia pellizca» *M2*. V.315: «Ya» *M2*. V.316: «trabada» *M1* (se sigue *M2* por razones métricas). V.320: «verlo» *M4, M5*. V.322: «cielo» *M2*. V.332:»prender» *M2, M3, M4, M6*. V.334: «Éntranse todos» *M2*. V.337: «quien la hizo el año pasado» *M2*. V.341: «obedaceros» sólo *M2;* verso atribuido a Roldán en *M2*. Acotación suprimida en *M2*. VV.345-353: versos suprimidos en *M2*. V.359: «Ya se hace hora de acostar» *M2*. V.360: «hora para mi mujer» *M2*. VV.361-362: versos alternados en *M2*. V.370: «y no hará...» *M2*. V.375: «pues sois...» *M1*. V.380: «voyme, que me da fatiga» *M2*. V.382: «quien» *M2*. V.395: «los oídos» *M2;* «sobre la prenda» *M5*, excepto *M5, M1*. V.396: «ojuelos» *M2*. V.401: «yo bellaco» *M2*. V.402: «boca» *M1*. V.407: «dedo» *M2*. V.408: «en efecto» sólo en *M2*. V.413: «atenta las he escuchado» *M2*. V.414: «que aunque sois Delfín de Francia» *M2*. V.417: «tan puro y firme» *M1*. V.418: «tantamente» *M1*. V.423: «en algún...» *M2*. V.426: «do osadía» sólo en *M2*. V.436: «le» *M2*. V.437: «mesurado» *M2*. V.445: «pero» *M1*. V.446: «os» *M1, M3, M4, M6*. Acotación: «Dentro» *M2*. V.451: «os ha de matar» *M4*. V.452: «detuvisteis» *M2*. V.457: «¿Es decoroso?» «No, pero es...» *M2*. V.458: «disparate» «a eso jugamos» *M2*. V.459: «Por Dios» *M2*. V.461: «¿qué hacíades?» *M1*; «Entraba ahora» *M2*. V.462: «en cuentas» *M2*. V.466: «jurarlo» *M2*. V.468: «pondonor» *L1*; «pondonor vivo» *L2*. V.471: «quienes» *M2*. V.472: «veréis» *M5*. V.477: «en adivino» *M2*. V.478: «averiguarlo» *M2*. V.480: «echarme» *M2*. V.482: «examinarlo» *M2*. V.484: «Ya reparo» *M4, M5, S*. V.496: «matarlo» *M2*. V.501: verso suprimido en *M2*. V.502: «señor» suprimido en *M2*; «esto» *M2*. V.503: «oí» *M1*. V.504: «vi» suprimido en *M1*. Acotación: «Sale Carloto por medio de entrambos muy grave, y vase» *M2*. V.506: «remediarlo» *S*. V.508: «fantasmitas» *M2*. V.509: «según éle» sólo *M2*. V.514: «es el...» *M2*. V.517: «esto» *M1*. V.525: «acaba» *M1*. V.531: «que después habrá lugar» *M2*. V.532: «para volver a mataros» *M2*. V.534: «prisa» *M3, M1*. V.537: «honra» *M1*. V.539: «en efecto» *M2*; excepto *M4, S*. V.546: «rato» *M5, S*.

JORNADA SEGUNDA: V.549: «hasta la almilla» *L2, S.* V.551: «a la almenilla» *M2*; «al almenilla» *L2*. V.551: «llegará al» *L1*. V.552: «remilgada» *M2*. VV.557-561: suprimidos en *M2*. V.574: «y si alguna vez se pierde» *M2*. V.579: «así» *M2*. VV.580-581: «por no ser un par de grillos/tomó ser un par de Francia» *M2*. V.585: «grillos» *M1* (Se sigue *M2* por coherencia semántica). V.596: «me está haciendo pucheros» *M2, M3, MI, L1, L2, M4, M6*; «haciéndome está pucheros» *M5*; «haciendo me está pucheros» *S*. V.597: «yel» *MI*. VV.600-601: «temí (que triste agonía)/caer la sopa en la miel» *M1*. V.606: «era» *M2*. V.611: «pintaparada» *L2*. V.612: «así» *M2*. V.614: «angustiado con razón» *M2*. VV.615-616: «porque el pícaro del sastre/trajo ajustado el jubón» *M2*. V.618: «matame» *M2, M3, L1, L2, M4, M6*. V.619: «pares» *M1*. Acotación «Salen» suprimida en *M2*. V.631: «entretenme» *M4*. V.639: «aora» *M1* (Se unifica la forma agora). V.642: «aora» *M2*. VV.642-651: atribuidos a Roldán en *M2*. V.646: «es bien que te concubines» *M2*. V.647: «y estás» *M2, M3, MI, L1, L2, M5, M6*; «estés» *M4, S*. V648: «quiriéndola» *M1*.V.650: «sajándola» *M2*. V.652: «aora» *M2*. V.655: «un piloto» *M2*. V.656: «mira a la playa» *M2*. V.657: «aora» *M2*. VV.657-661: atribuidos a Durandarte en *M2*. V.661: «va a caza de capuchinos?» *M2*. V.662: «aora» *M2*. VV.662-669: atribuidos a Montesinos en *M2*. V.670: «dejale» *M4*; «Dejadle ya; ¿tú qué les dices?» *MI*. VV.672-674: atribuidos a Sevilla. V.674: «tienes» *M2*. V.680: «Hemos de llevar broqueles?» *M1*. V.682: «Yo tendré alguna postema» *MI*; «apostema» *M5*. V.686: «me ya va» *M2*. V.687: «lo trairé» *M2, MI, L1, L2, M4, S*; «le trairé» *M3*; «le traeré» *M5*. V.695: «[Sevilla] ¿por qué?/ Valdovinos.—Por que no es bien hecho» *M1*. V.696: «querer bien a los ausentes» *M1*. V.698: «quejar» *S*. V.699: suprimido en *M1*. V.704: suprimido en *M1*. V.705: «enséñeme» *M1*. V.706: «despechar» *M1*. VV.707-711: suprimidos en *M2*. V.713: «y tan fino como Caco» *M1*. V.714: «Anda acá» *M1*; «¡Oh que pesar!» *M1*. V.716: «Esperame» *M1*. V.718: «A voces me desgañito». V.722: «Bien dize, pisad con tiento» *M1*; «Bien decís» *M4*. Acotación «Vanse los hombres, y sale Melisendra, Dª. Alda, Flor de Lis, y Belerma» *M2, M3, L1, L2, M4, M5, M6, S*; «salen» *MI*. Acotación «Dª. Aldonza» *M1*. VV.727-733: «Flor.—Infanta, ¿aquesto sufrís?/ Alda.—Tu esposo sin más ni más/ te ha dejado ya. Sevilla.—Mentís,/ que está su vida en un tris,/ y está su muerte en un tras./ Voces a los aires doy,/ que no pesan un adarme.» *M2*. V.735: «no tratéis de consolarme» *M2*. V.741: «como desapasionada» *M2*. V.748: «(Flor de Lis) la padecemos. Sevilla.—No, nadas,» *M1*. V.749: «que esta mi pena importuna» *M2*. VV.752-754: «que la vida le maltraten/ a Valdovinos si quiera/ temo que a un tronco le aten» *M2, M3, MI, L1, M4, M5, M6, S*; «se quiera» *L2*. V.771: «casada» *M1*. V.781: «y en yéndose» *M2*. VV.792-793: atribuidos a Flor de Lis en *M2*. VV.795-796: atribuidos a Dª Alda en *M2*. VV.797-806: suprimidos en *M2*. V.804: «Yo ayunar la cuarentena. *M1*(Añadimos la prep.»a» para una mejor comprensión). Acotación: «Ruydo de caça y digan dentro» en *M1*. V.807: «guarda la caça» *M1*. Acotación : «Sale el Marqués de Mantua y caçadores» en *M1*. V.815: «dél» *M2*. V.818: «En essa parte hizimos demasiado» *M1*. VV.825-832: suprimidos en *M2*. V.834: «perdímoslos» *M2*; «perdímoslo» *M4*. V.838: «gustas» *M1*. V.841: «estimadlo» *M4*. V.844: «traerán» *M4, M5*. VV.845-847: «(Marqués) y muchos panecillos./ Cazador 3°.—No os hartéis; comeréis unos palillos/ que os guisé esta mañana/» *M2, M3, MI, L1, L2, M5, S*; «este mañana» *M4*; «pollillos» *M6*. V.849: «en un plato» *S*. VV.851-852: atribuidos al Cazador 1°. V.853: «matarle» *M2*. V.854: «no hay aguardar» *M2*. VV.855-858: suprimidos en *M2*. V.860: «¡Çurra, çurra! *MI*; «zurra, zurra» *M5*. Acotación: «Vanse todos por una puerta, y por otra salen Carloto y Valdovinos» *M2*. V.871: «para ésta se las juré» *M1*. V.875: «faltriqueras» *M2*. V.881: «no hay una alma» *L2*. V.885: «Ya lo miro; ¿qué conciertas,» *M2, M3, MI, L2, M4, M5, M6, S*. V.895: «haces» *M3, MI*. V.890: «cuando temo su rigor» *M1*. V.904: «es una, y no, ésta y ésta» *M1*. Acotación: «Señalando con los dedos» suprimida en *M2*. V.905: «Que sabes» *MI*. V.907: «Yo os callo algunas razones» *M1*. V.909: «bastante» *M3*. V.912: «¡Oh fuerza de la razón!» *M2*. V.913: «Consentid con pecho real» *M1*. V.917: «De veras: ¿por qué rencilla» *M2*. V.918: «ese» *M3, MI, M5*. V.920: «imbiernico» *M3, MI*; «inviernico» *M4, M5*. V.922: «esos» *M3, M5*. V.929: «Carloto.—Yo señor» *M1*. V.930: «Andad o poneos de lodo» *M2*; «del lodo» *MI*. V.932: «siendo vos a quien importa» *M1*. V.937: «antrad» *M1*. Acotación: «Sale Malgesí y Galalón» *M1*. V.939: primer hemistiquio solamente atribuido a Galalón en *M2*. V.939: «matadle» *M4*. V.944: atribuido a Carloto *M2*. V.949: «ponedle» *M4*. V.946: «y es que pues» *M2*. V.951: «si que me puede matar» *M1*. V.953: atribuido a Carloto en *M3, M5*. V.954: «¿Cómo hacéis esta

traición?» *M2*. V.955: suprimido en *M2*. V.960: «vamos ya por» *S*. V.961: «Malgesí.—¡Oh que piedad tan civil!» *M2*. V.966: «siento quedar con ojeras» *M2*. V.967: «miradle» *M4*; «faltriqueras» *M5*. V.969: «y si le» *M2*. Acotación: «Vanse y queda Valdovinos» *M1*. V.974: «tu tía» *M1*. Acotación: «Sale el Marqués de Mantua» *M2*. V.978: «inculta maleza» *M2*. V.980: «por estos terromonteros» *M2*. V.981: «atreverme» *M3, MI, S*. V.983: «de mis pequeñas heridas» *M2*. V.984: «compasión solías tomar» *M2*. V.991: «dieran» *M2*. VV.993-994: «Un joven miro que apela/ entre aquellas espesuras/» *M2*. V.995: «escuras» *M1* (Se unifica la forma «obscura»). V.996: «por no tener una vela» *M2*. V.998: «me da» *L1, L2, M5, S*; «y no dice quien es» *M2*. V.1003: «lo supieras, con que gusto» *M1*; «entendiérades» *M4*. VV.1005-1007: «Herido de hoz y de coz/ tiene el rostro ensangrentado,/ y como está colorado/» *M2*. V.1009: «Yo sabré quien es. ¡Ah hermano!» *M2*. V.1012: «mi» *M1*; «en lugar de cirujano?» *M2*. V.1015: «Pues haced contar las crías» *M1*. V.1019: «en aquestos» *M2*. V.1021: «engañosos» *M4*. V.1034: «hoy se rezaba» *M1*. V.1040: «a llamar un ermitaño» *M2*. V.1041: «remidiar» *M1*. VV.1041-1044: suprimidos en *M2*. V.1045: «mas ya sale de su ermita» *M2, L1, L2, M5, M6*; «que ya sale de la ermita» *M3, MI, M4, S*. V.1047: «y venía» *M2, M3, L2, M4, M6, S*. VV.1049-1052: suprimidos en *M2*. VV.1049-1112: suprimidos en *M6*. Acotación: «Entra el Ermitaño» en *M1*. V.1058: «yace» *M2*. V.1061: «intentarlo» *M2, M3, MI, L1, L2, M4, M6, S*. V.1062: «quisiera saber aquí» *M2*. V.1063: «bómitos» *M2*. V.1064: «confesarlo» *M2, M3, MI, L1, L2, M4, M6*. VV.1065-1067: «Marqués.—Esso se suele hazer/ no más que en la comunión./ Ermitaño.—Después de la comunión/» *M1*. V.1071: «Lléguese» *M2*. V.1072: «culpas» *M2*. V.1073: «escusar» *M5*. V.1081: «en mí» *M2*. V.1085: «que aunque está débil la mía» *M2*. V.1087: «tomadla» *M4, M5*. V.1092: «entendimiento» *MI*. V.1093: «hueso» *M2*. V.1094: «y de apretar tengo un callo» *M2*. VV.1106-1107: «si vuelve la mano a darme/ quisiera reconciliarme/» *M2*. V.1113: «Ya yo estoy» *M2*. V.1115: «invidiar» *M1*. V.1117: «ni habla ni pabla» *M2*. V.1120: «la habla» *M1*. V.1125: «llevalle» *M2, M3, MI, L1, L2, M5, M6*. V.1127: «llevadle» *M4, M5*. V.1128: «en el coche» *M1*; «en coche» *MI*. V.1129: «mallogrado» *M1*; «el mal logrado» *M2, MI*. V.1130: «Pues harto ligero era» *M2*. V.1132: atribuido al Marqués en *M1*. VV.1137-1155: «en la cama, y en la mesa,/ mi rabia jura y perjura/ de non facer travesura/ con mi prima la marquesa;/ y al cielo jura mi enojo/ la barba no me pelar/ hasta que yo vea echar/ la del vecino en remojo./ Y juro a Dios de cascallo/ un tanto así así bonico;/ pero yo callo mi pico/ que es mucho peor urgallo./» *M2*; «no facer» *MI, M4, M5*.

JORNADA TERCERA: Acotación: «Suenan chirimías y atabales y dicen dentro» *M2*; «¡Viva Carlo Magno, y viva con su pepita!» *M2*. Acotación: «Salen Roldán, Gaiferos y el Emperador» *M2*. V.1160: «Dentro:» *M2*. V.1161: «pipita» *L1, L2*. V.1163: «quebrantantais mi» *M1*. V.1165: «la queréis» *M2*. V.1167: «Pues es» *M1*. V.1170: «Es un» *M2*. V.1176: «severa» *M1*. V.1177: «hago» *M1*. V.1180: «ahora» *M2*. V.1182: «Alabo vuestra obediencia» *M2*. V.1183: atribuido a Galalón en *M2*. V.1185: «venga hacer» *M2, M3, L1, L2, M4, S, M6*. V.1186: «gentiles cuidados» *M1*; «crialos» *M3*; «sois» *M4*; «gentiles honrados» *MI*. V.1187: atribuido a Roldán en *M2*. V.1188: «¿Es bien que yo haga la audiencia?» *M2*. V.1189: «timiendo» *MI*. V.1193: «que aun» *M2*; «no hacen» *L1*. V.1194: atribuido a Gaiferos en *S*; «doctor» *S*. V.1203: «advertí» *M1*. V.1214: «viera» *M2*. V.1215: «Decid» *M2*. V.1217: «no lo veo» *MI*; «de él» *M6*. VV.1218-1221: suprimidos en *M1*. V.1218: atribuido a Gaiferos en *S*. V.1222: atribuido a Gaiferos en *S*. V.1223: atribuido a Roldán en *M2*. Acotación suprimida en *M2*. V.1236: «No hay más, Marqués» *M2, M3, M4, MI, M6, L1, L2*. VV.1237-1238: suprimidos en *L2*. V.1244: «me pide» *M1*. V.1247: «y como que viene muerto» *M2*. V.1251: «todos» *M1*. V.1254: «que aun los vivos» *M2*. V.1256: «pide» *M2*. VV.1258-1259: suprimidos en *M1*. V.1260: «Pide» *M2*. V.1263: «mucho pide» *M3, M4, M5, S, MI*. V.1266: «ya el» *M2, M3, M4, M5, L1, L2, MI, S*. VV.1278-1279: atribuidos a Galalón en *M2*. V.1281: «y no» *M2*. V.1282: «me huelgo» *M2*. V.1285: «al fin» *M2*. VV.1290-1291: suprimidos en *M1*. V.1294: «ni basura» *M1*. V.1295: «hables» *M3, M5*. V.1297: «mesmo» sólo en *M2*. V.1298: «perdóneme» *M1*. V.1299: «tuerto» *M2*. V.1301: «En otras partes la tengo» *M2*. V.1302: «digáis» *M2*. V.1304: «traedme» *M2*. V.1305: «Señor, aquí te me tengo» *M2*. V.1306: «a el Marqués» *M1*. V.1307: «Carloto» *M1*. VV.1312-1315: atribuidos al Marqués en *M2*. V.1313: «¿No fuiste vos mismo el mesmo» *M2, M4, L1*; «fuistis» *M3*; «fuisti» *MI*; «¿No fuisteis vos» *L2, S, M5*. V.1315:

«confesá, y dejáos» *M2, M3, M4, L1, MI*; «confesad, dejáos» *M5, S*; «confiesa» *M6*; «confese» *L2*. V.1318: «eso tiene» *M2, M3, M4, M5, L1, L2, S, MI*; «eso tiene mi hijo» *M6*. V.1319: «achacármelo» *M2*. V.1320: «lo matamos» *M2*. V.1323: «que él solo» *M2*. V.1329: «le quite» *M2*. V.1334: «prescripto» *M3, MI*. VV.1334-1335: suprimidos en *M1*. V.1337: «¿Tirándoos?» *M2*. V.1339: «os harán» *M2*. V.1341: «verlo» *M2*. V.1343: «estará embargado el cuerpo» *M2*. V.1348: «que a Carloto, que es mi hijo» *M2*. Acotación: «Vanse» *M2*. V.1359: «pienso» *M1, MI*. V.1360: «Pues digo que no lo estamos» *M2*. V.1364: «estar más solos dos?» *M2, M4, M6, MI*; «estar más solos los dos» *M3, M5, S*; «estar más que solos dos» *L1, L2*. V.1370: «dotrinarlos» *M2, M3, M4, L1, L2, S, MI*. V.1373: «el regüeldo» *M2*. V.1374-1377: suprimidos en *M2*. Acotación: «Vanse y sale la infanta Sevilla y el Marqués de Mantua» *M2*. V.1383: «muy mala, Marqués, la flor» *M4, M5*. V.1384: «Tráigola» *M5, S*. VV.1390-1393: suprimidos en *M2*. V.1395: «muerto en fin» *M2*. V.1399: «que la dio» *MI*. V.1400: «en en el» *M1*. V.1404: «pidieras» *M4*. V.1408: «que me parito» *MI*. V.1410: «divertiros» *M2, M3, M4, M5, M6, S, MI*. V.1417: «que el comer» *M2*. V.1435: «en la mano» *M2, M3, M4, M6, S, L1, L2, MI*. V.1436: «Guardárasme» *S*. VV.1446-49: no aparecen en *M1*. V.1451: «me he vengar» *MI, M3*. VV.1494-1497: «¿Pues qué sentís?. Carloto.—Nada. Galalón.—¡Hay tal!/ ¿Nada?. Carloto.—Nada. Galalón.—Aquese mal/ es el que me tiene en pie.» *M2*. V.1499: «Eso en buena medicina» *M2*. V.1500: «continua» *M6*. V.1502: «Éstas son» *M2*. V.1503: «Ya yo sé» *S, M5*. VV.1506-1509: no aparecen en *M1*. V.1511: «Todo, Galalón,» *M2*. V.1513: «que aún no he» *M1*. V.1515: «a el mismo» *M1*. V.1517: «¿que me pida gollorías?» *M3, MI*; «¿que me pide» *M5, S*. VV.1518-1521: «Galalón.—Como la muerte le dimos/ pide que le socorramos./ Carloto.—¿Pues tan corrientes quedamos/ la última vez que nos vimos?» *M2*. V.1523: «ruido siento» *M2*. VV.1524-1525: «Eso, señor, es calor,/ y se quita con un baño.» *M2*. Acotación: «Sale Sevilla» *M2*. V.1526: «¡Sí, pardiós! *M2*. V.1528: «se viene acostar» *M2*. V.1529: suprimido en *M1*. Acotación suprimida en *M1, S*. VV.1530-1533: suprimidos en *M1*. V.1536: «Dejadme abrir estas puertas» *M2*. V.1538: «¿Para qué? Para escaparme» *M2*. VV.1539-1540: alterados en *M2*. VV.1541-1542: alterados en *M2*. V.1543: «efecto» *MI, M4, M6*. V.1550: «sentéis» *M4, M5, M6*. V.1551: «No os canséis, no he de tomalla» *M2*. V.1552: «toméis» *M1*. V.1553: «Yo, señor, siempre he de estar» *M2*. V.1554: «pagándoos» *M5, S*. V.1556: «Sólo hay una redención» *M2*. V.1557: «que es darme satisfación» *M2*; «satisfacción» *S, M5*. V.1558: «de la muerte de mi esposo» *M2*. V.1562: «le maté» *M2*; «la maté» *MI*. V.1563: «Reñid» *M2*. V.1564: «Que en fin» *M2*. V.1565: «a matarme?. Sevilla.-¿Eso dudáis?» *M2*. V.1566: «Pues matad» *M2*. Acotación suprimida en *M1*. V.1567: «Respeto será y temor» *M1* (se sigue *M2* por razones de estilo). V.1569: «sos» *M4*. V.1570: «Como me fuistis traidor» *M1*; «traidor» *M5*. V.1571: «Andad, que» *M2*. V.1574: «aunque algo» *M2*. VV.1576-1578: «Ahora he echado de ver/ que ofendida una mujer/ siente como una persona./» *M2*. V.1579: «aqueso» *L2*. VV.1579-1582: suprimidos en *M1*. V.1584: «que aquí os vea» *M5, S*. V.1587: «que es muy prolijo» *M5, S*. V.1588: «parentescos» *L2*. V.1589: «tendréis hoy?» *M2*. V.1591: «había» *M5, S*. v.1595: «Haz eso» *M5, S*; «Hacedlo» *M4*. V.1600: «Después me podéis» *M2*. V.1602: «por librar» *M2*. Acotación: «Sale el Emperador» *M1*; «Escóndese, y sale el Emperador» *M3, M5, S, MI*. V.1609: «Yo, con ánima» *M2*. V.1611: «tragedia» *MI*; «esa almohadilla» *M4, M5*. V.1612: «en que habemos de parar» *M2*. V.1614: «puntos aquestas» *M1*; «puntos en estas» *M2*. V.1616: «aquí los» *M1*; «lo tomen» *L2*. V.1617: «Señor, tengo» *M2*. V.1620: «quieres» *M4*; «queréis haya» *M5*. V.1626: «ramera» *M1*. VV.1631-1634: suprimidos en *M2*. V.1637: «Sabréla» *M2*. V.1639: «¿Qué es no» *M2*. V.1642: «que andaba acechando» *M1*; «haciendo» *M3, M4*; «vacilando» *M5, L1, L2, S*. V.1644: «en paz, como dijo el otro» *M2*. V.1645: «Si me ponéis en un potro» *M2*. VV.1647-1650: suprimidos en *M2*. V.1651: «y es porfía» *M2;* «estos» *MI*. V.1652: «Dalde la mano. Sevilla.—Es cansaros» *M2*; «dadle» *M4, M5*. V.1653: «Hacedme gusto en casaros» *M2*. V.1655: «casarte» *M1, M3, M4, M6, L2, MI, S*. V.1660: «y tu porfía se esfuerza» *M2*. V.1661: «te has de casar tú por fuerza» *M2*; «tu fuerza» *M4*. V.1665: «guarda» *M2, M3, M4, M5, M6, L1, L2, MI*; «Criado.—Señor» *M1*. VV.1667-1670: suprimidos en *M2*. VV.1671-1673: «¿Cómo ya no habéis salido,/ Marqués, cuando os llamé yo/ a socorrerme?» *M1*. Acotación: «Sale el Marqués» *M2*. V.1674: «entrometido» *M5, S*. V.1677: «chapinitos» *M2, M4, M5, M6, L1, S*; «chiapinitos» *MI*; «chipinitos» *M3*; «chapenitos» *L2*. V.1678: «para» *M1*. V.1679: «Daréle» *M4*. V.1680: «Sevilla.—Ahora es justo que te emperres» *M2*. V.1681: «mira no nos yerres»

M2. VV.1687-1690: atribuidos a Sevilla en *M2*. V.1688: «chipinis» *MI*; «chipines» *M3*. V.1689: «dar batalla» *M2*. V.1691: atribuido al Emperador en *M2*. V.1695: «Talaréte los» *M2*. VV.1695-1697: atribuidos al Marqués en *M2*. V.1696: «y me pondré» *M2*. V.1698: atribuido al Emperador en *M2*. V.1699: atribuido a Sevilla en *M2*. V.1700: «escapéis» *M2*. VV.1701-1702: atribuidos al Marqués en *M2*. VV.1703-1704: atribuidos a Roldán en *M2*. V.1704: «tragadia» *M2*. V.1705: «Déjalos» *M2*. V.1706: «ha sido de» *M2*.

EN EL VIGÉSIMO ANIVERSARIO DE LA MUERTE DEL POETA BLAS DE OTERO (29 de junio de 1979)[1]

Por *Analía Vélez de Villa*

En su homenaje transcribimos y analizamos dos de sus poemas claves vinculados con la *tensión* que definió a las promociones de posguerra, entre los que ubicamos al poeta bilbaíno y a su «correligionario» José Hierro (Premio Cervantes 1998).

«A LA RESURRECCIÓN DE CRISTO»[2]

Juan 20,1 — Cuentan que una mañana, aun oscuro,
una mujer —María Magdalena,
dicen— vino a un sepulcro; y vio, llena
Mar. 16,6 — de susto, atrás la losa, contra el muro.
Luc. 24,2

Mat. 28,3 — Y dicen que le dijo un ángel (puro
Juan 20,13 — tal un rayo): ¿Por qué, mujer, tu pena?
Mat. 28,6 — Ha resucitado como dijo. En a-
Mat. 27,66 — delante nadie sellará seguro.

Esto cuentan. Y dicen más: que Cristo
Juan 20,14 — de pie, habló: María. Y, ella: Maestro
Juan 20,16 — (Rabboni). Y luego, a Pedro, a Juan: He visto
Juan 20,18

Juan 20,25 — al Señor y me ha dicho... Dicen, cuentan.
Pero, yo digo, con Thomás: Si nuestro
Juan 20,30 — dedo... No sea que los Cuatro mientan.
Juan 20,31

---

[1] El presente artículo se vincula con mi tesis de Licenciatura titulada *«La tensión entre lo divino y lo humano en la lírica de Blas de Otero»* (UCA, 1998).

[2] Hallamos esta poesía en: *Esto no es un libro* (1963), *Todos mis sonetos* (1977) y *Poesías con nombres* (1977) a los que nos referiremos, de aquí en adelante, con las siglas especificadas. Consultamos las ediciones que mencionamos a continuación:

ENL *Esto no es un libro,* en *Cuadernos de Cultura y Cultivo*, Río Piedras, Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico, 1963, p. 114.

TS *Todos mis sonetos,* Madrid, Turner, 1977, p. 100.

PCN *Poesías con nombres,* Madrid, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial y Ediciones Alfaguara, 1985, p. 35.

La composición guarda una relación intensa con el motor de su poética, *la tensión entre lo divino y lo humano* y con la cuestión que agita al hombre contra Dios: la muerte y, por tanto, el perdurar contra la muerte.

Encontramos en esta poesía, la hipótesis de la vida eterna en dependencia directa con la credibilidad en la resurrección de Cristo. El texto se cierra con la cita de Juan 20,31, cuyo contenido no se explicita (dice el evangelista: «Estos han sido escritos para que ustedes crean que Jesús es el Mesías, el Hijo de Dios, y creyendo, tengan Vida en su Nombre»).

La fe puesta en Cristo resucitado aquietaría la angustia, pues creer en el Hijo de Dios que murió y resucitó es el puente para transitar *de la muerte a la eternidad.*

Los capítulos y versículos, recreados por el poeta, van conformando una trama. Existe en cierto modo una actitud épica, de enunciación lírica, en la que el yo está frente a un «ello», que capta y expresa con carácter descriptivo y con una aparente objetividad. Esta actitud narrativa nos insta a considerar la poesía con ciertos patrones narrativos, que iremos incorporando a nuestro análisis. Por otro lado, se presenta a los cuatro evangelistas en situación dialógica entre ellos y con el sujeto del enunciado («Cuentan que»...). El diálogo se extiende a las figuras de María Magdalena, un ángel, Cristo, María, Pedro, Juan y Thomás, que se comunican el mensaje de la resurrección. El género dramático se entrelaza, de este modo, con el género lírico. De tal manera, lo narrativo, lo dramático y lo lírico retroalimentan la historia bíblica.

La poesía se alza como posibilidad de manifestar la verdad esencial e interior frente a la Verdad contenida en las Sagradas Escrituras. Esta polifonía promueve la participación de la voz del lector frente a la lectura de un sentido que postula el Nuevo Testamento. Las nuevas posibilidades crean un clima de inestabilidad y conmoción.

El poeta hace su propia ordenación del caos y lo textualiza. El texto resultante es la ficción de una ficción, si creemos que las citas auténticas son también textos ficcionales y no palabra revelada. El poeta provoca la duda con lo cual fomenta varias lecturas conforme a las ideologías de los lectores posibles.

Así como los evangelistas seleccionaron y ordenaron los elementos de la realidad a describir, así también el poeta antes de incorporar al relato la diversidad de testimonios, impone un orden, una configuración a los hechos. De esta manera va creando mundos alternativos al mundo objetivo sustentado en la realidad evangélica.

El poeta se apoya en la afirmación aristotélica que sostiene que no es obra de un poeta decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario («Poética», 1451 a). Lo que importa aquí es conocer qué podría sucedernos (si Cristo resucitó o no).

Para abordar el punto de vista de Otero y el de los evangelistas nos remitiremos a los textos. Transcribimos el contenido genuino de las citas:

Juan 20,1	El primer día de la semana, de madrugada, cuando todavía estaba oscuro, María Magdalena fue al sepulcro y vio que la piedra había sido sacada.
Mar. 16,6	pero él les dijo: «No teman. Ustedes buscan a Jesús de Nazaret, el Crucificado. Ha resucitado, no está aquí. Miren el lugar donde lo había puesto.
Luc. 24,2	Ellas encontraron removida la piedra del sepulcro.

Mat. 28,3	Su aspecto era como el de un relámpago y sus vestiduras eran blancas como la nieve.
Juan 20,13	Ellos le dijeron: «Mujer, ¿por qué lloras?». María respondió: «Porque se han llevado a mi Señor y no sé dónde lo han puesto».
Mat. 28,6	No está aquí, porque ha resucitado como lo había dicho. Vengan a ver el lugar donde estaba,
Mat. 27,66	Ellos fueron y aseguraron la vigilancia del sepulcro, sellando la piedra y dejando allí la guardia.
Juan 20,14	Al decir esto se dio vuelta y vio a Jesús, que estaba allí, pero no lo reconoció.
Juan 20,16	Jesús le dijo: «¡María!». Ella lo reconoció y le dijo en hebreo: «¡Raboni!», es decir, «¡Maestro!».
Juan 20,18	María Magdalena fue a anunciar a los discípulos que había visto al Señor y que él le había dicho esas palabras.
Juan 20,25	Los otros discípulos le dijeron: «¡Hemos visto al Señor!». Él les respondió: «Si no veo la marca de los clavos en sus manos, si no pongo el dedo en el lugar de los clavos y la mano en su costado, no lo creeré».
Juan 20,30	Jesús realizó además muchos otros signos en presencia de sus discípulos, que no se encuentran relatados en este Libro.
Juan 20,31	Estos han sido escritos para que ustedes crean que Jesús es el Mesías, el Hijo de Dios, y creyendo, tengan Vida en su Nombre.

Establecemos dos simbiosis:

a) entre la realidad efectiva y los elementos ficcionales dentro de los textos evangélicos,
b) entre los textos evangélicos y el texto ficcional de Otero.

Creemos que la primera relación (a) es intensa, inspirada por el Espíritu, y por tanto verdadera. La segunda relación (b) responde a una libre interpretación del poeta, ya que ha seleccionado, transformado y jerarquizado el material de la historia. El poeta actúa como un narrador y, por tanto, no está obligado (como los evangelistas) a referir todos los acontecimientos, sino sólo aquéllos realmente relevantes para el punto de vista adoptado. En cierta manera repite para recuperar, para recapitular lo que todos hemos leído o escuchado. El poeta crea la memoria del relato, va reconstruyendo las secuencias a medida que se producen en la narración del Nuevo Testamento. La repetición constituye una prueba de cómo el pasado sigue influyendo en el presente: de aquel pasado depende nuestro presente y futuro, razón por la que es crucial desentrañarlo y darle sentido.

La poesía ocupa un espacio a dos columnas. La disposición tiene un carácter simbólico, pues las acotaciones al margen izquierdo corren el velo a otra lectura inscrita en otro libro.

Si comparamos el texto bíblico con el oteriano, observamos que en este último se acelera la descripción y se mantienen los tiempos de duración. Hay igualdad entre la duración de la historia relatada en la Biblia y el relato-poético de Otero, con excepción de la cita de Mat. 27,66 con la que el tiempo se retrotrae creando una ilusión de eternidad. Advertimos mayor aceleración del ritmo en Otero, con el fin

de agilizar la confesión de la *duda acerca de la eternidad*, que se hace manifiesta en los últimos versos:

> «Pero, yo digo, con Thomás: Si nuestro
> dedo... No sea que los Cuatro mientan.»

Asistimos a la verbalización de un relato dentro de otros relatos muy distantes de la realidad histórica. Todo pasa por la palabra (todo necesita verbalizarse para adquirir entidad —Genette[3]—). El yo poético hace un uso exagerado del *verbum decendi* para aclarar que el discurso tiene una forma regida (no libre) y que no es él, responsable único del mismo. El estilo indirecto permite que se altere la literalidad de las palabras de Cristo, de María... y de los Cuatro. Tenemos la sospecha de que además pudo haber quedado también gravemente comprometido el contenido. Este discurso transpuesto favorece la ambigüedad y el relativismo del mensaje evangélico y del oteriano.

El poeta coloca a los evangelistas por un lado, y a los personajes del relato, por otro, en situación dialógica (incluso con el lector). Con el diálogo aparece la réplica en potencia. Los interlocutores aminoran la presencia del narrador, que se oculta en el pronombre *yo* del penúltimo verso. Su voz confluye dentro de la misma secuencia de frases o segmentos *frásicos* pertenecientes a enunciados diferentes. Esta polifonía permite el contraste entre varios puntos de vista sostenidos en situaciones diversas (cada evangelista recrea su situación de los hechos). Con este procedimiento se intensifica el carácter fragmentario del discurso (el lector ha de recurrir al contexto y a su propia competencia para suplir la insuficiencia informativa o su distorsión). El poeta nos empuja a releer los Evangelios: las citas son la prueba fehaciente. Esta vuelta a las fuentes nos consiente que interpretemos y sintamos la muerte y resurrección de una manera personal. El lector percibe las resonancias de Otero en esta nueva lectura bíblica, registra dos voces, dos orientaciones.

La presencia de Tomás (Thomás en el texto «A la resurrección de Cristo») se proyecta en el Evangelio, pues ocho días más tarde, estando los discípulos reunidos en la casa, apareció Jesús y le dijo:

> «Trae aquí tu dedo: aquí están mis manos. Acerca tu mano: métela en mi costado. En adelante no seas incrédulo, sino hombre de fe». Tomás respondió: '¡Señor mío y Dios mío!'. Jesús le dijo:
>
> > Ahora crees, porque me has visto.
> > ¡Felices los que creen, sin haber visto!»
> >
> > (Jn. 20. 27-29)

Esta cita, que cambia absolutamente la dirección del mensaje, es la que el poeta sugestivamente omite. Es tan grande el temor a la mentira («No sea que los Cuatro mientan») que la poesía extirpa una parte decisiva del mensaje de Juan. La duda instala la idea que la transmisión pudo haber convertido a la verdad histórica en un relato poco fiel. Así como el poeta (simulando estar muy documentado) ignora fragmentos enteros, Juan pudo haber hecho lo mismo con la verdad. Con la elipsis, el poeta quita toda garantía de que tanto los hechos como los discursos de los personajes, sean exactos. Nada se niega. Nada se afirma. Negar la resurrección de Cris-

[3] GENETTE, G. (1983), *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, pp. 31-43.

to supone la negación de Cristo y de nuestra *Vida en su Nombre.* Afirmar la fe y la esperanza en la resurrección, implicaría acabar con la tensión entre lo divino y lo humano, y Otero la concibe como una oposición irreductible.

Su postura se enlaza con la de la poesía posmoderna en la que el significado se desestabiliza en el enigma y la certeza se disuelve en la ambigüedad.

HOMBRE[4]

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
al borde del abismo, estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.

Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte.

Alzo la mano, y tú me la cercenas.
Abro los ojos: me los sajas vivos.
Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.

Esto es ser hombre horror a manos llenas.
Ser —y no ser— eternos, fugitivos.
¡Ángel con grandes alas de cadenas!

El soneto difunde varios haces de luz (la angustia existencial – el silencio de Dios como causa de la angustia – Dios, una búsqueda insatisfecha – la lucha del hombre con Dios – el hombre, un ángel encadenado...) sobre un mismo tema central: *la tensión divino – humana.*

El problema religioso que nos interesa abordar aquí es el de la imposibilidad de una comunicación feliz, debido a la conformación de una de las partes: el hombre. Reparemos en que el título anuncia que es el hablante (éste en concreto y todos los locutores de Dios en general) el que se expone y se da a conocer. En cambio Dios, el receptor, no hace más que contribuir con su silencio (silencio referido, también, por el hablante) a la puntualización de las características del emisor. Como el emisor textual evoca la figura del autor empírico y éste recoge en su decir, el conflicto real de otros hombres (sus narratarios), podemos asegurar que es el hombre concreto y universal, el protagonista de la composición. O sea, que frente a la divinidad se impone, desde el título, la representación de la humanidad.

---

[4] Encontramos esta poesía en los libros siguientes, que remitimos por el año de publicación: *Ángel fieramente humano* (1950), *Ancia* (1958), *Expresión y Reunión* (1969), *Verso y Prosa* (1974) y *Todos mis sonetos (1977). Nos referiremos a ellos por las siglas que consignamos en ediciones consultadas:*

AFH *Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia,* Buenos Aires, Losada, 1977, p. 41.
A *Ancia,* Madrid, Visor, 1994, p. 36.
ER *Expresión y Reunión, A modo de antología,* Madrid, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, 1985, p. 62.
VP *Verso y Prosa,* Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1989, p. 27.
TS *Todos mis sonetos,* Madrid, Turner, 1977, p. 21.

Y bien, ¿cómo es EL HOMBRE, cuya incapacidad frustra la comunicación con DIOS?:

«Esto es ser hombre horror a manos llenas.
Ser —y no ser— eternos, fugitivos.
¡Ángel con grandes alas de cadenas!»

El «hombre» se define a sí mismo como «ángel» (núcleo) «con grandes alas de cadenas» (modificador). En el complemento hallamos la explicación a su ineptitud.

Determinemos, primero, su aptitud, su existencia de ser angélico: el Antiguo Testamento dice que los ángeles son enviados, mensajeros, espíritus, hijos de Dios (miembros de la familia divina) centinelas, habitantes del cielo, ejércitos celestes. Forman la corte de Dios y son enviados por Él a los hombres para que, como instrumentos suyos, actúen en la Historia de la Salvación. Con respecto a su naturaleza, son seres misteriosos, potentes, inmensamente Superiores a los hombres, inmateriales, espíritus puros, poderosos, que hasta infunden miedo.

En relación con la poesía oteriana, no interesa señalar la actividad que llevan a cabo los ángeles: trabajan en la construcción del Reino de Dios, en la obra de erección, consolidación, fomento y perfeccionamiento del Reino de Dios. En la Epístola a los Hebreos (1,14) se dice que la misión de los ángeles consiste en servir a los herederos de la Salvación.

Concretamente, su actividad se puede describir de la siguiente manera:

a) Los ángeles son bondadosos, celosos y poderosos mensajeros de la voluntad redentora de Dios, y al mismo tiempo victoriosos combatientes que luchan contra los enemigos de Dios y de los hombres.
b) Como quiera que los ángeles son mensajeros y garantes de la bondad y benevolencia divinas (II Sam. 14.17 – I Sam. 29,9) pueden los hombres, tener confianza en ellos.
c) Los ángeles protegen la vida corporal y espiritual (Gen. 24,7 – Tob. 3,17 – Dn.gr. 3,49).
d) Interceden por los hombres ante Dios, y éstos pueden pedirles que intercedan (Tob. 12,12 – Job. 5,1; 33,23).

Toda la actividad que acabamos de describir se ve turbada por el modificador «con grandes alas de cadenas», que nos remite al «trascendentalismo vacío» de gran parte de la poesía moderna y a Rimbaud con sus «ángeles sin Dios y sin mensaje». (Puede seguirse la huella a toda una genealogía de estos ángeles, desde Rimbaud hasta Stefan George, Rilke, Wallace Stevens y Rafael Alberti)[5]. Pero, sin embargo, persiste la naturaleza angélica pues es la esencia y propiedad característica de su ser (por lo que la poesía conserva el nombre de «ángel» más allá de las imperfecciones).

El último verso del soneto «Hombre»:

«¡Ángel con grandes alas de cadenas!»

[5] Ver HAMBURGER, Michael. (1969). 1991, *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta.* México, Fondo de Cultura Económica, p. 36.

cobra sentido en relación con todos los versos que le preceden, y que van desarrollando la relación tensionante entre Dios y el hombre (primer terceto).

El paralelismo antitético que enfatiza la lucha y la dicotomía (Dios – hombre) se expande hasta la misma noción de lo que es el hombre:

«Ser —y no ser— eternos, fugitivos.»

El nexo copulativo suma todas estas proposiciones:

a) *ser eterno*
b) *no ser eterno*
c) *ser fugitivo*
d) *no ser fugitivo.*

La contradicción tiene asidero, y la explica José Espiño Collazo[6], en su estudio semántico del título gongorino AFH (que por otra parte nos trae la reminiscencia de otro título de la primera postguerra, «Poema de la bestia y el ángel» de José María Pemán, aunque con derivaciones muy diferentes). Espiño Collazo descompone cada término en sus *semas* o rasgos significativos mínimos:

ÁNGEL

SEMAS DENOTATIVOS	SEMAS CONNOTATIVOS
➢ espiritualidad	(lejanía, belleza, bondad, divinidad)
➢ inmaterialidad	
➢ inmortalidad	
➢ trascendencia	
➢ animación	
➢ inteligencia	
➢ celestial	

FIERAMENTE

SEMAS DENOTATIVOS	SEMAS CONNOTATIVOS
➢ animación	(violencia, miedo, angustia, terror, muerte)
➢ instinto	
➢ mortalidad	
➢ agresividad	
➢ irracionalidad	

HUMANO

SEMAS DENOTATIVOS	SEMAS CONNOTATIVOS
➢ animación	(contingencia, contradicción, aspiración, trascendencia, soledad, angustia, etc.)
➢ instinto	
➢ mortalidad	
➢ agresividad	
➢ inteligencia	
➢ racional	

Este análisis deja inmediatamente al descubierto la incompatibilidad semántica existente entre los tres *lexemas* y la simultaneidad de aspectos diversos y contrastantes que coexisten en el sujeto hombre.

[6] ESPIÑO COLLAZO, José. 1985, *«Semántica de un título: Ángel fieramente humano»*, en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Gredos, I, pp. 447-454.

Notamos, también, que en el título de la obra donde se incluye inicialmente esta poesía, el *lexema* «ángel» es el núcleo de la construcción nominal. Tanto en el título como en el último verso que analizamos, el sustantivo se tiñe de significados dramáticos por acción de sus modificadores sintácticos. Esta resemantización de raíz expresionista descubre que detrás de la apariencia visible de las cosas asoma su caricatura, y de este modo todas las cosas reales se hacen grotescas. Así como los «soñadores» románticos intentaban arrastrar a su público hacia utopías irrealizables, los «visionarios» del expresionismo intentaron despertarlo, sacudirlo, asustarlo, pero jamás adormecerlo con utopías imposibles.

Esta voz de alerta de Blas de Otero pone bajo la lupa la falla de ser hombre y hace que de su poesía (tal como de las pinturas expresionistas) se desprenda un espíritu sombrío, desgarrado, a veces desesperado.

En «Cap. 10 Lib. II», A (p.70) y ER (p.66), leemos:

> «Era deforme como un ángel caído en un patio entre algodones.
> .....
> Cuando me asalta el recuerdo de lo espantoso que he sido conmigo mismo
> .....
> cuando me asaltan estos recuerdos comprendo de repente la deformidad de todo, y me resigno a ser ceniza, solitaria ceniza húmeda de lágrimas.»

Tanto la deformación como la plurivalencia aplicada al hombre delatan la complejidad de un ser hecho de tensiones y claroscuros.

El carácter agresivo no anula, sin embargo, los *semas* denotativos y connotativos del *lexema* «ángel» señalados por Espiño Collazo. Persiste, aunque esté aprisionado, la misión de enviado, de auxiliar en la lucha por el Reino de Dios. Si el hombre es un intercesor, combatiente celestial, entendemos que el poeta le haya dado a su mensaje, un carácter profético – misionero. Pero los ángeles son *victoriosos* combatientes que luchan contra los enemigos de *Dios,* y el hombre («ángel con grandes alas de cadenas») no parece que pueda salir triunfante de la contienda con la muerte:

> «Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
> al borde del abismo» [...]

de allí que se haya asimilado su existencia a una «pasión inútil» en el sentido sartriano.

El hombre, en calidad de ángel encadenado o de ángel fieramente humano, busca potenciar su naturaleza divina a través del amor:

> «para que eterna, si antes fugitiva,
> entre mis alas, no en mis brazos, quedes.»
> («Desamor», AFH p.15)

La mujer está compuesta de «música», «alas» y «luz» (en «Música tuya», AFH p. 19). Esta imagen de «ángel» se convierte en «ángel encadenado» en el poema «...Tántalo en fugitiva fuente de oro», AFH p.21 y en «Ciegamente», AFH p. 25 donde se llega a confesar que:

[...] «busco ese horror, esa cadena
mortal, que arrastra inconsolablemente.»
.....
Porque quiero morir, vivir contigo
esta horrible tristeza enamorada
.....

La imagen del *ángel encadenado* refleja el ansia de plenitud frustrada, ya que el amor de la mujer no alcanza a saciar el amor de Dios.

El poeta, en función de enviado, se apodera de la imagen para definir su misión redentora:

«¡Ay, ese ángel fieramente humano
corre a salvaros, y no sabe cómo!» [7]

El «ángel» tiene un referente real, enmarcado por la guerra (en RC p.121) y por la postguerra y el exilio (en AFH p.63) y esto conlleva, según veremos, el clima cultural que se vivía a mitad de siglo:

a) .....
«No sé cómo decirlo, con qué cara
cambiarme por un ángel de los de antes de la tierra,
se me han roto los brazos de tanto darles cuerda,»
.....
(RC p. 121)

b) .....
«Y un golpe, no de mar, sino de guerra,
que destierra los ángeles mejores.»
(AFH p. 63)

Hallamos en *Cántico Espiritual*[8] el germen de la identificación del hombre con el ángel:

.....
«De pronto, agitaré mis alas viejas
y se harán primitivas para el salto.»
.....

Tanto las alas angélicas como los brazos humanos suelen agitarse o elevarse en la búsqueda de Dios:

[...] «sacudo
los brazos bajo el sol [...]
Abro y cierro mi cruz.» [...]
(RC p. 115)

---

[7] *Ver «Cántico» en: Redoble de conciencia* (RC) p. 99, A p. 27, VP p. 33, ER p.77, *Blas de Otero para niños* (BOPN) p. 47 y TS p. 15.

BOPN *Blas de Otero para niños*, edición preparada por Concha Zardoya e ilustrada por Marina Seoane, Colección Alba y mayo, Serie Poesía, 12, Madrid, Ediciones de la Torre, 1985.

[8] *CE* *Cántico Espiritual,* Cuadernos del grupo *Álea,* 2, 1.ª serie, San Sebastián, Gráfico Editora, 1942.

Pero a cada intento del hombre, le corresponde como contrapunto, la negativa de Dios:

> «Alzo la mano, y tú me la cercenas.»
> razón por la que el poeta arriesga:
> [...] «Quiero cortarte
> las manos.» [...]
>
> (RC p. 113)

Vicente Gaos fue el primero del grupo poético de 1950[9] en abordar la temática religiosa, la duda metafísica, el problema del existente humano, que tanto vigor adquirieron con Blas de Otero («Arcángel de mi noche» aparece en 1944).

La lucha con Dios —en Gaos— se convertirá en pérdida de Él, en caída de ángel rebelde y maldito. Lo que llama verdaderamente la atención es la ausencia de Lucifer en la lírica oteriana, en la que tanta ingerencia tiene el problema religioso. En la lucha espiritual no participa la fuerza sobrenatural del mal, no hay satanismo en Otero.

Mantero[10] se pregunta si el ángel caído de Gaos no habrá tenido su correlato en el libro «Sobre los ángeles» de Alberti. El poema «Los dos ángeles» ha debido contar en el ánimo de Gaos.

Reparemos en los últimos tercetos del poema «Condenados» (Gaos):

> «Nada me importará sentir bien pronto
> la pesadumbre de tu mano encima.
> Niégate a ti, destruye lo creado
> por ti. Yo hacia mi aurora me remonto.
> Ángel caído, luz, luz de mi cima.
> Niéganos, pues nos hemos rebelado»
>
> (*Poesías Completas* [11])

Comprobamos que dentro de una temática y un código compartido, existe la divergencia en torno a una alternativa satánica, no considerada por Otero.

En el libro que sigue a «Arcángel de mi noche», titulado «Sobre la tierra» y publicado en 1945, prosigue la lucha Dios – hombre con el énfasis dolorosamente puesto en la caída. No se hablará de la «mano sabia» de Dios sino de su «mano vengativa» y «arrebatada» o «tiránica». El poeta se siente *dejado de la mano de Dios.* Es una mano que da muerte.

En Otero, la pelea «mano a mano» con Dios es también de una crueldad sin compasión. Si nos atenemos solamente al contrincante hombre, deducimos que sus imperfecciones descriptas en la última estrofa, son la clave del fracaso religioso. La mudez de Dios, incluso, se plantea como una posible falencia del hombre, receptor sordo. La incomunicación, cifrada en las tres primeras estrofas, invalida la actividad de mensajero asignada al ángel – hombre o renueva su accionar, ya que su mensaje puede consistir en transmitirnos a nosotros lectores, el estado de crisis religiosa.

---

[9] El mismo Vicente Gaos reclamó para sí esa precedencia en una entrevista que publicó la revista *Ínsula,* abril de 1959.

[10] MANTERO, Manuel, 1986. *Poetas españoles de posguerra,* Madrid, Espasa-Universidad (Blas de Otero: pp. 137, 297-322).

[11] GAOS, Vicente. 1959, *Poesías completas,* Giner, Madrid, p. 120.

Las «cadenas» que paralizan a estos espíritus puros son un claro símbolo de la esclavitud, de la pena aflictiva que supone el no ser libre. La falta de libertad es factible de ser entendida como el sacrificio de toda la libertad, como el sometimiento, escarnio y mutilación de uno mismo, es decir, es factible de ser entendida desde la perspectiva en la que se sitúa Nietzsche cuando describe la fe cristiana. Para él, la sumisión del espíritu produce un dolor indescriptible, y esto porque define la fe cristiana no por sus predicados esenciales, sino dando una idea general de sus partes o propiedades. (Ya sabemos de qué forma su pensamiento gravitaba en el espíritu intelectual español de la época).

Para Nietzsche los hombres modernos no sienten ya la «horrorosa» superlatividad que había, para un gusto antiguo, en la paradoja de la fórmula «Dios en la cruz».

Las cadenas de Otero son la abstención, el sacrificio de toda libertad que ejerce el hombre religioso [12].

Cabe preguntarse si para Otero, como para Nietzsche, la fe cristiana es la que predicando «un sublime sojuzgamiento de sí» ha dado a Europa esta especie empequeñecida, casi ridícula, este animal de rebaño, este ser dócil, enfermizo y mediocre. Entonces, este «ángel con grandes alas de cadenas» sería un ser creado por una fe cristiana distorsionada, y como tal, despreciado por los seguidores nietzscheanos del grupo poético del 50. Lo que equivale a decir que, su incapacidad no es congénita sino adquirida en un momento de evolución (del ser contextualizado en ese momento se ocupan los pensadores –poetas y filósofos existencialistas).

Concluimos en que este ser, así delineado, está evidentemente impedido para el diálogo religioso. De este modo, el ángel «deforme» (o deformado), que no es más que un producto histórico-cultural, es causante de la imposibilidad en la decodificación de los signos divinos.

[12] Ver NIETZSCHE, Friedrich. (1886). 1983. *Más allá del bien y del mal.* Edic. Orbis. Hyspamérica. Madrid. (cap. *El ser religioso*).

ESPAÑA COMO EL NUEVO PUEBLO ESCOGIDO EN LA POESÍA ÉPICA MEDIEVAL ESPAÑOLA

Por *Jack Weiner*

> Cinco de vosotros perseguirán a ciento, ciento de vosotros perseguirán a diez mil, y vuestros enemigos caerán ante vosotros al filo de la espada *[Levítico* 26:8 *(Sagrada)]*
>
> «Vanva aqueste rrey, commo avedes oydo venia de los godos, pueblo [muy] escojydo» *(Poema de Fernán González,* estrofa 28ab)*

A menudo investigadores de la literatura y cultura de la España medieval han estudiado el tema de España como el nuevo Pueblo Escogido de Dios. En particular lo han percibido en las crónicas y en la poesía épica. Pero que yo sepa no existe un estudio sistemático sobre este tema y sobre los orígenes de esta unicidad española en los susodichos géneros literarios. El propósito de esta investigación es hacer un estudio semejante en sus múltiples facetas y ramificaciones.

Los poemas que se han escogido son *El poema de Almería* (*PA* c. 1150), *El poema de Mio Cid* (*PMC*, c.1207), *El poema de Fernán González* (*PFG*, c. 1250), *El poema de Alfonso Onceno* (*PAO*, c. 1348) y *Las mocedades de Rodrigo* (*MR*, c. 1371). Son los únicos que tratan este tema.

Se puede decir que casi todos los pueblos europeos en un momento u otro se han creído el Pueblo Escogido de Dios (Zangwill *Chosen* 23)[1]. Pero nadie lo ha expresado de manera más clara y sucinta que el eminente teólogo británico James W. Parkes, «There is not a race in Europe which does not regard itself as the Chosen People ...» (Parkes *The Jew* 154). España siempre se ha considerado tal también (Menéndez y Pelayo *Calderón* 54).

Cuando se habla de Israel como el Pueblo Escogido se entiende que Dios lo ha elegido para que dicho pueblo lleve a cabo las órdenes divinas y que de él salga un mesías[2]. El propósito de estas órdenes es establecer y propagar en la tierra la

---

* Agradezco la ayuda que me han ofrecido Northern Illinois University y la Newberry Library y en particular a los profesores Stephen Haliczer y D. Raymond Tourville para completar este estudio. Agradezco también a Candace Carlson por haberme preparado este manuscrito en su ordenador y a la profesora Antoinette Brazouski excelente clasicista.

[1] Por ejemplo, «God had given England prerogative over all other realms» (Haller *Elect).* Agradezco a mi buen amigo y colega Stephen Foster haberme mostrado esta fuente. Entre los musulmanes los turcos se creían los escogidos de Dios, «to expand Dar ul-Islam [Morada de Islam] throughout the world» (Goodrich *Ottoman* 5).

[2] Aunque el pueblo judío es el Pueblo Escogido de Dios en el *Antiguo Testamento,* los cristianos se consideran los continuadores de esta tradición. La translación de este status se llama la *translatio* (Mitre FERNÁNDEZ, *Historiografía* 91).

palabra de Dios para que todas las naciones le acepten como dios único. En tiempos bíblicos Israel llegó a ser el pueblo evangelizador como España llegaría a serlo en la Edad Media y después. Por eso bien lo dice el poeta del *PFG*, «Vanva aqueste rrey, como avedes oydo / venia de los godos, pueblo / muy escojydo» (estrofa 28). Puesto que los españoles descienden de los godos, el Pueblo Escogido, los españoles también lo son (Weiner *La Numancia* 3).

La fuente de esta noción es el providencialismo. Este es la profunda creencia y convicción de que en el mundo hay una divinidad inteligente ordenada de la historia conforme a un plan determinado y claramente definido (Galán Sánchez *Género* 31, nota 84). Según el providencialismo no hay nada sin causas finales, nada sin un propósito (Arias y Arias *Concepto* 8).

Como aspecto fundamental del providencialismo existe la completa fe en los milagros, componente inseparable de los actos de Dios (Galán Sánchez *Género* 32-33). En el caso de la poesía épica medieval española los milagros se refieren principalmente a las victorias cristianas sobre ejércitos enemigos mucho más numerosos. Por eso en el análisis de estas obras se presenta un estudio detallado de las bajas cristianas y musulmanas. Sin este enfoque matemático dicho estudio tiene menos validez, impacto y claridad. Por la importancia que tiene la *Biblia* en estos textos se cree ventajoso indicar su presencia en ellos.

Conviene aclarar que en el *Antiguo Testamento* la palabra hebrea para el número mil (*élef*), no correspondía a la cifra actual de 1.000 (*Torah* 1223, nota 31). Más bien correspondía a un número de entre cinco a catorce (Harper *Study* 369). El número por eso representa una pequeñísima parte de lo que nosotros entendemos por el número mil. Por eso en el *Antiguo Testamento* las cifras no son lo que parecen sino que tienen una dimensión numérica menor[3]. Lo que sí es importante es la proporción, es decir cuántos enemigos contra un israelita. Pues el propósito del texto bíblico no es más que mostrar que Dios ayuda a los judíos en contra de ejércitos mayores *[Encyclopaedia Judaica* 12:1259 *(EJ)]*.

El providencialismo es una fuerza motriz de la Reconquista que más tarde lo será para la conquista del Nuevo Mundo (Greenblatt *Marvelous* 62). Con esto se quiere decir que el mismo providencialismo que se ve en la Edad Media existe en el Siglo de Oro para explicar las insólitas victorias españolas en el Nuevo Mundo (Menéndez y Pelayo *Calderón* 54).

En el *Génesis* varias veces Dios avisa a Abraham que él será el patriarca de los judíos. Y Dios le bendecirá con tierras, riquezas y población multitudinaria (Katz *Exclusiveness* 24). Dios no pregunta a Abraham si concuerda con esta alianza. (Rowley *Biblical* 45). Israel no tiene otra opción. Esta alianza ofrece prestigio y ventajas. Pero bajo amenazas de severos castigos Dios le exige a Israel que obedezca sus mandamientos (Baron *Social* I: 41).

Hay muchos momentos en que Israel sufre al desobedecer estos mandamientos. Siguen tres casos idóneos para este estudio. En la batalla de Jericó Dios prohíbe a los israelitas que tomen botín alguno (*Josué* 7-8). Pero Acán desobedece. En el curso de la batalla contra la pequeña ciudad de Hai, los israelitas pierden aun teniendo fuerzas militares superiores. Cuando se descubre el por qué los israelitas han per-

[3] Agradezco al profesor Rudolph Bisanz datos sobre las cifras en la *Biblia*. La segunda categoría de milagros atañe a la santidad y al culto de los sepulcros de héroes como Fernán González y Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid. Ellos hacen milagros y son beneficiarios de ellos.

dido esta batalla, matan a Acán. Al segundo intento los israelitas fácilmente la conquistan (*Josué* 8:10-23).

El caso de Gedeón y sus trescientos (*Jueces* 7:1-6) contra ciento veinte mil madianitas «que se habían extendido por el valle, numerosos como langosta» (*Jueces* 7:12), es diferente. Dios, el Divino Guerrero, luchando junto a los israelitas garantiza la victoria. Este milagro es de singular importancia para nuestro estudio por ser el número trescientos a menudo el número de los españoles victoriosos. La historia de los Macabeos es testimonio de un pueblo victorioso que, fiel a Dios, también vence a los enemigos suyos muy superiores en fuerza militar.

La Iglesia bajo el imperio romano se considera heredera de este codiciado título y de ella los visigodos lo heredan primero como arrianos y después como católicos (Gager *Origins* 114). La religión para los visigodos era un aspecto fundamental de su nacionalismo (Ziegler *Church* 3, 200). Según Julio Caro Baroja esta unión de religión y estado los godos la heredaron de los judíos (Caro Baroja *Historia* I:159).

En Iberia los visigodos se consideran este pueblo predilecto con todos sus privilegios y obligaciones (Sánchez Salor *Providencialismo* 181). Y en su apoyo los grandes cronistas visigodos tales como San Isidoro, San Julián y Juan Biclarense opinaban que efectivamente el pueblo visigodo es el instrumento divino en la tierra (Sánchez Salor *Providencialismo* 182-86).

Una de las primeras costumbres de los godos que los unía a los judíos veterotestamentarios es la unción de sus reyes. Ésta no tiene precedencia en la Iglesia cristiana (Hillgarth *Historiography* 283-84). Comienza en el Concilio de Toledo de 633 (Barbero *Sociedad* 68). De esta manera los godos imitan la coronación y la unción de los reyes de Israel. Para los visigodos sus reyes lo eran por herencia divina y por ende sagrados (Bloch *Royal* 3, 31)[4].

En 587 Recaredo se convierte a la Iglesia de Roma y con él toda España (Galán Sánchez *Género* 114). Dos años después el duque de Lusitania Claudio llega a Carcasona enviado como jefe militar por Recaredo. Allí con seiscientos soldados suyos ataca y derrota un ejército franco de sesenta mil soldados. Esta victoria de los pocos contra los muchos la interpreta Juan Biclarense como premio por la conversión de Recaredo y la recién adquirida unicidad visigoda (Galán Sánchez *Género* 113). «... se sabe que [Dios] extinguió por mano del jefe Gedeón muchos miles de Madianitas, dañosos al pueblo de Dios, con trescientos» (Juan Biclarense *Crónica* 32).

San Isidoro (560-636) atribuye victorias navales a Sisebuto (612-620) por su legislación antisemita (Magariños *Alabanza* I: 14). En su *Historia de los godos, vándalos y suevos*, para describir a España San Isidoro alude a la famosa y tradicional descripción de la Tierra de Israel como la «tierra de leche y de miel» [Nagore (1989) *Alabanza* 17-8][5]. Es una alusión que incorporan otros escritores españoles: Rodrigo Jiménez de Rada (*Historia* 148), la *Primera crónica general (PCG)* de Alfonso el Sabio (I:311) y la *Crónica de España* (Fernández Chicarro *Laudes* 153).

En su *Historia Wambae*, San Julián de Toledo (644-690) exalta la monarquía

[4] Agradezco al doctor Paul Saenger haberme indicado este libro de Marc Bloch.

[5] Se cita a San Isidoro por el estudio de la profesora Nagore de Zand porque no se ha podido encontrarla en la edición de Mommsen. En su capítulo sobre, «Los bienes de Espanna», del libro suyo *La estoria de los godos,* el arzobispo Rodrigo escribe que España es un país que Dios ha bendecido con, «ríos cabdales como el Parayso» (54). Véase también GLICK, *Islamic* 53.

visigoda porque ha recibido la protección divina. En particular hace hincapié en la toma de Narbona por los visigodos que sin la ayuda de Dios semejante victoria no se habría podido llevar a cabo (Sánchez Salor *Providencialismo* 185). Así es que San Julián está totalmente convencido, «de que la Providencia divina ha escogido al pueblo godo como instrumento suyo» (Sánchez Salor *Providencialismo* 186). «*Tunc uictoriosa per Deum manu portas incendant, muris insiliunt ciuitatem uictores ingrediuntur, in qua sibimet seditiosos subiciunt*» (San Julián *Opera* 229).

Múltiples razones se han dado para explicar la caída de los godos. La más convincente es su debilidad interna causada por guerras intestinas permanentes (Lomax *Reconquest* 15). Con tantas matanzas, inmoralidad, regicidios y facciones el reino godo quedaba vulnerable a enemigos exteriores (Gil *Judíos* 9 (1977) vii, 1).

Ya caídos los visigodos, sus descendientes los cristianos españoles tendrán la oportunidad de recuperar el amor perdido de Dios al iniciar éstos la Reconquista. Y así lo expresa Rodrigo Jiménez de la Rada, «mientras [los musulmanes] destrozaban con tantas acometidas, Dios, todopoderoso, no olvidándose en su ira de la misericordia, quiso preservar bajo sus ojos a Pelayo como una pequeña ascua» (Rodrigo *Historia* 159).

El Poema de Almería (c. 1150)

La chrónica de Alfonsi Imperatoris (CAI) se compone de dos partes escritas en latín. Ellas forman una unidad temática en que la *CAI* es el fondo e introducción del *PA* (Martínez *Poema* 17). Esta obra narra la contribución del emperador Alfonso VII (1116-1157) a la Reconquista. Le describen como unificador de los reinos cristianos tanto peninsulares como ultrapirenaicos (Laza *España* 5-10).

Según algunos especialistas las dos partes son del mismo autor. H. Salvador Martínez y Luis Sánchez Belda (Sánchez Belda *Chronica* xvii) creen que su autor es Arnaldo, obispo de Astorga. En contraste Manuel Laza Palacio apoya la tesis de que el autor es el polígrafo mozárabe toledano del siglo XII Domingo González (Laza *España* 55), probable autor también del *PMC* (Laza *España* 70).

La *CAI* y el *PA* reflejan el profundo sentimiento providencialista del autor y su convicción de que el cristianismo es la religión favorecida por Dios. «No conocieron a Dios [los moros], con razón cayeron. / Estas criaturas justamente habían de perecer, / puesto que adoran a Baal, que a nadie libra» (12-14). Y como es de esperar el texto está repleto de, «múltiples plagios bíblicos que inundan todo el relato....» (Sánchez Belda *Chronica* xxxix, lxii).

En contraste con otros poemas épicos españoles, en éste predomina León y se destaca frente a todos los demás reinos cristianos peninsulares. «Tras éstos [francos y gallegos] la florida milicia de la ciudad de 'la legión', / llevando sus banderas, irrumpe cual león. / Es ésta cabeza del reino hispano, / los derechos reales guarda con cuidado de soberano» (66-69). Compárese con, «Los hombres de Castilla siempre fueron rebeldes. / La fiera Castilla provocando cruelísimas guerras /» (138-139).

Para hacer su campaña antiislámica, Alfonso VII tiene que vencer y dominar a todos sus correligionarios peninsulares. «...el Señor estaba con el rey de León y volvió [Alfonso I de Aragón] la espalda para no luchar con él» (Laza *España* 151:4). Poco a poco los reinos peninsulares cristianos reconocen la superioridad de Alfonso VII. Y éste, «el terror de los ismaelitas» (Laza *España* 188:99) llega a ser cau-

dillo de una cruzada antimusulmana. La presencia de francos, genoveses y pisanos ante el asedio de Almería es una manifestación del carácter internacional de esta empresa. «Fortuna de los francos, de los moros pésima muerte» (46). Es con el asedio de Almería con lo que termina la *CAI* y empieza el *PA*. Desafortunadamente faltan en el *PA* la descripción de la batalla y la de la conquista momentánea de la ciudad. Por eso no podemos estudiar las cifras militares en él. Sin embargo el lector podría imaginarse contiendas entre moros y cristianos en que las bajas cristianas serían incomparablemente menores que las de sus enemigos musulmanes. «Más poderoso en número, con protección divina menor» (18).

Aunque este poema contiene grandes elogios para los ejércitos cristianos y sus caudillos, el elogio principal es para Alfonso VII. Ante todo, el poeta presenta al Emperador como a un hombre parangonable con el emperador franco Carlomagno tanto por sus hazañas como por su linaje (5-9). No obstante el leonés no se canonizó como su antepasado franco.

En el *PA* hay numerosos momentos explícitos e inexplícitos en que España se ve como el nuevo Pueblo Escogido de Dios. La unicidad del Emperador se ve explícitamente en el prefacio a la *CAI*, «... Dios Omnipotente actuó por medio de éste / y con éste para que el pueblo cristiano disfrutara de salud en la tierra, ...» (Laza *España* 149).

Si Alfonso VII se presenta ante sus propias huestes como un Moisés, a la vez capitanes suyos son como otros guerreros del *Antiguo Testamento*. Por ejemplo, el conde extremadano Poncio, «tenía la virtud de Sansón, la espada de Gedeón, / era semejante a Jonatán, preclaro en la nave de Jesús» (164-165)[6].

La descripción numérica de los extremadanos cristianos en los versos 158-161 es paradójica. Así el *PA* reza, «[Extremadura] Cubre esta tierra como plaga de langosta, / no bastan para saciarles el cielo o el mar. / Allanan montes, desecan todas las fuentes / cuando se levantan obscurecen las luces celestes». Como regla general las huestes multitudinarias son las musulmanas.

Los sucesos del *PA* ocurren unos cincuenta años después de la muerte del Cid. Pero el poeta hace que su poema sea una continuación de los actos del Cid y que Alfonso VII sea su heredero. «Y recibe con magnificencia al varón admirable en su grado./ Y he aquí que viene Álvaro, hijo del famoso Rodrigo» (203-204). Aquí hay una imprecisión histórica o por lo menos una confusión. Este Álvaro no fue hijo del Cid sino hijo de Rodrigo Álvarez, nieto del Alvar Fañez, sobrino del Cid (Castro Guisasola *Cantar* 126). Es difícil explicar la presencia en este texto de lo que se podría considerar una falta tan grande. Pero no es sino un esfuerzo de parte del poeta para entroncar al emperador Alfonso VII con el Cid para engrandecer a aquél.

El Poema de Mio Cid (c.1207)

En la poesía épica se manifiestan las aspiraciones nacionales y el espíritu de un pueblo (Bowra *Heroic* 3). Entre los paganos los héroes solían convertirse en objetos de culto. Y se les solían atribuir curas mágicas normalmente características de los dioses (Lattimore *Themes* 97). Por eso quienes rezaban ante las tumbas de es-

[6] «Estremadanos son los cristianos que viven en la frontera entre cristianos y moros (*MR* 263, nota 263)...»

tos héroes esperaban curarse de sus enfermedades o mejorarse de suerte (Farnell *Greek* 59, 148).

En la Edad Media europea también los lugares donde reposaban los restos de los héroes atraían a muchos fieles que buscaban curas milagrosas. La concurrencia de los creyentes enriquecía estos santuarios los cuales a la vez adquirían prestigio y riqueza (Deyermond *Epic* 128).

Estos héroes santos formaban una escalera que unía el cielo con la tierra (Brown *Cult* 1, 4). El pueblo anhelaba tener a su lado a alguien quien pudiera interceder de su parte ante Dios. En España y en particular Castilla tales santuarios recalcaban la convicción de que era ella el favorecido nuevo Pueblo Escogido de Dios. Cuanto más sagrada una tierra tanto más es amado su pueblo por Dios.

El Cid (c.1043-1099) entra en el panteón de los héroes medievales a los cuales se les atribuían vislumbres de santo. Su culto en San Pedro de Cardeña reflejaba la creencia general en su santidad. En parte esta imagen de Rodrigo tiene su génesis en su propia devoción al santo de los leprosos. «La promessa, que San Lázaro hizo al Cid, sobre que sería muy afortunado en sucessos marciales» (Berganza *Antigüedades* 407), indica el carácter santo del Cid y las bendiciones que del cielo él había recibido. Como muestra de su dedicación a San Lázaro, la tradición dice que hacia 1076 el Cid estableció una leprosería en Palencia (Deyermond *Epic* 110-12).

Otro momento que unía al Cid con el cielo es cuando se dice que San Pedro se le apareció anunciándole que dentro de treinta días moriría (Russell *Temas* 77). Después de muerto el Cid olía a santidad (Berganza *Antigüedades* 532) y desde la ultratumba convirtió al judío Gil Díaz (Berganza *Antigüedades* 543). Según la opinión popular semejantes milagros unen al Cid a los hombres milagrosos del *Antiguo Testamento*.

Por estos milagros y victorias militares iba el Cid adquiriendo a través de los siglos tanta fama de canonizable que Enrique IV y los Reyes Católicos le llamaron, «El Bienaventurado y Santo Caballero» (Berganza *Antigüedades* 550). Más tarde Felipe II quiso lograr —pero sin éxito— nada menos que la canonización de este héroe (Berganza *Antigüedades* 555).

El culto ante la tumba del Cid en San Pedro de Cardeña podría, según Peter Russell, haber influido en la creación de poemas épicos cidianos (Russell *Temas* 57). Por eso es más que probable que nuestro poeta tuviese en cuenta estos aspectos hagiográficos del Cid al concebir el *PMC* (Smith *Diffusion* passim). El estado santo de Rodrigo aumenta el fondo y poder espirituales del poema.

La fama del Cid crecía tan vertiginosamente que ya le comparaban con Carlomagno canonizado en 1165 (Smith *Cid* 530). De tal manera es esto verdad que muchos elementos de la vida y leyendas del emperador franco se transferían a las leyendas sobre este héroe castellano (Smith *Cid* passim).

No cabe duda de que el creador del *PMC* se valió del culto popular cidiano para inspirar al pueblo a luchar más enérgicamente contra el musulmán. El pueblo una vez empapado del espíritu militante de Rodrigo se inspiraría de verdad. De allí el *PMC* deriva su carácter catequístico y propagandístico (Baños *Hagiografía* 2).

Los reyes lo eran por la voluntad de Dios, y eran sagrados y milagrosos (Bloch *Royal* 3, 31). Aunque el Cid mismo no desciende de reyes (Smith *Diffusion* 39), el Cid literario era padre de reinas y antepasado de muchos reyes (Menéndez Pidal *España* 584). Al Cid sus conquistas le hicieron rey no ungido y no coronado. Toda

esta vinculación regia fomentaría aun más las leyendas sobre su santidad y sus percibidos estrechos vínculos con Dios (*PM* Michael 3723-3734 y nota).

Dos realidades atormentaban al pueblo español a partir de la invasión musulmana. La primera es la tristeza ocasionada por la supuesta imprudencia del rey Rodrigo, el Adán godo (Burt *Selected* 70-1), para con Florinda la Cava. La segunda es la obsesión por recuperar su paraíso perdido. En este caso Rodrigo de Vivar es el redentor de España por antonomasia (Maravall *Concepto* 268). «Un Rodrigo perdió esta Península, pero otro Rodrigo la salvará» (Menéndez Pidal *España* 576).

Cesáreo Bandera ve en el Rodrigo del *PMC* precisamente una figura mesiánica. Con razón opina, «... el carácter mítico del Cid hay que verlo como un reflejo, una imagen para expresarlo en términos medievales ... de aquel único protagonista» (Bandera *Poema* 133). Con esta visión del Cid como un mesías guerrero también concuerda Giorgio Perissinotto, «Rui Díaz, el Cid, será quien elimina por sus enormes esfuerzos el pecado original que fue la pérdida de la España visigoda» (Perissinotto *Reconquista* 14).

El poeta en su creación del Cid le describe como santo laico guerrero. Sin que el poeta lo hubiese querido el Cid más se parece al Mesías según el judaísmo que según el cristianismo. En el *PMC* el Cid es un superhombre que sin embargo es un hombre mortal. Por consiguiente el Cid como principal protagonista del *PMC* es un compuesto de muchas entidades y una gran creación literaria que nace de las ansias del poeta por salvar a España.

La salvación de España es un tema primordial en el *PMC* por medio de cuyo examen se pueden explicar las exageraciones numéricas en los ejércitos cristianos y musulmanes. Las crónicas medievales españolas ya iban con mucha frecuencia reflejando el concepto de España/Castilla como pueblo escogido. Y el poeta del *PMC* incorporó esta tradición a su obra.

En la *Primera crónica general* hay un incidente de particular interés para nuestro estudio. Durante la batalla de Covadonga (c.718) Dios defiende al rey don Pelayo y a los suyos. El texto narra, «las saetas et los tragazetes que los moros alançavan a los de la cueva, por la uertud de Dios tornavanse en ellos mismos et matavanlos» (*PCG* II:323).

Este favor divino es muy parecido al que pedía el rey David a Dios en momentos de persecución, «Si no se convierten, [Dios] afila su espada, / tiende su arco y apunta; / Apareja las saetas mortíferas, / saetas que Él enciende» (*Salmo* 7:13-4). Este milagro ocurre en muchas fuentes (Túy *Crónica* 276) y se repetirá en el *PFG.* (Walsh *Religious* 167). El ahogamiento de los ejércitos musulmanes en la misma batalla recuerda el de los egipcios, «E este nuevo miraglo daquell affogamiento fizo Dios a pro de los cristianos de España pora librarlos dell grand crebanto et dell astragamiento de los moros que estaban, assi como fizo a los fijos de Israel quando les sacó del catiuerio de Pharaon rey de Egipto et affogo a ell et a todos los suyos en la mar» (*PCG* II:323).

El avance de la Reconquista castellana queda paralizado después de la toma de Toledo en 1085 por Alfonso VI (1065-1109). La invasión almorávide y las victorias musulmanas en Sagrajas (Zalaca), octubre de 1086 (Huici *Grandes* 46), en Aledo, octubre de 1088 (Huici *Grandes* 92) y en Uclés, 6 de mayo de 1108 (Huici *Grandes* 103), producen una enorme preocupación y tristeza no sólo en España sino en todo el occidente durante el reinado de este monarca (Huici *Grandes* 111).

En contraste, las victorias del Cid en Levante y en particular la conquista de

Valencia producen una gran alegría esperanzadora. Pero pronto después de la muerte del Cid los musulmanes la toman de nuevo en 1102 (*PMC* Michael 12). Parece que sin el Cid en la España cristiana nada funciona. Y por la desaparición del Cid la España cristiana va a la deriva, hacia la catástrofe.

Durante el reinado de Alfonso VIII (1158-1214), los castellanos reciben otra derrota, esta vez a manos de los almohades en Alarcos, el 19 de julio de 1195 (Huici *Grandes* 229). Pero el 16 de julio de 1212 las huestes de Alfonso VIII, ayudadas por leoneses, aragoneses y franceses (*PMC* Michael 45), derrotan a los almohades en las Navas de Tolosa. Esta victoria le abre a Fernando III el camino al Ándalus y a la total e ineluctable hegemonía cristiana en la Península Ibérica. Según la interpretación popular el mensaje de esta victoria es clara. Una España cristiana será amada de Dios a la cual otorgará sus bendiciones y dones.

Según Colin Smith la fecha de la composición del PMC es de hacia 1207 (Smith *Making* 97). Así es que parecería que el *PMC* nace en un ambiente entristecido por las derrotas cristianas pero con la esperanza y propósito de ser el *PMC* un modo de arenga patriótica y religiosa. Es decir que el *PMC* serviría como un instrumento literario de carácter propagandístico que crearía un nuevo impulso para reanudar la Reconquista victoriosamente (Smith *Making* 97).

Las cifras de los ejércitos en el *PMC* y en los otros poemas épicos más que reflejar la realidad militar, sugieren la ubicua presencia de la *Biblia*. Como dice Hopper, «By symbolism the abstract can be brought into the realm of the concrete where it is immediately recognizable and meaningful» (Hopper *Medieval* vii).

«Mio Çid Ruy Díaz por Burgos entrava, / en su conpaña sessaenta pendones» (15-16). Al salir de Burgos para el exilio tiene 115, «En aqués día a la puent de Arla[n]çón, / çiento quinze cavalleros todos iuntados son» (290-291). El último día del plazo para salir de Castilla el Çid tenía, fuera de las peonadas, las veterotestamentarias trescientas lanzas. «Aún era de día, non era puesto el sol / mandó ver sus yentes Mio Çid el Campeador, / sin las peonadas e omnes valientes que son, / notó trezientas lanças que todos tienen pendones» (416-419). En pocos días el Cid tiene cinco veces el número de caballeros que tenía al salir de Vivar (*PMC* Michael, nota a los versos 187 y 419). El crecimiento de los números entre los de Rodrigo aquí se atribuye inicialmente al carisma del Cid, y más tarde se añade la seducción del botín de la guerra.

El Cid toma a Castejón de Henares con sólo cien soldados, con la tercera parte de sus fuerzas ecuestres, «Vós con çiento de aquesta nuestra conpaña, / pues que a Casteión sacaremos a çelada» (440-441). Y con las otras dos terceras partes capitaneadas por Minaya Albar Fáñez saquean Alcalá de Henares. «Afévos los dozientos e tres en el algara» (476). Durante la batalla de Alcocer los del Cid matan a trescientos moros sin indicar el autor ninguna baja cristiana. «Los vassallos de Mio Çid sin piedad les davan, / en un ora e un poco de logar trezientos moros matan» (604-605).

El emir de Valencia, asustado de las victorias del Cid, envía a tres mil jinetes bajo el mando de tres reyes para poner sitio a Alcocer. «Quando lo oyó el rrey Tamín por cuer le pesó mal: / Tres rreyes veo de moros derredor de mí estar, / non lo detardedes, los dos id pora allá / tres mill moros levedes con armas de lidiar» (636-639). Y después llegaban muchos otros moros, «Por todas essas tierras los pregones dan, / gentes se aiuntaron sobeianas de grandes / con aquestos dos rreyes que dizen Fáriz e Galve; / al bueno de Mio Çid en Alcoçer le van çercar» (652-655).

Para romper el cerco de Alcocer y desbaratar a los moros, El Cid y los suyos atacan. Minaya explica, «Bien somos nós seisçientos, algunos ay de más, / en el no[m]bre del Criador, que no passe por ál» (674-675). Los cristianos usan la mitad de sus números para atacar y mueren 600 moros en dos asaltos, «trezientas lanças son, todas tienen pendones; / seños moros mataron, todos de seños colpes; / a la tornada que fazen otros tantos [muertos] son» (723-725).

Poco después el poeta explica que casi la mitad de los moros ha muerto. «Los moros ... / cayén en un poco de logar moros muertos mill e trezientos ya» (731-732). En los primeros dos asaltos mueren 600 moros y en los siguientes unos 700 más. Casi todos los moros han muerto y han muerto un máximo de quince cristianos. «Grand alegreya va entre essos christianos, / más de quinze de los sos menos no fallaron» (797-798). «Tantos moros yazen muertos que pocos bivos á dexados» (785).

Después de que Alvar Fáñez obsequia treinta caballos a Alfonso VI (816-819), el rey permite que más soldados le acompañen y que se junten a las huestes del Cid. «de todo mio rreino los que lo quisieren far, / buenos e valientes pora Mio Çid huyar, / suéltoles los cuerpos e quítoles las heredades» (891-893). Al volver Alvar Fáñez al Cid, acompañado de, «dozientos con él que todos çiñen espadas, / non son en cuenta, sabet, las peonadas» (917-918, nota a los versos 917-918). El Cid ya tiene cerca de 800 caballeros y una infinidad de peones. Pero no sabemos de qué manera estos últimos luchaban (Hendrix *Military* 47). En todo caso Gárate Córdoba pone un límite máximo a las huestes del Cid en el poema de unos 8.000 (Gárate *Espíritu* 161).

En el *PMC* no sólo se habla del cristianismo como religión superior al Islam y al judaísmo. Se habla también del castellano como el pueblo superior a todos los demás peninsulares. Esta actitud se ve en el choque entre el Cid y el conde de Barcelona, Berenguer Ramón II y entre el Cid y los leoneses. Según Julio Rodríguez-Puértolas el *PMC*, «es una glorificación del héroe por un lado y de Castilla por el otro» (Rodríguez-Puértolas *Poema* 147).

El conde de Barcelona, «entre moros e christianos gentes se le allegan grandes, / adeliñan tras Mio Çid el bueno de Bivar» (967-969), viene a atacar al Cid. Pero el Cid sólo necesita cien caballeros, «ciento cavalleros devemos vençer aquellas mesnadas» (995). El Cid expresa un gran desdén por la superioridad numérica del Conde (*PMC* Michael, nota al verso 995), como lo expresa por la de los musulmanes. Y así se acaba el cálculo de las huestes en el primer cantar.

En el segundo el Cid llega al Mediterráneo, «Contra la mar salada conpeçó de guerrear» (1090). Con cien soldados toma Albar Fáñez Cebolla (1129), lugar donde había muchos moros, «[Los] moros son muchos, ya quieren rreconbrar» (1143). Y además murieron en la batalla, «dos rreyes moros» (1147).

Ya el Cid pone sitio a Valencia, «por a christianos la dar» (1191). Invita a los que quieren ir con él y, «ninguno non ha premia» (1193). Resulta que en respuesta a la invitación, «al sabor de la ganançia non lo quiere[n] detardar, / grandes yentes se le acoien de la buena christiandad» (1198-1199). Va durando el sitio nueve meses.

Para descercar Valencia el rey de Sevilla manda, «... treinta mill de armas» (1224). Pero el Cid y los suyos los vencen. Sin decir cuántas bajas sufrieron los moros el texto explica que muchos se ahogaron en el río Xúcar, «en el passar de Xúcar í veriedes barata, / moros en arruenço amidos bever agua» (1228-1229). Pero podemos intuir que la grandísima mayoría de las tropas moras ha perecido. Estas enormes bajas

musulmanas y el ahogamiento de los soldados mahometanos recuerdan la batalla de Covadonga.Ya una vez conquistada Valencia, el Cid tiene mayor número de soldados que antes, «tres mill e seisçientos avié Mio Çid el de Bivar» (1265).

Yusuf el rey de Marruecos para recuperar Valencia reúne un ejército de «cinquaenta vezes mill de armas» (1626), que se acampa ante la ciudad. Los cristianos salen de la ciudad para atacar, «quatro mill menos treínta con Mio Çid van a cabo / a los çinquaenta mill vanlos ferir de grado» (1717-1718).

El Cid con los 3970 venció a 50,000 mil moros, todos muertos o presos menos 104. «Los çinquaenta mill por cuenta fuero[n] notados, / non escaparon más de çiento e quatro» (1734-1735). Según parece, en este cantar no muere ni un cristiano.

En el cantar III el rey de Marruecos Búcar viene a poner sitio a Valencia en la batalla de Quarte. Pero en este caso las cifras moras son aun más exhorbitantes, «cinquaenta mill tiendas fincadas ha de las cabdales» (2313).

No se sabe a ciencia cierta cuántos soldados podían caber en una tienda cabdal (*PMC* nota al verso 2313). Pero el arabista Peter Andrews me informa que fácilmente cabían diez soldados en cada tienda del rey Búcar. Esto significaría un ejército de 500.000 el cual sería mucho más grande que los 400.000 del rey Marsilies en *La Chanson de Roland* (I 563-565, 715-716). En tal caso el ejército del zaragozano le quedaría muy pequeño al del rey Búcar y por eso la victoria del Çid es superior a la de Carlomagno.

Sobre esta cifra de «50.000 tiendas cabdales» bastante se ha escrito sugiriendo que es un número exagerado y por eso más que nada ficticio. Andrés Bello, por ejemplo, lo considera «un absurdo manifiesto» (*Cantar de Mio Cid* I:1112). Muchos otros siguen la pauta del investigador venezolano. Ian Michael lo llama «Hipérbaton» (*PMC* Michael nota al verso 2313). Que se sepa Edmund de Chasca es de los pocos especialistas que aceptan las cifras como verdaderas (De Chasca *Arte* 243).

Además de los 500.000 soldados que se ha sugerido hay base para creer que estas «tiendas cabdales» no sólo eran para los que peleaban sino también para los que poblarían las tierras conquistadas por los musulmanes. Gran parte de las huestes musulmanas eran colonos, personas que se establecerían en tierras conquistadas permanentemente. (Prussin).

Aunque el *PMC* no alude especificamente a esta táctica demográfica, en el *PAO* sí se refiere a ella por lo menos tres veces. Cuando Albohacén convoca a la guerra santa declara, «(E) conquerid la Frontera / como está con su rencón: / la villa que fuer primera / tomad(la) por población» (931). Y después al explicar a sus huestes cuáles debieran ser los preparativos dice, «e troxies(s)en sus averes / cada uno, e su conpaña, / sus fijos e sus mugeres / para poblar en España» (948). Seguramente esta táctica en el *PAO* es la misma que explica quiénes, en parte, ocupaban estas «tiendas cabdales». Y en la estrofa 1057 se repite, «como entren por la Frontera, / libren luego este rencón, / tomen la villa primera / por fazer y población».

Lévi-Provençal explica que antes de Almanzor había ejércitos musulmanes de hasta un total de 35.000 soldados. Los ejércitos de Almanzor llegaban a ser de unos 75.000 soldados, «pero los ejércitos innumerables no existían en esta época ... más que en la imaginación de los cronistas» (Lévi-Provençal *España* 44). Y en este caso de por lo menos 500.000 soldados existen cifras imaginarias.

Estas cifras significan que el poeta exageró a propósito. Comentando Menéndez Pidal la *Historia Roderici*, Cuarta parte, observa que los quasi, «*C. L. milia militum,*

tria uero milia peditum es una exageración... » (Menéndez Pidal *España* II: 961). Pero en su edición de *Historia Roderici* Emma Falqué escribe, «Numerus autem illorum erat quasi +C. L. +milia militum, triginta uero milia peditum» (Falqué *Historia Roderici* 88:13-14), lo cual aun aumenta las cifras musulmanas.

En suma, las cifras militares en el *PMC* son extraordinariamente exageradas. Pero si se tiene en cuenta el fondo bíblico (Hook *Conquest* 124) y la creencia en España como el nuevo Pueblo Escogido las cifras no son exageradas sino símbolicas. Una España que obedezca a Dios no puede perder sean las que sean las cifras enemigas.

Estas cifras apoyan la tesis de María Lacarra y de otros por la cual se explica que el autor del *PMC*, «deforma la realidad histórica de los acontecimientos históricos que narra, y la suplanta por una realidad parcial» (Lacarra *Poema* 208). Efectivamente es así. El poeta utiliza el concepto de España como el nuevo Pueblo Escogido de Dios para formar otra realidad ficticia por medio de las cifras militares extravagantes. El poeta adaptó y modificó su poema según su intención artística y agenda política. Con razón Leo Spitzer dijo, «el *Poema de Mio Cid* es obra más bien de arte y de ficción que de autenticidad histórica» (Spitzer *Sobre* 13).

Numerosos investigadores concuerdan en que hay múltiples momentos en el *PMC* que tienen fuentes bíblicas. Colin Smith ha establecido que la emboscada en la toma de Castejón (458-475) recuerda la en la conquista de Hai (Smith *Making* 237). Valladares Reguero nota la misma táctica en Alcocer y Castejón en la conquista de Hai y de Gueba (*Jueces* 20:29-48) (Valladares Reguero *Biblia* 34-56). «Por mi parte pienso que los sucesos de Castejón y de Alcocer no son históricos sino que responden únicamente al poder creativo del poeta» (Valladares Reguero *Biblia* 27)[7]. Fuese histórico o ficticio el ardid en los cuatro casos es innegablemente parecido[8].

En *Jueces* 3:6 los pecados de los israelitas se expresan así, «Los hijos de Israel habitaban en medio de los cananeos, de los jeteos. ... Tomaron por mujeres a las hijas de éstos. ...» También en la España medieval la atracción mutua entre cristianos, judíos y musulmanes refleja la convivencia e influencia de los unos sobre los otros. En particular para nuestro estudio pesan dos casos de reyes conocidísimos.

Alfonso VI se casó con la mora Zaida (Martínez *Alfonso* 4). Y la leyenda reza que Alfonso VIII tuvo amores con la judía toledana Raquel (Lomax *Reconquest* 120). Efectivamente los moralistas de aquella época atribuyen en parte las derrotas en Zalaca y en Alarcos a estos contactos amorosos con mujeres no cristianas, «por eso fuste vençudo en la batalla de Alarcos et perdiste y toda tu gente» (Huici *Grandes* 151). La convivencia entre cristianos, judíos y musulmanes representaba una enorme seducción mutua. Lo mismo ocurrió entre los judíos y los paganos. «Los hijos de Israel hicieron mal a los ojos de Yavé, y Yavé los entregó en manos de Madián durante siete años» (*Jueces* 6:1).

En el *PMC* uno de los momentos bíblicos más patentes es la relación entre Saúl y David (Edery *Fondo* 59). En parte es así porque uno de los tópicos más importantes en la poesía épica es el conflicto entre el héroe y su rey (Jackson *Hero* 3).

---

[7] Varios investigadores ven también como fuentes del *PMC* autores latinos. En particular Colin SMITH cita *Bellum Jugurta* de Salustio como fuente del episodio en Castejón (439-475), *Stratagemata* de Frontino en Alcocer (571-610) y a Julio César en su *De Bello Gallico* para las dos batallas (SMITH, *Literary* 111, 116).

[8] Colbert I. Nepaulsingh y Aurelio Valladares Reguero han demostrado de manera convincente que los salmos y otros textos bíblicos son una fuente primordial para la inspiración del *PMC*.

Saúl odiaba y envidiaba a David como Alfonso VI al Cid (De Chasca *King* 185-86). Los dos súbditos eran superiores como guerreros y caudillos. En efecto, «Saúl mató sus mil, / Pero David sus diez mil» (I *Samuel* 18:7). Y esa capacidad les elevó por encima de sendos soberanos (Nepaulsingh *Towards* 61-6). Por eso los dos reyes querían deshacerse de ellos perseguiendo y mandándoles contra enemigos peligrosos. «Así pensaba Saúl que caería David en manos de los filisteos» (I *Samuel* 18:25). A la vez los dos súbditos hacían todo lo posible para evitar confrontaciones (I *Samuel* 21:1).

Otro aspecto parecido entre la España del Cid e Israel era que los dos pueblos estaban divididos: España en reinos cristianos en conflicto constante entre sí y contra el Islam (Menéndez Pidal *Imperio* passim). Los judíos estaban divididos entre Judá e Israel (II *Paralipómenos* 10:34-35). Tales divisiones debilitaban y ponían en peligro a los dos haciéndoles constantemente vulnerables a los enemigos. Esta interpretación es muy idónea también para el *PAO* y las *MR* como pronto se verá.

España necesita un héroe positivo, un modelo. Lo será el Cid creado por el poeta del *PMC*. Si Alfonso VIII logra emular a su tatarabuelo vencerá. Y efectivamente el 15 de julio de 1212 en las Navas de Tolosa se cumple proféticamente lo que había ido diciendo implícitamente nuestro poeta en el *PMC*.

Un subtexto literario primordial del *PMC* es la *Biblia* en la cual se inspira el poeta. El poeta como un Jeremías en momentos de desesperación personal y nacional volvió al texto fundamental de la tradición judeo-cristiana. Son Dios y los hijos de Israel quienes sirvieron como modelos espirituales para el poeta y para su público. Los judíos del *Antiguo Testamento* dieron el impulso espiritual hacia las victorias cristianas primero en Valencia y más tarde en las Navas de Tolosa.

Pero son dos hijos de Israel, coterráneos y coetáneos del Cid, los prestamistas Raquel y Vidas, quienes les dieron al Cid y a los suyos el impulso material imprescindible para que éstos emprendieran campañas victoriosas. En el *PMC* no cabe duda de que sin los 600 marcos de Raquel y Vidas, el Cid y los suyos se habrían quedado eternamente inmóviles en la glera del río Arlanzón.

De los tres cantares del *PMC* el tercero carece de carácter militar. No hay descripciones de combates entre cristianos y musulmanes aunque sí las hay entre los del Cid y los de Carrión. Es importante hacer destacar que en este cantar las hijas del Cid doña Elvira y doña Sol se casan en segundas nupcias con infantes y futuros reyes españoles.

Según el poeta el Cid trasmite sus genes através de sus hijas a todos los futuros reyes españoles, «Oy los rreyes d'España sos parientes son» (3724). Por eso las bendiciones que el Cid había recibido de Dios las lega a sus descendientes , los futuros reyes de la Reconquista. Hacia 1201 estaban todos ellos emparentados con el Cid (*PMC* Michael nota a los versos 3724-3725). Por ser todos ellos parientes del Cid y siendo el Cid el escogido de los escogidos, la sangre del Campeador les animaría a llevar a cabo la empresa que fue la Reconquista. Además históricamente la sangre del Cid corre por las venas de la realeza de otros países europeos tales como Francia, Inglaterra y Portugal (Smith *Diffusion* 41).

En todo el *PMC* se habla de quince bajas cristianas, «más de quinze de los sos menos no fallaron» (798). Por eso a continuación pongo las cifras sobre las bajas moras exclusivamente:

Versos	Primer Cantar	
605	300	
639	3.003	
732	1.300	
779	34	total 4.637
	Segundo Cantar	
1147	2	
1224	30.000	
1735	49.896	total 79.898
	Tercer Cantar	
2312	50.000 x 10	total 500.000
	Total hasta 584.535	

El poema de Fernán González (c. 1250)

Implícita y subliminalmente el autor del *PMC* presenta Castilla como el nuevo Pueblo Escogido y al Cid como su salvador. Lo hace por medio de frecuentes alusiones bíblicas indirectas y por medio de las cifras militares exhorbitantes en las victorias cristianas. El autor del *PMC* presenta Castilla como el exclusivo instrumento para llevar a cabo la Providencia Divina en la Península Ibérica.

El Cid es el unificador por excelencia de la Península. Quiere restablecer la hegemonía cristiana en toda ella. En el *PMC* el Cid quisiera unir a todos los españoles sin excluir etnia o nacionalidad peninsular alguna. El poeta destaca cualidades en el Cid por las que *de facto* él se convierte en un hombre digno de ser el rey de toda Iberia. Se puede concluir que el Cid del *PMC* habría creado una sociedad verdaderamente diversa bajo un solo monarca (Victorio *Poema* passim).

Pero en contraste con el poeta del *PMC*, el del *PFG* lleva al extremo la unicidad de Castilla. Ella explícitamente está por encima no sólo de los musulmanes sino de los otros reinos cristianos (Davis *National* 67). El nacionalismo castellanista que se encuentra en el *PMC* se intensifica en el *PFG* (Davis *National* 63).

El poeta del *PFG* equipara a Fernán González (c. 890-970) con el Cid. Para hacer hincapié en los genes parecidos de los dos héroes, el poeta aclara que ellos tienen parentesco afín (Cotrait *Histoire* 27). Ambos descienden de los poderosos jueces de Castilla que participaban en la elección de sus reyes tal como hacían los jueces de Israel (Ramos *Jueces* 81).

En la introducción del *PFG* el poeta describe el fondo histórico de España para explicar el estado difícil en que ella se encuentra. España está ocupada por los moros debido a la conducta de sus reyes godos, en particular la de Rodrigo, «por culpa [en] que era non le era Dyos amigo» (35d).

Sin la menor duda la preferencia del poeta por Fernán González viene tanto de sus actos militares como por las grandes donaciones que él hizo al monasterio de

San Pedro de Arlanza. Desde hacía muchos años dicho convento era un centro del culto de la tumba de Fernán González. (Deyermond *Epic* 193).

Hay elementos hagiográficos en la tradición de nuestros dos guerreros (Avalle-Arce *Poema* 70). Beverly West alude a Fernán González como a una figura mesiánica (West *Epic* 112-13). John Keller hace destacar los paralelos entre Fernán González y San Eustaquio (John Keller *Hunt* 253).

Aunque no hubo esfuerzos para canonizar a Fernán González, sí hubo milagros asociados con las tumbas de él y del Cid. Se dice que desde la tumba ellos animaron en dos ocasiones a Fernando III para conquistar Sevilla y a los Reyes Católicos Granada (Berganza *Antigüedades* I:265, número 37). Fray Antonio de Yepes añade que Fernán González también fortaleció a Alfonso VIII en «la de las Navas de Tolosa» (Yepes *Crónica* 132-3).

La España del poeta del *PFG* está casi libre de la dominacíon mora (Lacarra *Significado* 34). Sólo falta conquistar Granada, Málaga y el Estrecho de Gibraltar (*PFG*, nota al 2b). El moro en la vida del poeta en realidad no representa gran amenaza para la España cristiana. Pero lo que sí la pone en peligro es las divisiones y discordias entre los reinos cristianos casi siempre reñidos. Si el *PMC* es escencialmente una arenga para restablecer la hegemonía cristiana en la Península, el *PFG* es en gran parte una llamada a la unión ibérica.

En el *PFG* la presencia de la *Biblia* se palpa constantemente (Deyermond *Uses* 48). Quizás es así más que en cualquier otro poema épico medieval español. Con razón Juan Victorio explica, «el 40 por 100 (en números redondos) de las estrofas contienen una cita a la divinidad» (Victorio *Poema* 23). Por ejemplo, los godos deciden desarmarse por consejo de don Julián al rey Rodrigo, «metet las en el fuego, e fet grrandes fogueras». / «Faredes dellas ferros, e de sus guarneçiones, / rrejas e açadas, pycos e açadones» (63d-64b) (*Isaías* 2:4).

El *PFG* describe cómo Dios había escogido a los visigodos para llevar su palabra a Europa y a Africa. Los visigodos, «omnes fueron arteros, Dios los quiso guiar» (19d). Y ellos, «alçaron cristiandat baxaron paganismo, / el cond Ferran Gonçalez fyzo aquesto mismo» (23cd). Los godos promovieron el plan de Dios como después lo hizo Fernán González. Efectivamente él es un continuador de los godos quienes, «fueron de tod el mundo pueblo muy escojido» (24c)[9].

Los supervivientes godos se refugian en Asturias donde reconocen que han pecado, «sy en [grrand] coyta somos nos byen meresçimos,/por nuestro mal sentydo en grran[d] yerro caymos» (98cd). Cristo intercede de parte de los cristianos y les ofrece a Pelayo. Es un acto algo parecido al de Dios al ofrecer a los hijos de Israel a Saúl (I *Samuel* 9 y Nepaulsingh *Towards* 87). «Dyxo les por el angel que Pelayo buscas[s] en, / quel' alças[s]en por rrey e que a el catas[s]en» (115ab).

En la batalla que sigue se ve una repetición del ya visto y comentado milagro de Covadonga. «Saetas e quadry[e]llos quantas al rrey tyravan, / a el nin a sus gentes ningunas non llegavan, / tan yradas com yvan tan yradas tornavan, / sy non a ellos mismos a otrros non matavan» (119). Poco después se presenta el conflicto entre Carlomagno y el rey Alfonso I el Católico. Bernardo del Carpio con sus mesnadas derrota a los franceses y España mantiene su lugar de preheminencia (143cd).

[9] Es obvia en el *PFG* la relación entre los hijos de Israel y los visigodos cristianos y después castellanos. Por eso hay que discrepar con la observación de Paul Keller cuando dice, «It must be admitted that there is no way to prove that our poet intended to liken the Goths to the Children of Israel» (Paul KELLER, *Poet's* 32).

Sigue «El elogio de España», cuyo propósito es mostrar que España es la mejor tierra del mundo y que Castilla es lo mejor de España (Nagore *Alabanza* [1987] 47-49), «Pero de toda Spanna Casty[e]lla es mejor, / por que fue de los otrros [el] comiençó mayor, / guardando e temiendo syenpre a su sen[n]or, / quiso acreçentar [la] assy el Cryador» (156). Si Dios lo desea España se libertará del yugo musulmán. El instrumento de esta liberación será Fernán González.

El poeta glorifica a Fernán González por ser él tan gran enemigo de los moros, «vn mortal omiçero ... vueytrre carniçero» (173cd). Fernán González lucha por la mayor gloria del cristianismo y por el nacionalismo castellano, «mantovo syenpre guerra con los rrey[e]s d'Espanna, / non dava mas por ellos que por vna castanna» (175cd). Y en las batallas contra los moros Fernán González fue invencible, «Fyzo grrandes batallas con la gent descreyda, / mas nunca fue vençido en toda la su vyda» (190cd).

Al enterarse Almanzor de la derrota musulmana en Caraço por los cristianos, él reúne un gran ejército, «sy todos los contas[s]emos caveros e peones, / serien mas por cuenta de cinc legiones» (196cd). Según la edición de Marden son, «cinco mill legiones (196d)» la *Primera crónica general* habla de siete legiones y cada legión consta de 6666 hombres (Marden *Poema* páginas 202 y 118). Menéndez Pidal considera disparatado el número cinco mil (nota al verso 196d).

Según el *Diccionario de autoridades*, la legión es un número de soldados, «vario y difícil de señalar» (II: 378), pero constaba de entre tres y, «seis mil infantes, y de ducientos[sic], treecientos o más caballos» (II: 379). Entre quince a treinta mil soldados más unos mil quinientos caballeros van contra Fernán González y los suyos para reconquistar Caraço. Para el poeta son cifras gigantescas, «mayor poder non ovo ningun omne nasçido» (198d).

Donde primero chocan Almanzor y Fernán González es en la batalla de Lara. Las cifras son aun más exhorbitantes: un cristiano contra mil musulmanes (250b). Son tan numerosos, «non es omne en el mundo que asmas los paganos, / todos venian cobyertos los oteros e llanos, / a cristianos cuydavan prender selos a manos» (251bcd).

Pero Fernán González y sus, «trezientos caveros ...» (262d) no se asustan. Y como dice la *Primera crónica general*, «Et allí mostro Dios aquel día el so poder qual era, de uencer CCC caualleros a tan grand sennor et tan poderoso como Almançor» (nota al verso 262b). Efectivamente Dios ayudó a Fernán González y a los suyos, «alli fue demostrado el poder del Mexyas, / el conde fue David [e] Almozor Golias» (267cd). De acuerdo con la *PCG* trescientos españoles matan a por lo menos 300.000 moros.

Después el rey navarro don Sancho con sus huestes invade Castilla para morir en la batalla de la Era Degollada. «por quanto ellos son mayor cavallerya / nos non mostremos y ninguna covardia, / en dudar nos por ellos sería grran[d] vyllanía. / Sepades que en [la] lid non son todos yguales, / por çien [+] lanças se vençen las faziendas [canpales], / mas valen, çien [+] caveros todo d'un cuer yguales, / que non fazen trezientos de los descomunnales» (301bcd-302). Los castellanos matan al rey (326c) y a muchos de los suyos sin que se hable de bajas castellanas.

Debido a la muerte del rey don Sancho de Navarra, sus parientes los condes de Pyteros y de Tolosa deciden vengarse de Fernán González. Castilla ya lucha contra una intervención extranjera cristiana. Sobre el Río Ebro vencen a los ejércitos enemigos mucho más numerosos (363-367), sin que el *PFG* especifique ni

las cifras francesas ni las castellanas. El texto sólo dice, «muchos pitavinos mueren» (372c).

Después el conde Fernán González recibe noticias, «Que venia Almozor con muy fuertes fonsados, / que trraya treynta mill vassallos lorigados, / non seryan los peones por ninguna guisa contados, / estavan çerca Lara en Munno ayuntados» (381). Eran tan innumerables las huestes musulmanas, «de todos estos eran cobiertos los caminos (384b). / Venien y destas gentes syn cuento e syn tiento» (385a).

Antes de luchar, el conde visita la ermita de San Pedro donde pide ayuda a Dios y lamenta que los reyes de España sean vasallos voluntarios de Almanzor y por eso, «oluidaron a ty que eres su Sennor,» (393b). Estos se contrastan con Fernán González (Perissinotto *Reconquest* 64), «Porque de los d'Espanna yo solo me erzia» (396d).

En un sueño San Pelayo le dice a Fernán González que Dios le ha otorgado todo lo que él le había pedido. Santiago y las huestes celestiales le ayudarán (408). En el segundo sueño aparece San Millán quien le promete lo mismo.

En ésta, la batalla de Hacinas, los cristianos tienen 450 caballeros más quince mil peones para luchar contra las huestes musulmanas «El conde don Fernando, ... / fazia grran[d] mortandat en el pueblo descreyente» (514ad). Y, «sabet, d'amas las partes muchos omnes morieron» (516b). Ganan los cristianos sólo por la intercesión divina. En Almenar muchos moros «fueron los presos, muchos los que mataron» (558b). De los treinta mil vasallos moros más una infinidad de peones hay que concluir que todos o casi todos han muerto. De los cristianos la cifra es infinitésimamente inferior.

Una vez vencidos los moros en Hacinas, Fernán González se dedica a la independencia de Castilla. Aquí el poeta se vale de la leyenda sobre la venta del azor mudado y del caballo que había pertenecido a Almanzor. Pero en contraste con su otras luchas militares de Fernán González gana exclusivamente por su astucia, «El conde don Fernando, de ardides çimiento, / sennor de buenas mannas ...» (722ab).Y efectivamente como Jacob suplantó (Tibón *Onomástica* 105) a su hermano Esaú y establece su propia nación, Fernán González establece la suya. En los dos casos cada héroe establece su propia herencia suplantando a otra persona.

Cifras militares de muertos específicos e inespecíficos en el *PFG*		
Versos	Cristianos	Moros
	La batalla de Sangonera	
83 (c)	«moryeron los cristianos todos —Ay, mal pecado!—»	
	Batalla de Lara	
250 (b)	1 cristiano	
268d		30.000 (cinco legiones más o menos)
	Batalla de Hacinas	
528a	01	
529a	muchos muertos	
529c		grrand mortanda[t]
540a	40	

556b	grran[d] mortandat	
	En la batalla de Hacinas se habla de muchos muertos de los dos lados y de los 15.250 cristianos contra los 30.000 o más moros (381abc). Pero el *PFG* no presenta más claridad numérica.	
saldo de muertos específicos	42 castellanos	30.000 plus
saldo de muertos inespecíficos	muchos	muchos más
	La batalla de la Era Degollada	
	Castellanos	Navarros
372	«... castellanos trezientos ...»	
301b		«... ellos son mayor cavallerya»
324/PCG		«... matando et firiendo en ellos [Navarros].»
326c		«El rey don Sancho [muerto]. ...»
330c		«quantos fueron los muertos. ...»
	La batalla con el conde de Tolosa	
328c		«tomo de sus condados conpanna muy fermosa»,
363a		«... eran muchos. ...»
363c	«yva se d'omnes muertos [essa] glera poblando»,	
371d		muere el conde de Tolosa
	La batalla con el rey García de Navarra	
685d		«que venia rrey García con muy grrandes mesnadas.»
689	«Muchos de castellanos perdieron y la vyda.»	
saldo de muertos específicos	0	2
saldo de muertos inespecíficos	muchos	muchos pero más que los castellanos

Con o sin cifras precisas el mensaje del poeta del *PFG* es claro. Quiere la unión cristiana bajo la hegemonía castellana. El *PFG* muestra los estragos que la desunión cristiana puede causar. Si la España cristiana quiere expulsar al Islam nunca lo podrá hacer estando dividida.

El poema de Alfonso Onceno (1344-1348) (Victorio *Poema* 26)

Este es el más extenso de los poemas épicos medievales españoles y una versificación de la *Gran Crónica de Alfonso XI* (*GC*) (Catalán *Poema* 16). Aunque muchos críticos lo consideran anónimo algunos creen que su autor es Rodrigo Yañez (Catalán *Poema* 33). Trata de la vida de Alfonso XI (1311-1350), padre de Pedro I y de Enrique II de Castilla. Es un reinado que se caracteriza por guerras intestinas, guerras contra el Islam en España con la mirada hacia Africa (2063, 2128) y aspiraciones allende los Pirineos. El propósito de este último esfuerzo es organizar una cruzada para la expulsión de los musulmanes de la Península Ibérica.

Pero lo que más ensalza a este rey es su dominio definitivo del Estrecho de Gibraltar. Este logro permitió que España se pudiera dedicar de lleno a la conquista de Granada y prestar más atencion a la política europea *[Diccionario de historia de España* I:134 *(DHE)]*.

La cronologia de las principales campañas afortunadas de Alfonso XI contra el Islam consiste en su victoria en el Río Salado (1340), la defensa de Tarifa y la conquista de Algeciras (1344). Aunque no se puede describir cada batalla en el *PAO* por ser tantas, los nombres de las batallas y sus cifras se pueden ver en las tablas al final de esta sección. En 1350 Alfonso XI muere durante la Peste Negra antes de conquistar Gibraltar, lugar que no pueden conquistar los cristianos hasta 1462 (Lomax *Reconquest* 169).

El rey Alfonso XI fue persona a quien «Dios por la su (gran) mesura / al rey (quiso) dar bondad:» (87:ab). La imagen de Alfonso XI que ha creado el poeta es la de un caudillo deseoso de un mundo cristiano unido. Pero si no puede haber unión pancristiana europea frente al Islam por lo menos para el poeta que haya una unión peninsular. Esta tampoco se puede realizar (Hillgarth *Spanish* I:397).

Una vez establecida la primera tutoría del rey (*PAO* pág. 467), el papa Juan XXII lanza a los dos tutores hacia la guerra contra el rey de Granada (6-8). El ejército musulmán consta de, «cinco mil de cavallo» (29d) sin hablar de peones o de arqueros. El número de los soldados cristianos no se establece específicamente. Sin embargo la *GC* dice que los cristianos tenían más soldados que los moros. «E de parte de los infantes eran nueve mill / cavalleros, e los de pie muy gran conpaña» (I:317).

A pesar de las ventajas numéricas, los cristianos perdieron, y fallecieron los dos tutores (39cd y 46d). «Vencidos fueron cristianos / con todo el su poder. / Dios ayudó a los paganos / e les mostró tal plazer» (49). Según el poeta la única explicación por esta derrota es que los cristianos habían ofendido a Dios (*GC* I:317-318). Quizás sea, como en otras ocasiones, por el caos, conflictos interiores e incapacidad en Castilla-León de unirse contra el musulmán. Y así lo explican, «muchos clérigos d'España» (630d) al Papa. «De las tierras de allén mar / muchos moros son passados: / si esta guerra aturar, / será por nuestros pecados» (633). Aclara J. N. Hillgarth, «It was almost impossible to wage war in the south while half Castile was in revolt, and while even the master of a military order founded to fight Islam could ally with Granada» (Hillgarth *Spanish* I:30).

Aprovechándose de esta inestabilidad en Castilla y en León, los navarros invaden Castilla (59). Según la *GC* los navarros quedaron derrotados porque su conducta, «... no plugo a Dios, e quiso quebrantar su soberbia e las palabras baldías que dezían contra su rrey terrenal que Dios puso sobre la ventura» (I:347).

En el cerco de Gilbraltar, «Cristianos muchos morieron / quando (aportaron) en tierra / (e) otros muchos foyeron / e acogiéronse a la sierra» (445). Una posible explicación según la opinión popular por las derrotas cristianas es el desorden civil en Castilla. O puede ser que también Dios se enoje con Alfonso XI porque tiene una amante, doña Leonor de Guzmán, como fue el caso del rey David con Betsabé (Victorio *Desordenado* 111). Diego Catalán ve el pecado de concubinato con esta dama en la oración de Alfonso XI (1503-1511) la víspera de la Batalla del Río Salado. En esta oración el rey promete dejar de tener relaciones ilícitas con ella (Catalán *oración* 263).

De estos desórdenes de nuevo se aprovechan los navarros y aragoneses para invadir Castilla (494). Pero los castellanos les ahuyentan. «Castellanos bien lidiaron / e fezieron gran matança;» (505ab), y vencen a los aragoneses (508c)». «De aragoneses m(ataron) / (muy) gran poder de conpaña;» (510ab). La *GC* sólo habla de navarros derrotados por lipuzcanos sin referirse a castellanos y a aragoneses (I:347-349), lo cual significa que el poeta del *PAO* quiere exagerar las cualidades castellanas aunque para ello él tiene que falsear la realidad.

De los disturbios internos castellanos también se aprovechan los portugueses para invadir a Castilla «(con) gran poder de conpaña / sobre Badajoz llegó [Alfonso IV]» (550cd). Pero los castellanos los vencen (554-554) y de nuevo son los favoritos de Dios.

De estos disturbios entre cristianos vuelven a aprovecharse los musulmanes (627). «de África cada día / passava muy gran poder» (628). Y sólo la intervención del Papa establece la nueva paz entre los cristianos (630+). El Papa quiere de Alfonso XI, «que ayades buen amor / con el rey de Portugal» (646cd), y que Alfonso IV, «e amor e paz ayades / con el buen rey de Casti(e)lla» (660cd).

El rey benimerín Albohacén con un enorme ejército trata de cercar Tarifa y el 30 de octubre de 1340 la batalla para descercarla tiene lugar en el cercano Río Salado (Lomax *Reconquest* 167) Las tropas son, «Setenta mil soldaderos / son moros en la montaña, / treze mil son cavalleros / de parte del rey d'España» (1643). La participación de los reinos españoles afortunadamente es universal (1711-1753).

La destrucción de los moros es total. «Yazían todos los puertos / más negros que los carbones / cobiertos de moros muertos / e de señas e pendones» (1789). Muchas bajas había de parte de los musulmanes incluyendo a las reinas y a sus damas que acompañaban al rey Albohacén (1779-1783). Según el poeta los españoles casi no tienen bajas.

Queda Algeciras para tomar (2011, 2020) tanto por tierra como por mar (2031). En la batalla naval de la Cal de Bela Azín los cristianos a, «los moros desbarataron, / mataron muy gran poder» (2093cd). Y luego frente a Algeciras en Caleca los españoles en otra batalla naval, con la ayuda de Dios, «desbarataron la flota. / De los moros africanos / muy gran canpaña fue muerta:» (2119).

Pero Algeciras —ese puñal dirigido hacia el corazón de Castilla— (Serrano *Alfonso* 2) no se entrega tan fácilmente. El alcaide pide ayuda al rey Albohacén. Viene otra flota mora para ayudar a los asediados (2315) capitaneada por el infante Avdalla, hijo del rey Albohacén (2306). Pero los marineros castellanos y una fuerte lluvia (2317) estorban el avance de dicha flota (2316).

Para descercar Algeciras los moros atacan a los cristianos en la orilla del río Palmones (2375), «con gran poder de conpaña;» (2376b). Pero aunque murieron caballeros de los dos lados los moros huyen y se refugian en Gibraltar (2425, 2431).

Con una oración a Dios por Alfonso XI hay un mejoramiento de la situación. «E Dios Padre le mostrava / (a) aqueste rey gran plazer:» (2261). Pues de toda España y Portugal llegan pertrechos (2262-2264). Cae Algeciras.

PAO Cifras de ejércitos y de muertos leoneses-castellanos y musulmanes		
Versos	leoneses-castellanos	musulmanes
	Granada	
20b	gran poder de mesnada	
25d		muy gran poder
29d		cinco mil de cavallo
39c	el infante don Pedro	
46d	el infante don Juan	
49	vencidos fueron cristianos	
	Guadalferze	
189c	gran poder	
192a		Todo el poder de Granada
192d		fueron vencidos
194c		13.000 muertos
	Granada-Turón	
348d		cinco mil de cavallo
349a		Los peones son muchos
350cd	los moros desbarataron e fezieron gran matança	
	Gibraltar	
426d		gran poder de conpaña
445a	Cristianos muchos morieron	
457b	gran poder de conpaña	
	Granada y Almaría	
628d		muy gran poder
679		Abomelique el Infante ayuntó muy gran conpaña:
697c		Afia Enbén Liscar mataron
706b		señor de muy gran mesnada
714	700	1.300
724b		mortandad
726b		Dios los desbarata
726c		un rico moro muere

	Los puertos de Segura	
731		matanza
	canpos de Sevilla Carcabuey	
740c		gran desbarato
751c		1.500
758b		muchos murieron
770b		murió Muça Ben Búcar de Ronda
772b		e les mató gran poder
	Arcos de la Frontera	
774b		muerto gran poder
	Rio Alpetrite	
788b	mil cien caballeros	
788c		8.000
807c	muere un fraile	
810d		Alicaca el infante muere
820c		el infante Abomelique el Tuerto muere
	El Alcornocal	
822d		mucha matanza
829d		gran matanza
	Planto de Albohacén	
891 (abc)		Quantos passaron los puertos, / Infante (e) cavallería, / allén (la) mar fincan muertos /
	Convocatoria de Albohacén a la guerra	
960ac		sesenta mil cavalleros
960d		treinta mil arqueros de Torquía
961c		peones como las arenas
	Victora naval de los moros	
985cd	los moros desbarataron la flota cristianos	
986b	murió gran poder de cristianos	
998b		«somos gran cavallería»
	El ejército de Albohacén entra en Andalucía	
999b		«el mayor poder que viera»,
1003c		«sesenta mil son contados»
1005d	Murió el almirante Alfonso Jufre	
1006c		«de moros grandes fonsados»
1041a		gran caballería
1042		caronal

1046d		gran poder
1047cd		sesenta mil caballeros
1050d		gran caballería
	Se inicia el cerco de Tarifa	
1121cd	las flotas perdidas muchos cristianos muertos	
1133	«e cinco mil lanças tengo»	
1155ab		«Como quier que non ha par / los
		moros, (e) atantos son»,
	marcha hacia Tarifa	
1275bd	«muy gran cavallería»	
1310a	«E otra gran cavallería»	
1316abc	«(e) otros muchos cavalleros / ricos omnes muy onrados, / fijos dalgo bien braceros»	
1319a	«Fijos dalgo muchos son»	
1385cd	dos infantes mueren	
1389cd		«tenedes setenta mil / cavalleros ayuntados,»
1391c	«treze mil son los cristianos»	
1452c	«dos mil sean a cavallo»	
1484cd		«como la nuve espes(s)a / moros ivan a la mar»
1485c	«e dos cristianos mataron»	
1590b		«con gran poder de conpaña»
1591c		«cavalleros nueve mil»
1592a		«veinte mil son los peones»
1592cd		«bien mil eran los pendones / de arrazes e cavalleros»
1601c		«seis mil cavalleros»
1601d		«tres mil turcos de Torquía»
1602a		«e peones doze mil»
1615a		«tres mil lidiadores»
1615d		«dos mil arqueros
1624a		«dos mil caballeros»
1624c		«quatros mil ballesteros»
1625a		«peones cinco mil»
1636a		«seis mil peones»
1643ab	«treze mil son cavalleros»	«setenta mil soldaderos»
1644	Batalla del Salado	

1647d		«bien siete mil cavalleros»
1651c	tres omnes de pie mataron	
1659d		«muchos moros fueron muertos».
1665b	«muy gran poder de conpaña»	
1666a	ochozientos son sin falla	
1716b		«mató muy gran potestad»,
1717d		«e faziendo gran matança»
1725b		«faziendo gran mortandad:»
1739b		«faziendo gran mortandad»
1745d		«fazían muy gran matança:»
1765bcd		muerto «gran poder de cavalleros» murió Bomadil, señor de los arqueros
1776		«Fasta Quebrantabotijas / en moros fue muy gran muerte: / las tierras bermejas / con la sangre grande e fuerte»
1777c		«atantos eran los muertos»
1778cd		quinze mil muertos
1787cd		«con éstos bien dos mil / cavalleros de valor».
1803ab		«Non sabrían dezir quántos / moros
		perdieron la vida;»
	Nuevas conquistas castellanas	
	Priego	
1987cd		«e a los moros tajaron / siete cabeças un dia:»
2010	El Cerco de Algeciras	
2063cd		con gran poder de conpaña / el Estrecho pas(s)ará
2069cd		«los cristianos los seguieron / e gelas desbarataron.»
2070a		«mucha gente fue perdida»
2074b		«mucha cavallería»
2089a	«Aquesta muy gran conpaña»	
2093d		«mataron muy gran poder»
2106d		«quatrozientos cavalleros»
2117c	«cristianos (son) muchos muertos»	
2119cd		«De los moros africanos / muy gran canpaña fue muerta:»
2120c		«atantos son moros muertos»,
2126a		«Muchos moros fueron muertos»,
2133a		ochozientos cavalleros

2133cd		«dos mil eran los arqueros / e quatorze mil peones»
2142c	«con muy poca de mesnada»	
2143ac	«quatro mil son cavalleros / ... e bien seis mil ballesteros / e peones de conpaña».	
2146c	«La matança era fuerte / entre moros e cristianos»	
2147c	«un conde estraño mataron»	
2150d	«mataron un escudero»	
2154(cd)	«Allí morió de su muerte / Alfón Méndez de Guzmán».	
2158c	Nuño Ferrández mataron	
2160c 2194d	«los mataron [a Gómez Ferrández y a su hermano]» Gonzalo de Aguilar	
2214cd	murieron Ruy Sánchez Rojas y Gutierre Sandoval	
2215c	Murió Lope Ferrán Villagra(n)de	
2216d		murieron muchos
2217c		Don Içа Benatogin muerto
2219a	don Pedro murió	
2221c	gallegos murieron	
2222cd	Ladrón de Guevara	
2223c	murieron lepuzcanos	
2226	Diego Alfonso de Tamayo murió	
2242d	«do muchos perdieron vida»	«do muchos perdieron vida».
2246b		«e las gentes se morían»,
2247b		«que morió mucha conpaña:»
	Batalla de Palmones	
2378a		«moros gran poder»,
2381a		«muy gran cavallería»
2416		«los moros matando»
2422cd		«en los mozos de almogava / fezieron gran desbarato»
2425cd		«muy quebrantados fincaron / los moros de Algezira».
2426d	murió un caballero honrado Martín Ferrández	
2428c	murió Ferrán Sánchez Velasco	
2429a	murió Per Ferrández Quexada	

	Cifras de muertos cristianos en combate	
Versos	Leoneses-castellanos	Navarros
55c		gran poder
	lepuzcanos	
71c		9.000 muertos
	Leoneses-castellanos	
	Fitero	Navarros y aragoneses
494c		gran poder
505b		gran matança
510a		muchos aragoneses muertos
	Farobillas-Portugal	
		portugueses
612d	muchos muertos	muchos muertos

RESUMEN DE LAS CIFRAS MILITARES EN EL *PAO*

Específicamente se nombran veinte y siete castellanos muertos en el *PAO*. Sin embargo con bastante frecuencia se habla de grandes matanzas (2242d) en que muchos castellanos mueren sin nombrar a nadie en particular y sin especificar bajas. Sin duda en el *PAO* mueren por lo menos 9.000 soldados navarros y algunos miles más de aragoneses en sus guerras contra Alfonso XI. Pero apenas se habla de baja castellana alguna.

Calculo que de castellanos hay cinco a diez mil muertos en batallas contra el Islam. Nombrados específicamente de entre los moros hay siete. Diego Catalán sugiere que en la batalla del Río Salado hay medio millón de musulmanes (Catalán *oración* 264). Si de ellos mueren la mitad i.e. 250.000 y de castellanos un máximo de 10.000 tenemos una proporción de veinte y cinco contra uno, más los 15.000 (1778cd) a 20.000 muertos en otras contiendas. Pero aunque matemáticamente imprecisas estas cifras, ellas reflejan la noción de León-Castilla como Pueblo Escogido de Dios.

EL POEMA DE LAS MOCEDADES DE RODRIGO (c.1371) (Victorio *Charlemagne* 705)

Muchos temas que ya se han estudiado en los otros poemas también se ven en las *MR*. Juan Victorio observa que en particular el *PFG* y las *MR* tienen mucho en común (*MR* Victorio XXXIX). Por ejemplo estas dos obras se inician con un panorama histórico de España hasta el momento en que Fernán González y el Cid actúan. Fernán González sólo actúa a partir de la estrofa 173. Rodrigo no empieza a actuar hasta el verso 315 y el poema sólo tiene 1170 versos. Sin las hazañas y logros de Fernán González los del Cid habrían sido diferentes. Sin las victorias de Fernán González, Rodrigo de Vivar habría tenido mayores obstáculos de los que tuvo (*MR*

XLIV). El carácter de los dos poemas también, en gran medida, es bíblico, y ellos contienen narraciones de aquel libro. Por ejemplo, en ello se relacionan los jueces de Israel con los de Castilla. Este aspecto bíblico fue sin duda una fuente de inspiración para las *MR*.

El poeta entremezcla las hazañas de los dos héroes (*MR* XXV). Quizá sea un propósito de las *MR* el de mostrar que tanto el conde como el Cid tienen el mismo valor. Y así un héroe es a la par del otro y que ni uno es inferior al otro.

Un ejemplo de la divina intercesión en las *MR* a favor de Castilla es la de San Lázaro que se presenta como leproso y a quien Rodrigo defiende y ofrece su hospitalidad. San Lázaro como premio le da a Rodrigo el don de saber cuándo será el momento más propicio para luchar, «Sant Lazaro só, a tí me ovo Dios enbiado / que te dé un rresollo en las espaldas que en calentura seas entrado; / que quando esta calentura ovieres, que te sea menbrado: / quantas cossas comenzares, arrematarlas has con tu mano» (595-598).

Una de las alusiones bíblicas más curiosas en las *MR* es al profeta Oseas y a su esposa Gomer (*Oseas* 1:2-3). «Dijo Yavé a Oseas: ve, toma por mujer una prostituta y ten hijos de prostitución, pues que se prostituye la tierra apartándose de Yavé. Fue, pues, y tomó por mujer a Gomer ...» (*Oseas* 1:2-3). Con razón confirma este vínculo bíblico Alan Deyermond, «Gonçalo Núnnez, Fernán González's father, like the prophet Hosea knowingly chooses a harlot as a wife» (Deyermond *Epic* 186). Parece patente esta observación. «E este Nunno Rasura ovo un fijo que dixieron Gonçalo Núnnez, / et porque era malo e traviesso quíssolo el padre matar, / e fuésse para el rrey moro Guibén, sennor de Madrid, / e falló allá a donna Aldara Sánchez, fija del rey don Sancho de Navarra, / que andava mala mugier con los moros, / e pedióla por mugier, que acá non gela darién. / E cassó con ella e tráxola a Castilla» (*MR* 16-22).

La verdad sea dicha esta coincidencia temática es intrigante y a la vez paradójica si uno tiene en cuenta las costumbres de la España medieval. Este matrimonio habría sido insólito. Además los exegetas bíblicos en general creen más bien que el caso de Oseas y su mujer Gomer es simbólico y a lo mejor no tiene nada de autobiográfico (*EJ* 8:1010-1011). Es así en los dos casos.

Oseas obedece este mandato de Dios quien expresa su deseo que este profeta devuelva Israel y Efraím al verdadero camino y que dejen de ser rebeldes, desobedientes y errados. Estos, a causa de haberse dedicado a la idolatría, han abandonado los preceptos de Dios (*Twelve Prophets* 44-45). Así Israel como Gomer se prostituye. Y es la responsabilidad de Oseas hacer que su esposa deje de prostituirse.

En el caso de Nuño Rasura se propone que la doña Aldara de las *MR* no era prostituta. Más que nada este matrimonio muestra el deseo del poeta de las *MR* —como el de Oseas— que los conflictos entre los reinos cristianos se acaben. Como Dios quiere que Efraím e Israel vivan en el seno de Dios y en paz, Él quiere que los reinos cristianos se unan y que abandonen las riñas intestinas. Reñidos, estos reinos no podrán luchar eficazmente contra los musulmanes.

Sería inverosímil y hasta imposible que en realidad un hijo de un juez de Castilla se casara con una prostituta, no importa quien fuera ella: infanta o no infanta. La interpretación de estos versos y de este hecho refleja más bien un esfuerzo de parte de los castellanos para atraer a Navarra que se representa aquí como una mujer errada.

El anónimo autor petrista (*MR* XII) propone la unión de los cinco reinos españoles. Este impulso nacionalista se inspira y se nutre en fuente bíblica que exige la

unión del Pueblo Escogido. De esa manera España puede dominar a los moros peninsulares y a los cristianos ultrapirenaicos. Pero para dominar en la casa agena España precisa de la armonía y tranquilidad internas. La guerra fratricida entre Pedro I y su hermanastro el futuro Enrique II, ha debilitado el país de tal manera que se expone España a las depredaciones extranjeras (*MR* Victorio LVI).

¿Cuáles son los casos de la intercesión militar divina en las *MR*? Uno ocurre cuando Rodrigo con sus trescientos caballeros (403) ataca al rey moro Burgos de Ayllón y a otros y con, «cinco mill moros a cavallo» (452). Los cristianos junto a Rodrigo les vencen y les subyugan, pero se resisten a iniquilarles como lo habría hecho su precursor Fernán González quien siempre quiere aniquilar a los moros. En este poema y en el *PMC* Rodrigo puede y quiere convivir con los musulmanes subyugados.

Este poema se distingue de los otros que se han estudiado por su xenofobia exportada allende los Pirineos. Los orígenes de esta política tienen su raíces en el tributo exigido al rey Fernando por el papado y Francia. Este consiste principalmente en tres doncellas vírgenes de cada uno de los cinco reinos por un total de quince, muchas menos, sin embargo, que las cien doncellas que habían pagado los españoles a los musulmanes (753-760 y nota al verso 755).

Empezando con el verso 748 ya se inicia la parte menos típica de la poesía española medieval: el conflicto que tiene España con sus correligionarios ultrapirenaicos: franceses, germanos, saboyanos (909 y nota) y el papado. Ramón Menéndez Pidal ve en este Rodrigo rasgos negativos, «arrogancia, arrebato y brutalidad chocantes» (Menéndez Pidal *Epopeya* 108).

El caudillo de los correligionarios enemigos de España/Castilla es el conde de Saboya con sus «mill e nueveçientos cavalleros a cavallo» (835). Más tarde crecen las huestes enemigas, «atantos son franceses commo yervas del canpo» (839). Compárese esta descripción con la de los hijos de Israel rebeldes en *Oseas,* «como arenas del mar, que son sin medida y sin número» (*Oseas* 1:10). Pero las ventajas numéricas militares de los opresores de los castellanos no les benefician.

En el combate que sigue entre el conde de Saboya y el Cid éste le derrota y le toma prisionero. Para no morir el conde entrega a su hija al Cid (962), quien se la obsequia al rey Fernando por barragana (987). Aquí España (1028-1030) humilla a sus enemigos cristianos de allende los Pirineos.

De la unión del rey Fernando y de la saboyana nace un hijo (1147) que bautiza el Papa (1151). Juan Victorio sugiere que la barraganía de la saboyana es un recuerdo de la humillación que sufrieron los franceses durante el matrimonio de Pedro I de Castilla con doña Blanca de Borbón a partir de 1353 (Victorio *Charlemagne* 700 y Estow *Pedro* 136-141). Sin embargo esta unión biológica habría sido una excelente oportunidad para unir los dos campos enemigos.

	MR	
	Cifras militares	
	La primera lid del voto	
Versos	Cristianos	Moros
452		5.000 a caballo
458	300 caballeros más otras personas	
	de Castilla	
460		mueren algunos

476		dos arrayazes
502	300 caballeros	
	no muere ni un cristiano	
	otra batalla contra los moros	
678	muchas gentes se perdieron de los dos lados	
679	4 hijos de Laín Calvo	
694-696		murieron: el rey Garay y su hermano, el de Guadalajara
	La tercera lid	
640	No hay cifras ni de un lado ni de otro	

	Castellanos	Peninsulares
17		muere el rey don Sancho de Navarra
	La segunda lid	
636		muere el aragonés Martín González
	La cuarta lid (contra los condes de Campoo)	
734	No hay bajas indicadas	
	La quinta lid	
	Castellanos	Franceses
835		1.900 caballeros del conde saboyano
872	300 caballeros	
992		«muy gran daño en los 1.900 caballeros saboyanos»
995	De los 300 quedan 44 i.e. 256 muertos	
1000	Fernando le da 900 más a Rodrigo	

En resumen, las bajas en las *MR* son bastante menos que en los otros poemas. Concretamente mueren 260 castellanos más otros muchos sin especificarse. Del otro lado entre enemigos moros y cristianos, mueren seis más otros muchos también sin especificarse.

Desde los albores del cristianismo en Iberia ha existido la noción de España como el nuevo Pueblo Escogido de Dios. De particular interés ha sido la manifestación de esta idea en la poesía épica y en las crónicas de la España medieval. La noción de España como favorita de Dios fue la fuerza motriz durante la Reconquista y la que lanzó y nutrió España para la conquista de América (Cepeda *En* 122).

A grandes rasgos esta unicidad española se ve en los siguientes temas: la invencibilidad militar de una España obediente, guerras intestinas, monarcas adúlteros y el mestizaje. Si los españoles obedecen los mandamientos de Dios ella no puede perder guerra alguna. Pero si los desobedece momentánteamente pierde su invencibilidad.

OBRAS CITADAS

ARIAS Y ARIAS, Ricardo: *El concepto del destino en la literatura medieval española*. Madrid: Ínsula, 1970.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista: «*El Poema de Fernán González*: Clerecía y juglaría». *Philological Quarterly* 51 (1972): 60-73.

BANDERA GÓMEZ, Cesáreo: *El Poema de Mío Cid: poesía, historia, mito*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

BAÑOS VALLEJO, Fernando: «Hagiografía en verso para la catequesis y la propaganda». *Saints and Their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*. Ed. Jane E. Connolly et al. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, 1-11.

BARBERO DE AGUILERA, Abilio: *La sociedad visigoda y su entorno histórico*. Madrid. Siglo Veintiuno Editores, 1992.

BARON, Salo WITTMAYER: *A Social and Religious History of the Jews*. New York: Columbia University Press, 1934. 3 vols.

BERGANZA, Francisco de: *Antigüedades de España...San Pedro de Cardeña*. Madrid: Francisco del Hierro, 1719. Primera parte.

BICLARENSE, Juan: «La crónica de Juan Biclarense». Ed. Pablo Álvarez Rubiano. *Analecta Sacra Tarraconensia* 16 (1943): 7-44.

BLOCH, Marc: *The Royal Touch: Sacred Monarchy and Scrófula in England and France*. Tr. J.E. Anderson. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.

BOWRA, C. M.: *Heroic Poetry*. New York: MacMillan, 1961.

BROWN, Peter: *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

BURT, John R.: *Selected Themes and Icons from Medieval Spanish Literature: of Beards, Shoes, Cucumbers, and Leprosy*. Potomac, Maryland: Studia Humanitatis, 1982.

Cantar de Mio Cid, Ed. Ramón Menéndez Pidal. Cuarta edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1969. 2 vols.

CARO BAROJA, Julio: *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Madrid: Edicinas Arión, 1961. 3 vols.

CASTRO GUISASOLA, Florentino: *El cantar de la conquista de Almería por Alfonso VII*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1992.

CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, Diego: «*La oración de Alfonso XI en el Salado*». *Boletín de la Real Academia de Historia* 131 (1952): 247-66.

—: *Poema de Alfonso XI: fuente, dialecto, estilo*. Madrid: Editorial Gredos, 1953.

CEPEDA ADÁN, José: *En torno al concepto del estado en los Reyes Católicos*. Madrid: C.S.I.C., 1956.

Chanson de Roland. Ver *Song of Roland*.

Chronica Adefonsi imperatoris. Ed. Sánchez Belda, Luis. Madrid: C.S.I.C., 1960.

COTRAIT, René: *Histoire et poésie: Le comte Fernán González*. Grenoble: Imprimerie Allier, 1977.

DAVIS, Gifford: «National Sentiment in the *Poema de Fernán Gonçález* and in the *Poema de Alfonso Onceno*». *Hispanic Review* 16 (1948): 61-68.

DE CHASCA, Edmund: *El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid*. Madrid: Editorial Gredos, 1967.

—: «The King-Vassal Relationship in *El Poema de mio Cid*». *Hispanic Review* 21 (1953): 183-92.

DEYERMOND, Alan D.: *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the «Mocedades de Rodrigo»*. London: Támesis Books Limited, 1968.

—: «Uses of the Bible in the *Poema de Fernán González*». *Cultures in Contact in Medieval Spain: Historical and Literary Essays Presented to L.P. Harvey*. Ed. David Hook and Barry Taylor. London: King's College Medieval Studies, 1990. 47-70.

Diccionario de Autoridades. Madrid: Editorial Gredos, 1963. 3 vols.

Diccionario de Historia de España. Dir. Germán Bleiberg. 2.ª edición. Madrid: Revista de Occidente, 1968. 3 vols.

EDERY, Moïse: «El fondo bíblico del *Mio Cid*». *Revista de Occidente*. 20-21 (1977): 56-60.

Encyclopaedia Judaica. New York: The Macmillan Company, 1971. 16 vols.

ESTOW, Clara: *Pedro the Cruel of Castile:1350-1369*. Leiden: E. J. Brill, 1995.

FARNELL, Lewis Richard: *Greek Hero Cults and Immortality*. Oxford: The Clarendon Press, 1970.

FERNÁNDEZ CHICARRO DE DIOS, Concepción: *Laudes Hispaniae (Alabanzas de España)*. Madrid: Aldus, S. A., 1948.

GAGER, John G.: *The Origins of Anti-Semitism: Attitudes Toward Judaism in Pagan and Christian Antiquities*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1983.

GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan: *El género historiográfico de la Chronica: Las crónicas hispanas de época visigoda*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1994.

GÁRATE CÓRDOBA, José María: *Espíritu y milicia en la España Medieval*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1967.

GIL FERNÁNDEZ, Juan: «Judios y cristianos en la Hispania del siglo VII». *Hispania sacra*. 30 (1977): 1-101.

GLICK, Thomas F.: *Islamic and Christian Spain in the Early Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1979.

GOODRICH, Thomas D.: *The Ottoman Turks and the New World: A Study of Tarih-I- Hind Garbi and Sixteenth-Century Ottoman Americana*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1990.

Gran crónica de Alfonso XI, La. Ed. Diego Catalán. Madrid: Editorial Gredos, 1977. 2 vols.

GREENBLATT, Stephen J.: *Marvelous Possessions: The Wonders of the New World*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

HALLER, William: *The Elect Nation: The Meaning and Relevance of Foxe's Book of Martyrs*. New York: Harper and Row Publishers, 1963.

Harper Collins Study Bible, The: Ed. Wayne E. Meeks. New York: Harper Collins Publishers 1993.

HENDRIX, W. S.: «Military Tactics in the *Poem of the Cid*». *Modern Philology* 20 (1922): 45-8.

HILLGARTH, J. N.: «Historiography in Visigothic Spain» *La storiografia altomedievale*. Spoleto: Presso de la sede del Centro Italiano di Studi Sull'alto medievo (1969) I: 261-311.

—: The Spanish Kingdoms (1250-1516). Oxford: Clarendon Press, 1976. 2 vols.

«Historia Roderici vel *Gesta Roderici Campidocti»*. Ed. Emma Falqué Rey. *Chronica Hispana Saeculi XII*. Tvrnholti: Typographi Brepols Editores Pontificii, 1990: 1-98.

HOOK, David: «The Conquest of Valencia in the *Cantar de Mio Cid*». *Bulletin of Hispanic Studies* 50 (1973): 120-26.

HOPPER, Vincent Foster: *Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*. New York: Columbia University Press, 1938.

HUICI MIRANDA, Ambrosio: *Las grandes batallas de la Reconquista durante las invasiones africanas (almorávides, almohades y benimerines)*. Madrid: C.S.I.C., 1956.

JACKSON, William Hobdell: *The Hero and the King: An Epic Theme*. New York: Columbia University Press, 1982.

KATZ, Jacob: *Exclusiveness and Tolerance: Studies in Jewish-Gentile Relations in Modern Times*. Oxford: Oxford University Press, 1961.

KELLER, Jean Paul: *The Poet's Myth of Fernán González*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1991.

KELLER, John P.: «The Hunt and Prophecy Episode of the *Poema de Fernán González*». *Hispanic Review* 23 (1955): 251-58.

LACARRA, María Eugenia: «El significado histórico del *Poema de Fernán González*». *Studi Ispanici* 17 (1979): 9-41.

—: *El poema de Mio Cid: realidad histórica e ideología*. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1980.

LATTIMORE, Richmond: *Themes in Greek and Latin Epitaphs*. Champaign-Urbana: University of Illinois Press, 1942.

LAZA PALACIO, Manuel: *La España del poeta de Mio Cid: comentarios a la Crónica de Alfonso VIII*. Málaga: El Guadalhorce, 1964.

LÉVI-PROVENÇAL, Evariste: «España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J.C.). Instituciones y vida social e intelectual». Tr. Emilio García Gómez. *Historia de España*. Dir. Ramón Menéndez Pidal, Madrid: Espasa-Calpe, 1965. Tomo V.

LOMAX, Derek W.: *The Reconquest of Spain*. New York: Longman, 1978.

MAGARIÑOS, Santiago: *Alabanza de España*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1950. 2 vols.

MARAVALL, José Antonio: *El concepto de España en la Edad Media*. Segunda edición. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1964.

MARTÍNEZ, H. Salvador: *El poema de Almería y la épica románica*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

—: «Alfonso VI: Hero in Search of a Poet». *Corónica* 15 (1986): 1-16.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *La epopeya castellana a través de la literatura española*. 2nd ed. Madrid:Espasa-Calpe, S.A., 1959.

—: *La España del Cid*, séptima versión. Madrid: Espasa-Calpe, 1969. 2 vols.

—: *El imperio hispánico y los cinco reinos*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1950.

MENÉNDEZ [Y] PELAYO, Marcelino: *Calderón y su teatro*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1946.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio: *Historiografía y mentalidad histórica en la Europa Medieval*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1982.

Mocedades de Rodrigo, Las. Ed. Juan Victorio. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1982.

NAGORE DE ZAND, Josefina: «La alabanza de España en el *Poema de Fernán González* y en las crónicas latino-medievales». *Incipit* 7 (1987): 35-67 y 8 (1989) 13-31.

NEPAULSINGH, Colbert I.: *Towards a History of Literary Composition in Medieval Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 1986.

PARKES, James W.: *The Jew and His Neighbour: A Study in the Causes of Anti-Semitism*. London: Student Christian Movement Press, 1930.

PERISSINOTTO, Giorgio: *Reconquista y literatura medieval: cuatro ensayos*. Potomac, Maryland: Scripta humanística, 1987.

Poema de Alfonso Onceno. Ed. Juan Victorio. Madrid: Cátedra, 1991.

Poema de Fernán González. Ed. Charles Carroll Marden. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1904.

Poema de Fernán González. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.

Poema de Mio Cid. Ed. Ian Michael. Madrid: Clásicos Castalia, 1984.

Primera crónica general. Ed. Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Editorial Gredos, 1955. 2 vols.

RAMOS Y LOSCERTALES, José: «Los jueces de Castilla». *Cuadernos de Historia de España* (Buenos Aires) 10 (1948): 75-104.

RODRIGO JIMÉNEZ DE RADA, arzobispo de Toledo: *La estoria de los godos por el arçobispo don Rodrigo*. Vaduz: Kraus Reprint Ltd., 1966.

—: *Historia de los hechos de España*. Ed. Juan Fernández Velarde. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio: «*El Poema de Mio Cid*: nueva épica y nueva propaganda». *Mio Cid Studies*. Ed. A.D. Deyermond. London: Támesis Books Limited, 1977. 141-58.

ROWLEY, Harold Henry: *The Biblical Doctrine of Election*. London: Lutherworth Press, 1964.

RUSSELL, Peter Edward: *Temas de La Celestina y otros estudios del Cid al Quijote*. Barcelona: Editorial Ariel, 1978.

Sagrada Biblia. Ed. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1949.

SAN JULIAN: *Ivliani Toletanae Sedis Episcopi Opera*. Ed. J.N. Hillgarth. Turnholti: Typographi Brepols Editores Pontifici, 1976.

SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio: «El providencialismo en la historiografía cristiano-visigótica de España». *Anuario de Estudios Filológicos* 5 (1982): 179-92.

SERRANO, Luciano: «Alfonso XI y el Papa Clemente VI durante el Cerco de Algeciras». *Cuadernos de Trabajos* 3 (1914): 1-35.

SMITH, Colin: «The Cid as Charlemagne in the 'Leyenda de Cardeña'». *Romania* 97 (1976): 509-31.

—: «The Diffusion of the Cid Cult: A Survey And a Little-Known Document». *Journal of Medieval History* 6 (1980): 37-60.

—: «The Distinctiveness of the *Poema*». *Mio Cid Studies*. Ed. A.D. Deyermond. London: Támesis, 1977. 161-94.

—: «Literary Sources of Two Episodes in the PMC». *Bulletin of Hispanic Studies* 52 (1975): 109-22.

—: *The Making of the Poema de Mio Cid*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Song of Roland. Ed. Gerald J. Brault. University Park and London: The Pennsylvania State University Press. 1978. 2 vols.

SPITZER, Leo: *Sobre antigua poesía española*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1962.

TIBÓN, Guitierre: *Onomástica Hispanoamericana*. México: Uteha, 1961.

Torah, A Modern Commentary. Ed. W. Gunther Plaut. New York: Jewish Publication Society, 1981.

TUY, Lucas, obispo de: *Crónica de España*. Ed. Julio Puyol. Madrid: Tipografía de Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926.

Twelve Prophets, The. Ed. A. Cohen. London: The Soncino Press, 1977.

VALLADARES REGUERO, Aurelio: *La Biblia en la épica medieval española*. Madrid: Reprografía N. Politécnica, 1984.

VICTORIO MARTÍNEZ, Juan: «El desordenado amor de Alfonso XI». *Historia 16* 41 (1979):110-12.

—: «*Las mocedades de Rodrigo: texto antifrancés*». *Charlemagne et l'épopée romane*. Paris: Les Belles Lettres, 1978. 2 vols. II: 697-705.

—: «*Poema de Fernán González* et *Mocedades de Rodrigo*». *Marche Romane* 23-24 (1973-1974): 151-55.

WALSH, John K.: «Religious Motifs in the Early Spanish Epic». *Revista Hispánica Moderna* 36 (1970-1971): 165-72.

WEINER, Jack: «*La Numancia* de Cervantes y la alianza entre Dios e Israel». *Neophilologus* 78 (1966): 1-8.

WEST, Beverly: *Epic, Folk, and Christian Tradition in the Poema de Fernán González*. Potomac, Maryland: Studia Humanitatis, 1983.

YEPES, fray Antonio de: *Crónica general de la orden de San Benito*. Ed. Fray Justo Pérez de Urbel. Madrid: Atlas, 1959.

ZANGWILL, Israel: *Chosen Peoples: The Hebraic Ideal Versus the Teutonic*. New York: The MacMillan Company, 1919.

ZIEGLER, Aloysius K.: *Church and State in Visigothic Spain*. Washington, D.C.: The Catholic University of America, 1930.

LA CORRESPONDENCIA DIPLOMÁTICA DE VALERA DESDE FRANCFORT, LISBOA, WASHINGTON Y BRUSELAS. VII: ESTADOS UNIDOS (1884-1886). *(Continuación).*

Por *Ana Navarro*

Legacion de España
en Washington

N.º 147 Politica[1]

Excmo Señor

Muy Señor mio: En mi Despacho N.º 138 fecha 20 del corriente mes tuve la honra de incluir á V.E. copia traducida de una Nota de este Sro. Secretario de Estado relativas á las amenazas proferidas públicamente en Cayo Hueso por los refugiados cubanos en dicho punto contra el Consul Sr. Bermudez, y á las medidas que el Gobierno de los Estados Unidos se disponen á adoptar para proteger la seguridad personal del Agente español.

Como ampliacion de mi citado Despacho y confirmacion de aquellas amenazas adjunto incluyo a V.E. copia de una comunicacion del Señor Bermudez dando pormenores de lo ocurrido[2] [3].

Dios guarde a V.E. muchos años
Washington 28 de Mayo de
1884.
Excmo Señor
B. L. M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Excmo Señor Ministro de Estado

---

[1] MAE=leg.º H-1478=*B*=f.*O*.

[2] Anejo al Despacho N.º 147 / «Copia»:

«Consulado de España en Cayo-Hueso = Florida = Cayo-Hueso 17 de Mayo de 1884. = «That we protest against the rumors stated that mob riots were being organized to commit violence on Mr. A. Bermudez and declare same to be false and a slander, inasmuch as the Cuban american citizens of this city consider said gentleman but worthy of their comptempt.= That Cubans, we sympathize with own oppressed felow countrymen, yet as american citizens we denounce and will oppose any act which may tend to bring complications beetwen our adopted country and the Spanish Goverment. = That as law abiding citizens we protest against the slander raised against us and declare that said report must be the work of some evil disposed person = That we consider the policy adopted by the Spanish Consul,

Sr. A. Bermudez to be one antagonist to the peace and good order of this community and therefore appeal to the Department of State to endeavor to obtain his removal and that Mr. Delgado, the Viceconsul or some other gentleman be appointed in his place inasmuch as said reports emanate from certain irresponsible men who he has employed as spies and who do it simply for a livelihood.» = A Cuban in public speech at this same meeting, in San Carlos Hall, said: «We pledge ourselves to keep the peace, providing the spanish Consul is removed.» = Sentiment applauded by the Assembly. / Está conforme.»

[3] Anejo al Despacho n.º 147. «Copia»:

«Consulado de España en Cayo-Hueso = Cayo-Hueso 18 de Mayo de 1884 = Exmo Señor = Muy Señor mio: El Jueves á las 11 de la noche, vino á mi casa Mr. Hubbs, Administrador de esta Aduana, para manifestarme que los cubanos rebeldes trataban nada menos que de *embrearme* y *emplumarme*, (to tar and fether me). = Esta noticia acababa de darsela uno de los confidentes que tomó á su servicio por recomendacion del District Attorney Mr. Patterson. = Lleno de buen deseo me ofreció Mr. Hubbs con insistencia asilo en la Aduana, pués enterado ya á fondo de la clase de gentes que habitan esta ciudad, los creia capaces de llevar á cabo cualquier atropello. = Le dí expresivas gracias, pero rehusé aceptar su invitacion, manifestándole que, llegado el momento, procuraria defenderme del mejor modo posible de los ataques de estos facinerosos. = Segun parece telegrafió Mr. Hubbs al Secretario del Tesoro lo que ocurria, y como consecuencia de este telegrama, al poco rato vinieron órdenes para Monsieur Batcheller, comandante del «Galena» de dispensarme cuanta proteccion y ayuda necesitase = Encontrándome enfermo, no pude recibir á Mr. Batcheller, pero el Señor Delgado le manifestó en mi nombre que de nada serviria enviase *marines* á tierra para proteger el Consulado = Teniendo que entrar y salir á cada momento, seria ridículo y bochornoso tuviese que acompañarme una escolta para atender á mis asuntos. Fundado en estas razones, aunque estimándola muy de veras declinaba su oferta. = Después cometió Mr. Batcheller la torpeza, por no darle otro nombre, de comunicar el telegrama que habia recibido de Washington al Mayor R. Montsalvatge, que segun tuve la honra de manifestar á V.E. en despacho N.º 8 de 22 de Febrero, como elegido por los rebeldes, es enemigo acérrimo de España y politicastro sin escrúpulos ni honor ni delicadeza de ningun genero = Este malvado, juzgando oportuna la ocasion para herirme por la espalda, telegrafió al Ministro de Marina en el sentido que era de esperar dados sus antecedentes. (V.E. no habrá olvidado que con fecha 22 de Febrero último pronunció un speech en San Carlos, llamando idiota al Gobierno español y á Mr. Bermudez más idiota aun). = Claro está que Bethell, Teniente Gobernador de Florida y abogado de Agüero (el mismo que union de su colega Brown acompaña á dicho facineroso en carretela descubierta por las calles de esa ciudad) no podia desperdiciar tan brillante ocasion de servir á los rebeldes disparando contra mi sus mas envenenados dardos, y bajo el falso pretexto de que yo habia telegrafiado calumniosas especies contra los cubanos, pidió á Mr. Bloxcham, Gobernador de la Florida, que solicitase mi relevo. = Esto tuvo lugar ayer mañana, y por la noche en un meeting de los cubanos rebeldes y de sus simpatizadores, presidido por Fernando Figueredo, enseño Mr. Bethell al confidente que tiene aqui el Gobierno General de Cuba la respuesta de Mr. Bloxcham. = De todo me apresuré á dar a V.E. conocimiento en los dos telegramas siguientes: = Bethell enseña telegrama Gobernador Bloxcham, anunciando este pidió mi relevo Gobierno Federal, que, segun él ofreció tomar en cuenta peticion. Todo ello intrigas democratas para captarse votos rebeldes Wicker, aliado con ellos, dijo publicamente va ahy [*sic*] á atacarme. Pretexto que calumnié laborantes, telegrafiando á V.E. Viernes último propositos hostiles contra mi. = Verdadera causa encono rebeldes, temor detenga próximas expediciones» = V.E. tiene en su poder datos mas que suficientes para juzgar á Bethell (Despachos N.º 8 y 12), pero el siguiente detalle acabará de poner de manifiesto la clase de individuo que es el mencionado Teniente Gobernador. = El cubano Mayol que vino á esta ciudad con el propósito de asesinarme, fué condenado á guardar la paz (to keep the peace) durante un mes, bajo fianza de $ 200 = Bethell, abogado de Mayol, apeló ante Mr. Mitchell, juez del Estado, quien al confirmar la decision del «Justice of peace», estendió a un año el plazo de la fianza.

Proporcionó esta Fernando Figueredo, y al entregársela á Mayol, dijo Bethell en presencia de numerosos testigos «Why! That man's life (la mia) should be cheap at such a price.» = Omití este detalle como tantos otros, á fin de no molestar demasiado la atencion de V.E. pero el Señor Delgado lo comunicó por aquel entonces privadamente al digno Señor Cónsul General de S.M. en Nueva York. = Este hecho cuya absoluta exactitud desde luego garantizo á V.E. no sucedió en Haity, ni entre los moros del Riff, sino en la República modelo, en este pais que de buena fé creen sus habitantes el mas civilizado y adelantado del orbe. = El abogado Brown, otros de los que me censuraron con mas violencia en el meeting de ayer, á fines de Diciembre último, atacó en compañia del Secretario de la Corte á un

Legacion de España
en Washigton

N.º 149 Subsecretaria[4]

Exmo Señor.

Muy Señor mio: El Señor Secretario de Estado de los Estados Unidos me ha dirigido con fecha de ayer una Nota cuya traduccion acompaño, contestando á una comunicacion que le dirigió el Señor Barea relativa al sistema de señales para los buques de vapor inventado por el Oficial de la Armada Señor Manzano.

Tengo tambien la honra de pasar á manos de V.E. originales los documentos y dibujos que se citan en la Nota mencionada.

---

joven indefenso, Mr. Hutchinson, disparándole un balazo en la ingle que lo tuvo á las puertas de la muerte. = Este crimen llevaria consigo pena de presidio en cualquier otro pais, aquí es Brown uno de los «*politicians*» mas influyentes y nada le ha sucedido. = Cuando sujetos de tan deplorables antecedentes garantizan á estos rebeldes, seria lógico preguntarles quien los garantiza á ellos. = No dude V.E. que el digno, inteligente y celoso Administrador interino de esta Aduana, Mr. Hubbs, obró bien al poner á su Gobierno y ponerme en guardia contra los propósitos de estos facinerosos, que indudablemente concluirán por asesinarme si ven que mi estancia aqui se prolonga algunos meses. = En cuanto á Fernando Figueredo, Presidente del meeting de ayer, nuestro dignisimo Consul General en Nueva-York, puede dar á V.E. *pruebas* de la *buena voluntad* con que de antaño me distingue aquel malvado . = Otro dato: en el citado meeting se reunieron $ 3000 con destino á otra expedicion que me consta estan preparando = Las adjuntas resoluciones darán a V.E. la medida del alcance político de nuestros enemigos. = Si tuvieran sentido comun, como tienen vanidad y arrogancia, muy malos ratos me harian pasar. Afortunadamente son muy sucios, y estoy seguro de que sus rastreras intrigas, en vez de surtir el efecto deseado, han de producirlo diametralmente opuesto = El Señor Delgado, antiguo oficial de nuestra Armada, y persona bajo todos conceptos dignisima, se desepera y lamenta profundamente que esos miserables hayan tenido el atrevimiento de usar su nombre en oposicion al del Cónsul de S.M. = V.E. no debe extrañarlo conociendo como conoce la mala intencion de nuestros enemigos; por lo demas, creo inutil asegurarle que si mi digno compañero quedase al frente de esta agencia, sabria cumplir sus deberes con tanta abnegacion como él que mas. = A la semana de llegar aqui, cuando apenas le conocian, la noche de la escandalosa procesion que tuvo lugar en honor de Agüero, se atrevieron á darle vivas y se las darian no tan solo al Señor Delgado, que es persona amable y sabe hacerse querer de todo el mundo, sino al mismo Lucifer, con tal de verse libres de mi. = Puede V.E. estar seguro de que ni he dado ni daré el mas minimo motivo para tanta saña, cuyo origen tengo explicado en mil ocasiones diversas á esa Legacion de su digno cargo y al Ministro de Estado. = Figueredo no me perdona el daño que hice en Santo-Domingo á los rebeldes, y como estos son aqui dueños y señores acostumbrados á los mas serviles halagos en cambio de sus votos, gritan y patalean á semejanza del nino mimado que pide la luna, para alcanzar mi destitucion = Tambien obedecen á este empeño pueril de cansarme y aburrirme, los constantes insultos que me prodigan, llamándome «Chorizos», por supuesto desde lejos. El Señor Comandante del «Don Jorge Juan» se llenó de indignación al presenciar una de estas deplorables escenas, dias atrás, asegurándome daria cuenta de oficio á sus superiores. = Tambien suelen recorrer la poblacion en carruages adornados con banderas cubanas, e invariablemente prorrumpen frente á mi casa en vivas á la Revolucion, Cuba libre, etc, etc. Hace poco tiempo fueron testigos de este escándalo, hallándose en mi compañia Mr. Hubbs y Mr. Curvy. = En cuanto á banderas rebeldes tienen costumbre de izarlas tan pronto como llega á sus oídos cualquier rumor perjudicial al Gobierno de S.M., v. gr., cuando volaron los polvorines de la Habana, por do quiera ondeaban dichas enseñas, de tal modo que los oficiales de la escuadra preguntaban en alta voz si esta es una poblacion americana ó si en realidad es cubana = Abrigo el temor de que los españoles de Cuba lleguen á cansarme de tanta osadia y de tan cobardes insultos como me prodigan estos malvados por medio de sus periódicos y tomen represalias en los que diariamente salen de aqui para la vecina Antilla; por de pronto si algo llegase a sucederme, es seguro correria grave riesgo la vida de los consules americanos. = Dios... etc. etc. (firmado) Augusto Bermudez. = Al Excmo Señor Ministro Plenipotenciario de S.M. en Washington. / Está conforme.»

[4] MAE=leg.º H-1478=*B*=f.*O*.

Ruego á V.E., si lo tiene á bien se sirva poner lo que antecede en conocimiento del Señor Ministro de Marina por si juzga oportuno tomar la iniciativa que indica el Señor Frelinghuysen.

Dios guarde á V.E. muchos años
Washington 30 de Mayo de 1884
Exmo Señor
B. L. M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

Legacion de España
en Washington

N.º 150 *Politica*[5]

Exmo Señor.

Muy Señor mio: Tengo la honra de pasar á manos de V.E. las adjuntas copias de un Despacho y de una carta aneja al mismo que me ha dirigido recientemente el Consul de España en Cayo Hueso, esplicando la conducta de las Autoridades militares de Cardenas al desembarcar en la Isla de Cuba Carlos Aguero[6] [7].

Dios guarde á V.E. muchos años
Washington 5 de Junio 1884
Exmo Señor
B. L. M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

---

[5] MAE=leg.º H-1478=*B*=f.*O*.

[6] Anejo al Despacho N.º= 150 / *Copia*:

«Consulado de España en Cayo-Hueso = Cayo Hueso 27 de Mayo de 1884 = Exmo Sr. Muy Señor mio: Tengo la honra de pasar á manos de V.E. copia de una carta de Perez Barreira el confidente que envié con Agüero para entregarlo. = Desgraciadamente, mis planes se fustraron *(sic)* merced a la inicua conducta de las Autoridades militares de Cardenas. = Asi mismo me atrevo á remitir á V.E. copia de una comunicacion confidencial que acabo de dirigir a la Autoridad Superior de Cuba. = González Inspector de Policia de la Machina (el puesto más importante de su clase de la Isla de Cuba) va a ser destituido por su complicidad con los rebeldes según se digno manifestarme en su ultima carta fecha de ayer, el Exmo Señor General Castillo, cuyo detective aqui lleva hace pocos dias una contraseña de Payo Director del «Jara» para dicho Gonzalez con objeto de que este lo amparase y cubriese creyendolo conspirador en contra de España. La traicion no puede estar mas patente y Gonzalez debiera ser fusilado, sin miramentos de ningun genero aunque no fuese mas que por los peligros y dificultades que me ha ocasionado delatandome á estos facinerosos cuya saña y ataques feroces comprenderá V.E. sin

N.º 151 *Politica*[8]

Remite los recortes de la Prensa durante los dias comprendidos entre el 24 y 31 de Mayo último.

Legacion de España
en Washington

N.º 152 Politica[9]

Exmo Señor

Muy Señor mio: El dia 31 del pasado me llamó el Sr Frelinghuyen para decirme que, segun noticias que habian recibido de Cayo Hueso, el Alcalde de la ciudad en virtud del derecho que le dá la constitucion, se oponia á la entrada de las tropas federales que queria hacer desembarcar el Gobierno para proteger al Cónsul de España pero que ofrecia con milicia del Estado ó con fuerzas de policia guardar al Señor Bermudez. Este, me dijo el Secretario de Estado, se opone á ser protegido por el Alcalde á quien considera como el mayor de sus enemigos personales y acaso por la poca prudencia del Cónsul, han llegado los ánimos á un estado tal que es de temer un conflicto. Me aseguró que se han dado órdenes terminantes para acudir en auxilio del Cónsul si fuera necesario, y dijo que este podia pedir asilo y proteccion á las fuerzas federales de mar y tierra.

---

dificultad despues de las anteriores explicaciones. = Segun noticias recibidas hoy en esta poblacion, Castro sigue en Nassau, imposibilitado de salir por causa de los buques de guerra que lo vigilen = Dios &. = (firmador) Augusto Bermudez. / Esta conforme.»

[7] Anejo al Despacho N.º 150 / *Copia*:

«Consulado de España en Cayo Hueso= Cayo-Hueso 24 de Mayo de 1884.= Señor Don Augusto Bermudez = Cayo Hueso 24 de Mayo de 1884. = Muy Señor mio y de mi mayor respeto, No he podido escribirle antes por motivo que he andado por el campo tanto que hace unos dias que llegué á esta. Sabra V. que tuvimos un choque con Varona y Borge, lo cual tumbamos á todos menos Varona que este se libro porque el Teniente de la Guardia Civil lo dejo ir, y el General Esponda me regalo él reloj de el y el revolver que lo traigo conmigo = El día que salté en tierra en compañía de Agüero, no cayo dicho Señor en el punto de las Guarumas pues yo había pedido á la Guardia Civil lo que hizo fue amarrarme y que yo era un mentiroso; tanto que aquella misma noche me llevaron al puesto de Ciguapa, que estaba el Comandante Militar de Cárdenas, adonde declare todo lo que habia y lo que me hizo amarrarme y salir con dos guardia civil y cuatro de Pizarro metiendome por la manigua á buscar *dos cajones de dinamita que yo mismo los escondí* con jamón y un queso, y porqué y porque aquella noche no encontramos, me tuvieron amarrado y sangrando las manos, diciendo que pusiera un parte á V. para que supieran quien era yo: y me decian como era que no traia documentos; les dije que venia con el permiso del Consul del Cayo y con permiso de Trujillo, en fin con las autoridades principales de aqui, y fui conducido amarrado hasta Cardenas, donde me metieron en el calabozo, y enseguida el Capitan General mandó una órden para que me soltaran y todavia tardaron un dia y una noche en soltarme. = Enseguida se presentó á mi el Comandante Militar, que sabia que habia hecho mal y que no dijera nada al Capitan General, y le conteste que todo lo que pasó se lo diria, hasta le dije que aquella noche dejo pasar la partida por interes pecunario. = Pues el Capitan y el Comandante han sido traidos á la Cabaña y el Capitan ha muerto de enfermedad; que el Comandante se halla enfermo. Sabra V. que desde el primer jefe hasta el último me ha recibido muy bien en esta, y hasta el General de Marina se empeño en que comiera con él y asi lo hice. Sin otra cosa por hoy, conservese bueno & &. = Firmado Manuel Barreiro = Firmado = Augusto Bermudez / Esta conforme.»

[8] MAE=leg.º H-1478=*B*=f.*O*.

[9] MAE=leg.º H-1478=*D*=f.*O*.

Dije al Sr. Frelinghuyen cuanto era necesario para hacerle comprender la situacion del Señor Barmudez, y para poner de manifiesto la conducta parcial de las Autoridades municipales de Cayo Hueso y la tolerancia que con los que insultan á nuestro Cónsul tienen, y tambien le ofrecí recoméndarle muy especialmente que tuviera prudencia, que no provocara conflictos y que en caso de temer por su vida pidiese proteccion á las fuerzas de tierra ó se refugiase á bordo de un buque americano, aunque hubiese algun buque español en puerto, para evitar el escándalo que se armaria si se dijese que fuerzas extrangeras habian tenido que proteger la vida del Cónsul de una Nacion amiga.

A mi vuelta á la Legacion escribí al Señor Bermudez el telegrama que remito á V.E. (Anejo N.º 1)[10], recibiendo al dia siguiente la respuesta que forma el anejo N.º 2[11].

No contento con lo que de palabra habia dicho al Señor Frelinghuyen le escribí con fecha 2 de junio la nota que acompaña (anejo n.º 3)[12].

Como vera V.E. en esta ocasion como en todas las anteriores he hecho cuanto he podido para sostener al Cónsul en Cayo Hueso y para mantener su prestigio; pero creo llegado el caso de volver á indicar á V.E., cuan conveniente seria para el mejor servicio que el Señor Bermudez fuese destinado á otro punto.

Premiado por el Gobierno de S.M., como lo ha sido, con una cruz, y habiendo pasado tanto tiempo desde que intentaran los cubano hacerle separar, no parece que

---

[10] Anejo al Despacho N.º 152 / Anejo N.º 1:

«El Ministro de España en Washington al Consul de Cayo-Hueso. "Le recomiendo la mayor prudencia. Procure no dar pretexto para conflictos. Si presintiera conflicto inevitable pongase bajo la proteccion de la fuerza federal, tierra ó mar. Preferible aunque haya barcos españoles sea pabellon americano quien le proteja" = (firmado) Valera.»

[11] Anejo N.º 2:

«Consul de Cayo-Hueso a Ministro de España en Washington. / "Jamás dí pretexto conflicto. Motivo excitacion temor rebeldes estorbe salida Gómez.—Teniente Gobernador Florida y Mayor, verdaderos causantes para votos cubanos. Simple traslado anularia mi sucesor./. = (firmado) Bermudez.»

[12] Anejo al Despacho 152 / Anejo N.º 3 / Copia:

«Al honorable Frederick J. Frelinghuysen, Secretario de Estado de los Estados Unidos. = Washington 2 de Junio de 1884. = El Infrascrito enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de S.M. El Rey de España tiene la honra de poner en conocimiento del Honorable Secretario de Estado de los Estados Unidos, que, segun le ofreció en la conferencia que con él celebro el Sabado último, ha telegrafiado al Consul de España en Cayo-Hueso recomendandole prudencia extremada para evitar todo pretexto de conflicto y ordenandole que en caso de ser amenazada su vida se ponga bajo el amparo de las Autoridades de tierra ó Mar de los Estados Unidos, aunque haya en la bahia algun buque de guerra español, pues desea el infrascrito y cree con su deseo interpretar el del Señor Secretario de Estado, que se demuestra claramente la buena armonia de los dos Gobiernos y no se dé ni siquiera remoto pretexto para decir que en un punto de los Estados Unidos ha sido protegido por un buque de fuerza extrangera el Consul de una Nacion amiga = El Consul de España en Cayo-Hueso ha contestado al telégrama del que afirma que él no ha dado ni dará pretexto alguno para que se turbe el órden en aquella isla; pero que los cubanos disgustados por su ex[ce]siva vigilancia piensan, á todo trance lograr sea separado del puesto que ocupa y en el que ha prestado señalados servicios a el Gobierno del Rey de España. = Manifiesta tambien el Consul que algunas Autoridades del Estado de Florida, deseando atraerse á los cubanos para conseguir sus votos contemporizan con los que insultandole y bezandole [*sic*] procuran hacerle insufrible la residencia en Cayo-Hueso. El Infrascrito, que tiene tantas pruebas ha recibido de los buenos deseos de que el Honorable Secretario de Estado, y que tan agradecido se halla de los repetidos esfuerzos del Gobierno de los Estados Unidos para proteger la seguridad del Consul de España y para hacer cumplir las leyes de la neutralidad cree de su deber poner los hechos que anteceden en conocimiento del Señor Frelinghuysen á fin de que por medio de los agentes que el Gobierno Federal tiene en Florida procure averiguar lo que hay de cierto y se sirva ordenar en vista, lo que juzgue mas conveniente para que sea protegido el Consul de España y para que sean cumplidas las leyes. = El Infrascrito aprovecha &. = Firmado = Juan Valera / Esta conforme.»

se cede á presion, ni que se desconocen los servicios prestados por el Señor Bermudez y al propio tiempo puede evitarse un conflicto que no se sabe como impedir.

El Cónsul en Cayo Hueso indica en su telegrama que si no sale de allí con ascenso su sucesor llegará sin prestigio. Esa es una opinion particular del Señor Bermudez y ademas no hay puesto alguno en la tierra que no sea un ascenso para el que está en Cayo Hueso./.

Dios guarde á V.E. muchos años./.
Whashingto 5 de Junio de 1884.
Exmo. Señor
B.L.M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado.

Legacion de España
en Washington

N.º 154 Política[13]

Exmo Señor

Muy Señor mio: Desde el dia tres del corriente está reunido [*sic*] en Chicago la Convencion Nacional del partido Repúblicano, con objeto de designar el candidato para las elecciones presidenciales que tendrán lugar en Noviembre próximo.

Aunque V.E. sabrá quien es el designado, por las noticias de los periódicos y por el telegrama que me propongo dirigirle tan pronto como se conozca el resultado de la votacion, creo de mi deber escribirle este despacho en el que haré un ligero resumen de lo sucedido hasta el momento de la salida del correo.

Lo que llaman estos partidos Convencion Nacional se ha ido convirtiendo poco á poco en los Estados Unidos, en la mas importante manifestacion de la voluntad popular, y en el acto mas importante de la soberania nacional. Los delegados á la Convencion son nombrados por sufragio de todos los individuos afiliados á un partido, antes de ser enviados á la ciudad en donde se reunen los de toda la Nacion, convenciones particulares en los Condados primero, y después en cada uno de los Estados y territorios, discuten las personas y las doctrinas del partido y dictan las instrucciones á los que en la convencion general deben representarles, de modo que los que se reunen en Convencion Nacional son ó deben ser los representantes de la voluntad de todos y de cada uno de los electores de un partido. En la Covencion han de discutirse las cualidades y las condiciones de los candidatos y se ha de adoptar el programa que ha de oponerse á los contrarios durante la lucha y para desarrollarlo de el poder después de la victoria y como segun la laudable costumbre de estos partidos cualesquiera que sean las luchas que entre si sostengan las

[13] MAE=leg.º H-1479=*D*=f.*O*.

diversas acciones en que se dividen, las decisiones de la mayoria obligan á todos, hay que estudiar con gran detenimiento la significacion de las resoluciones de la asamblea reunida en Chicago porque significa la política que seguirá este Gobierno, si triunfa por septima vez el partido republicano.

Diferentes candidatos se han presentado con fuerzas propias ante la Convencion Nacional y han sostenido desde hace muchos meses ante los electores sus pretensiones: los dos candidatos príncipales son el Presidente Mr. Arthur que aspira á continuar en el puesto á que subió por la muerte del General Garfield y Mr. Blaine, el famoso Secretario del Estado del Presidente asesinado, el mas importante de los políticos del partido republicano y el hombre que tiene tal vez en los Estados Unidos mas acérrimos enemigos y partidarios mas entusiastas.

Mr. Blaine lo mismo en esta Convencion que en la de los años 1876 y 1880 se presenta con mas votos que ningun otro candidato pero no tiene los suficientes para ser elegido á no ser que logre de algun modo cambiar la voluntad de los partidarios de sus contrincantes.

La Convencion se compone de 820 Delegados y de ellos se atribuyen á Mr. Blaine unos 350.

El Presidente Mr. Arthur reune unos 280 y está bastante lejos de los 411 votos necesarios; los otros candidatos son tan opuestos á su eleccion que no se cree que pueda ser designado á no ser que por odio á Blaine se le unieran todos á última hora y por sorpresa. Esta hipotesis que es posible, nadie la cree probable.

Siguen en fuerza, los candidatos mencionados, los Senadores Edmunds, Sherman y Logan y Mr. Hawley. Ninguno de ellos tiene suficientes votos para poder ser elegido por sus propias fuerzas pero, por la especial division de las huestes de los dos rivales mas poderosos, se encuentran en la situacion de ser los Arbitros definitivos.

Pocas horas faltan para saber el resultado final. De los candidatos con fuerzas propias hasta ahora parece que, por el número de sus votos, por el entusiasmo por él mostrado y tambien por el dinero de que dispone, Mr. Blaine debiera ser el candidato escogido; sin embargo son tantos los que desean que el Presidente de los Estados Unidos sea una figura decorativa y no pueda ejercer su influencia personal en la marcha de los negocios, que es posible que como en 1876 y 1880 se nombre un candidato de última hora, lo que se llama aqui «un caballo negro» (Darck horse).

Los partidarios de este *darck horse* han querido presentar al ilustre general Sherman, hermano del Senador Candidato, pero ha renunciado; han pensado tambien en Mr. Lincoln hijo del Presidente Martir y actual Ministro de la Guerra y en Mr. Gresham, Maestro General de Postas.

Hay que tener mucha confianza en el buen sentido práctico de estos Gobernantes y suponer que cualquiera que sea el hombre ó el partido que ocupe la Casa Blanca seguirá la política tradicional de los Estados Unidos, no se mezclará en las cuestiones exteriores y vivirá en paz con todo el mundo.

Pero hay que convenir en que si algun hombre hace abrigar temores de que esa política puede cambiar, ese hombre es, Mr. Blaine.

Mr. Blaine, como Secretario de Estado, ha pretendido, con muy poca fortuna, es cierto, influir en la guerra entre las Repúblicas del Pacifico; ha iniciado una agria discusion con Inglaterra, aproposito de la proyectada comunicacion por el itsmo de Panamá; no ha recatado su opinion de que los Estados Unidos deben extender su influencia de cualquier modo que sea en Méjico; deben unirse por un ferrocarril

estratégico y por una liga aduanera con todas las naciones de este Continente; deben procurar arrojar á las Naciones de Europa, de los mercados de América y deben tener una Marina poderosa que dicte la ley en todas partes, apoyándose para sus operaciones en islas fortificadas, de que deben apoderarse los Estados Unidos, en los Mares del Sur, cerca de la Costa del Pacífico meridional, en los dos mares que baña las costas de Africa y frente al istmo de Panamá.

He dejado para lo último, por ser lo que mas directamente interesa á España lo que Mr. Blaine me ha dicho en ocasiones distintas y en conversaciones particulares; que España debe abandonar á Cuba para que forme parte de los Estados Unidos y que estos en agradecimiento apoyarán nuestra patria en todos sus proyectos, sobre Portugal Marruecos ó Gibraltar.

En la política interior Mr Blaine seria ultra-proteccionista, continuaria y permitiria que se desarrollase [*sic*] las leyes socialistas que fijan la duracion de las horas de trabajo y prohiben la venida de obreros contratados y procuraria por todos los medios posibles la expulsion de los chinos.

He dicho á V.E. todo esto que es bastante fantástico para que vea á que recursos ha apelado Mr. Blaine para ganarse la voluntad de una parte, sinó la mas sana, la mas considerable del partido dominante.

Tambien se dice que la administracion de Mr Blaine no podria tomarse como modelo de moralidad, ni aun en este pais.

La política que seguiria el Señor Presidente si continuase en el poder seria la misma que ha seguido hasta ahora y que ha merecido la aprobacion unánime de su partido y del pais. Política conservadora y honrada que se limita al desarrollo de los inmersos recursos del pais, á tener paz con las naciones extrangeras y paz moral y material en el interior.

De los otros candidatos solo se dice que el General Logan se pareceria en lo injusto a Mr. Blaine y que los otros harian una politica parecida á la del actual Presidente, pero valiéndose de mejores elementos, pues su arraigo en el pais es mejor que el del Señor Arthur.

Las noticias que tengo la honra de comunicar á V.E. son mas el producto de mis observaciones sobre el pais y de las conversaciones que con personas importantes he tenido, que lo que en estos dias de agitacion he podido aprender.

Hay quien dice que la diversion nacional y popular en los Estados Unidos, la que equivale á la carrera de caballos en Inglaterra y á los toros de España, es una Convencion política y en efecto divertido ha de ser, sobre todo para las ciudades y agrupaciones del Oeste el febril entusiasmo de estos dias, las músicas, marchas con antorchas, discursos, manifestaciones, cohetes, luces de bengala, iluminaciones y demas adornos escenógrafos de que rodean aqui sus elecciones.

La descripcion de estas fiestas el mayor ó menor grado de entusiasmo á que han llegado los partidarios de los diversos candidatos y una serie de noticias falsas, favorables á los candidatos que prefieren, es cuanto dice la prensa.

Ya he tenido ocasion de decir á V.E. que esta tiene aqui pequeña influencia en la opinion. El candidato que mas votos tiene, Mr. Blaine, es el que menos periódicos tiene á su favor, por eso en lugar de hacer un extracto de lo que he leido en los diarios, diré á V.E. tan solo, que la Convencion, después de reunida, dió su primera batalla sobre quien debia ser el Presidente Interino, que en esa votacion se vió que todos los candidatos se presentaron unidos contra Mr. Blaine y el designado por este, fué derrotado nombrándose en su lugar al negro Mr. Linch. El color

de este es lo mas digno de llamar la atencion pues se demuestra la creciente influencia que va ejerciendo la raza de color en la política de este pais.

El Presidente definitivo de la Convencion se ha elegido sin dificultad y sin lucha y esta después de examinar las actas ha aprobado ayer noche el programa (plataforma) del partido republicano.

Envio á V.E. ese difuso documento en el adjunto recorte de periódico. En el solo es digno de llamar la atencion lo que se dice respecto á la política económica que será eminentemente proteccionista, la recomendacion de que se protege lo mismo ciudadanos naturalizados que a los naturales, y el deseo de que se aumente la marina de guerra y se proteja á la mercante.

Después de aprobar la plataforma siguiendo la costumbre, se ha preguntado á los representantes de los diversos Estados quienes eran sus candidatos y se han presentado á aquellos que mas arriba he hecho mencion, haciendo el elogio de cada uno de ellos uno de sus amigos. En eso sé pasó la noche separándose la Convencion muy entrada la noche hasta esta mañana.

Acabo de tener conocimiento de que á las 12 del dia de hoy ha tenido lugar la primera votacion obteniendo:

Mr. James G. Blaine	334 1/2	votos
« Chester A. Arthur	278	«
« George F. Edmunds	93	«
« John A. Logan	63 1/2	«
« John Sherman.....	30	«
« Joseph R. Hawley	13	«
« Robert T. Lincoln	4	«
« Wm T. Sherman.....	2	«

Dios guarde á V.E. muchos años.
Whasington 6 de Junio de 1884.
Exmo Señor
B.L.M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

N.º 155 Subsecretaria[14]
Washigton 10 de Junio de 1884

Acusa recibo de las Reales Órdenes del N.º 90 al 108, faltando la R.O. n.º 103[15]

---

[14] MAE=leg.º H-1478=*D*=f.*O*.
[15] N.C.: «Dice el Registro que ya se le ha dado curso».

N.º 157 Subsecretaria[16]
Washington 10 de Junio 1884

Acusa recibo de la R.O. N.º 91 nombrando al Sr. Conde de Cumbres-Altas 3.er Secretario de esta Legacion.

N.º 158 Subsecretaria[17]
Washington 10 de Junio de 1884

Acusa recibo de la R.O. N.º 92, trasladando al 1.er Secretario de esta Legacion D. Enrique Dupuy de Lôme á la Legacion de S.M. en Berlin

---

N.º 159 Subsecretaria[18]
Washington 10 de Junio 1884

[Acusa recibo de la R.O. nº 93, nombrando a Don Eugenio Corral, Marqués de San Gregorio, como 1.er Secretario de esta Legación.]

N.º 160 Politica[19]
Washington 10 de Junio de 1884

Remite varios recortes de la prensa de este pais.

Legacion de España
en Washington

N.º 164 Política[20]

Exmo Señor
Muy Señor mio: Aunque V.E. lo sabe ya por periódicos, por Despachos mios y por otros conductos, creo que debo llamar de nuevo su atencion sobre la venida á esta capital de Don Manuel de Jesus Galvan, Ministro Plenipotenciario de la República Dominicana, cuyo discurso, al presentar la credencial, asi como la contestacion que le dió el Presidente Mr. Arthur, envio adjuntos en recorte.

---

[16] MAE=leg.º H-1478=*D*=f.*O*.
[17] MAE=leg.º H-1478=*D*=f.*O*.
[18] MAE=leg.º H-1478=*D*=f.*O*.
[19] MAE=leg.º H-1478=*D*=f.*O*.
[20] MAE=leg.º H-1479=*D*=f.*O*.

El Galvan me parece hombre de claras luces, discrecion y prudencia; de afable trato; muy aficionado á España, y muy celoso de la autonomia de su patria y de la integridad de su territorio. De lo que aqui negociare, no debemos, pues, recelar ni cesion de punto alguno en Santo Domingo, ni mayor poder é influjo de esta Potencia en el Gobierno de aquella.

En cuanto al Tratado de reciprocidad comercial y los males que acaso acarree para Cuba, no veo modo de evitarlos, como no sea apresurándonos á negociar tambien nosotros para Cuba un tratado por el mismo estilo, venciendo para ello las dificultades que opongan algunos cosecheros de trigo de Castilla, el Comercio de Santander y ciertos industriales de Cataluña.

Los periódicos y los hombres políticos de aquí, en sus escritos y conversaciones, aunque en lo demas discrepen, coinciden en afirmar que el tratado de reciprocidad con Cuba la levantará de su prostacion.

Ahora nos hallamos aquí en un momento de perturbacion general y no es probable que se haga nada de importancia hasta que el nuevo Presidente sea elegido. Tenemos por delante meses para pensar si hemos de negociar el Tratado y cómo.

Yo entretanto no he de ocultar á V.E. mi convencimiento de que el Tratado debe hacerse. Cuba con el incentivo de mayor y mas libre exportacion atraerá colonos y acrecentará su fuerza productiva; y, en esta tierra, cuando vean que la grande Antilla se abre á los productos de su industria y agricultura, sin trabas ni gravamen, se enfriará mucho el ardiente deseo que sienten no pocos yankees de anexionarse dicha Isla, por revolución, por conquista ó por compra./.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington 11 de Junio de 1884.
Exmo Señor
B. L. M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

Legacion de España
en Washington

N.º 164 bis Politica[21]

Exmo Señor

Muy Señor mio: En mi Despacho n.º 152 de 5 del corriente, en el que daba á V.E. cuenta de la situacion de los ánimos en Cayo Hueso, tuve la honra de remitirle copia de la Nota que dirigí al Secretario de Estado, con fecha 2 de Junio, pidiendole, una vez mas que protegiese al Señor Bermudez.

Mr. Frelinghuysen me ha contestado, con fecha de hoy lo que V.E. se servirá ver en la traduccion que acompaña[22].

[21] MAE=leg.º H-1478=*A*=f.*O*.

[22] Anejo al Despacho n.º 164 / Copia traducida:

El Señor Secretario de Estado se muestra en un todo conforme con migo [*sic*] y me manifiesta que el Gobierno de la República no escaseará sus esfuerzos para castigar cualquier violacion de la ley de que España tenga que quejarse.

Estas manifestaciones de amistad son, para mi, tanto mas satisfactorias cuanto que desde que tuve conocimiento de las conspiraciones de Agüero no he cesado un solo dia en reclamar energicamente el castigo de los empleados culpables de complicidad y no he dejado de pedir con insistencia la mas estricta vigilancia.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington 14 de Junio de 1884.
Exmo Señor
B. L. M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

N.º 165 Subsecretaria[23] [24]
Washington 12 de Junio 1884

Remitiendo una instancia de Don Salvador Cisneros y Betancourt

---

Legacion de España
en Washington

N.º 166 *Politica*[25]

Exmo Señor

Muy Señor mio: Apenas se supo aqui la eleccion de Jaime Blaine para candidato á la presidencia en la convencion republicana de Chicago, juzgandole yo suceso de extraordinaria importancia, le puse en conocimiento de V.E. por telégrafo. Nada he dicho despues de oficio en Despachos porque es dificil juzgar de los hombres y de las cosas de aquí y mas dificil prever y pronosticar no por falta sino por sobra de datos. Las afirmaciones de los periodicos en los mas opuestos sentidos aturden y confunden al mas sagaz, cuanto mas á mi que no lo soy: las menudencias a que descienden fatigan; y sus exageraciones pasman.

«Departamento de Estado = Washington 14 de Junio de 1884 = Señor Ministro = Tengo la honra de acusaros el recibo de vuestra Nota de 2 del corriente, relativa á los asuntos de Cayo Hueso y al Consulado de España en aquella isla. = Estamos completamente de acuerdo en el modo de definir la actitud del Consul y lo que deba este hacer en caso de ver amenazada su seguridad. = Este Gobierno no ha de escasear esfuerzo alguno para perseguir criminalmente cualquier violacion de las leyes de los Estados Unidos, de que tenga España motivo de queja. = Aprovecho &º = firmado = F. J. Frelinghuysen = Señor Don Juan Valera etc. etc. etc.»

[23] MAE=leg.º H-1478=*D*=f.*O*.

[24] N.C.: «Remitase al Minist.º de Ultramar.»

[25] MAE=leg.º H-1479=*B*=f.*O*.

Yo he conocido y tratado algo á Jaime Blaine, que es mi vecino, cuando est en Washington y vive en la casa inmediata á la mia, y le he hallado discreto, amable, y sobre todo lo que llaman por mi tierra muy campechano; pero jamas sospeché y aun no sospecharia, si los periódicos de aquí no me lo dijesen ó bien que era un monstruo de iniquidad o bien que era un prodigio, un ser providencial; algo superior á Cesar, á Demóstenes y hasta á Milon de Crotona, pues no hay disciplina en que no este versado, ni aptitud de que carezca, en toda *música* y en toda *gimnastica*, ó digase en toda virtud del alma y del cuerpo. Sus parciales le designan con el titulo del, *empenachado caballero* y le muestran como guia cierto que ha de llevarlos á la victoria mas gloriosa; sus contrarios dicen horrores contra él y le dan el apodo del *hombre tatuado*, aludiendo a una caricatura de un periódico satirico que le pinta de salvage, con el cuerpo lleno de inscripciones, donde se recuerdan no pocos negocios sucios, con los que dicen que se ha manchado.

En lo que convienen todos es en su ambicion; en su espíritu inquieto; en su proposito de extender, si no el poder y dominio, el influjo de esta Republica por toda la extension de ambas Américas; y en su resolucion de no cejar, aunque provoque enemistades y hasta guerras, con naciones poderosas, y con la misma Gran Bretaña.

Muchos se apoyan en esto para promover el entusiasmo por su candidatura. La gente pacífica la repugna por esto.

Añaden los honrados ó los que presumen y se jactan de honradez que Jaime Blaine ha de provocar contiendas, ha de acometer empresas y ha de hacer apuestas, no solo para el engrandencimiento de su patria, sino para el medro de sus amigos, pues, cuando una administracion no es muy integra, siempre ganan mucho los listos y poco escrupulosos, si ocurren armamentos y subministros, y de ellos se encargan.

El entusiasmo, pues, por Blaine, que se manifestó del modo mas estruendoso en Chicago, produce una reaccion no menos violenta de furor y de disgusto en los que le denigran. El gran partido á que pertenece se diría que por culpa de su designacion está próximo á dividirse.

Muchos republicanos se declaran independientes y piensan designar otro candidato. Otros se inclinan a dar por odio ó por miedo a Blaine, sus votos al candidato que los demócratas elijan.

En este movimiento antiblainista, Nueva York vá delante. En las regiones del oeste es donde mas abundan los partidarios de Blaine.

Habia grande esperanza de vencerle, que ayer ha disminuido. El candidato de mas crédito entre los demócratas, cuyo nombre es Tilden, hubiera prestado quizá lema y bandera para que entorno se agrupasen los descontentos; pero Tilden, muy anciano ya y muy achacoso, acaba de renunciar á que le elijan, de la manera mas categorica é irrevocable. Su renuncia, que apareció ayer en los periódicos todos, dá á Blaine mayor fuerza y nuevas probabilidades de triunfo.

Tilden retirado, surje ya de entre los democratas un enjambre de candidatos, entre los cuales será dificil que uno prevalezca con condiciones válidas para el triunfo. Ya suenan muchos nombres, que aqui seran clarísimos, ó al menos muy sonados, pero que son oscuros y extraños á oidos europeos; por ejemplo Cleveland, gobernador hoy del Estado de Nueva-York, que se considera como el mas fuerte, Flower, Mac Donald, el Senador Bayard, el del chiste grosero y la gratuita injuria contra una persona que nos es cara; y el Juez Field, el que me habló una vez de comprarnos á Cuba, ayudándonos a apoderarnos de Portugal y de Marruecos. Si yo me

atreviese á prever y á fundar en algo, y no en mero presentimiento mi prevision, diria que va á triunfar Jaime Blaine.

Veremos qué deciden los demócratas y qué candidato designan en su proxima convención.

Ya procuraré informar de todo á V.E. en muy breve resumen. Para pormenores, los periódicos de aqui van tan llenos de ellos, que cansan y fastidian á veces.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington 13 de Junio de 1884.
Exmo Señor
B.L.M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

N.º 166bis [26] [27]
Washington 16 de Junio de 1884

Dice que ha puesto en conocimiento del Marques de Potestad la Real orden suprimiendo el sueldo de que disfrutaba.

Legacion de España
en Washington

N.º 167 Política [28]

Exmo Señor

Muy Señor mio: Adjuntas tengo la honra de remitir á V.E. copias de tres telégramas del Cónsul de Cayo-Hueso, referentes á la prision de un tal Marrero, Secretario del Comité nihilista de aquella localidad, que debia embarcar una gran cantidad de dinamita para Cuba [29] [30] [31].

---

[26] MAE=leg.º H-1478=*C*=f.*O*.

[27] N.C.: «Ahy [*sic*] antecedentes y conforme con lo que propone».

[28] MAE=leg.º H-1478=*D*=f.*O*.

[29] Anejo 1.º al Despacho N.º 167:

«12 de Junio 1884. / El Cónsul de Cayo-Hueso al Ministro de España en Washington.

"Marrero, Secretario del Comité nihilista, preso con paquetes mechas seguridad; conducta de este Collector admirable" - Creo muy util que V.E. lo recomiende mucho á España. (firmado) Bermudez.»

[30] Anejo N.º 2 al Despacho N.º 167:

«12 de junio 1884 / El Cónsul de Cayo-Hueso al Ministro de España en Washington.

«Por carecer cifra, este Collector me suplica comunique á V.E. el siguiente despacho del Attorney General. - Marrero preso anoche por dinamitero. Detenidas cartas cerradas y sin sellos para revolucionarios de aquí, que deben ser examinadas. - Vista del caso tendra lugar hoy.» (firmado) Bermudez.»

[31] Anejo N.º 3 al Despacho N.º 167:

«12 de Junio 1884 / El Cónsul de Cayo-Hueso al Ministro de España en Washington.

«Collector avisa hoy District Attorney que sacaba de casa de Marrero paquetes muy sospechosos. - Repuesta, que solo puede avisar Mayor, lo cual equivale denunciar nosotros rebeldes.» / Nota - Tal

Por dichas copias verá V.E. el celo y la actividad que despliegan las Autoridades federales para impedir nuevos atentados contra la Isla.

El Cónsul General en Nueva-York me participa tambien en carta particular que está muy satisfecho de la vigilancia que ejerce allí el Attorney del Distrito, y de las eficaces disposiciones que adopta este funcionario judicial para descubrir los planes de los conspiradores separatístas.

No obstante que los Consules de Cayo-Hueso y Nueva-York habrán dado a V.E. informes directos acerca del particular, me apresuro á hacerlo yo, continuando las noticias que periódicamente le comunico sobre este asunto./.

Dios guarde á V.E muchos años.
Washington 12 de Junio 1884.
Exmo Señor
B. L. M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

Legacion de España
en Washington

N.º 167bis Política[32]

Exmo Señor

Muy Señor mio: Para que V.E. pueda seguir teniendo conocimiento de todos los pormenores relacionados con los planes de la gente filibustera, de la vigilancia que para desbaratar estos, ejercen los Agentes españoles, y de las buenas disposiciones que en pro de la causa de España abrigan las autoridades locales de los Estados Unidos, adjunto tengo la honra de pasar á manos de V.E. traslado de una comunicacion que confidencial y reservadamente me ha trasmitido el Cónsul en Cayo-Hueso con fecha 5 del corriente mes y cuyo documento es á su vez copia de lo que sobre el asunto ha manifestado al Exmo Señor Gobernador General de Cuba[33]./.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington 16 de Junio 1884
Exmo Señor.
B. L. M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

---

vez quiera dar á entender su Cónsul en este último telegrama, que el Mayor, Alcalde de Cayo-Hueso, es partidario de los rebeldes, y que equivale á denunciar nosotros los rebeldes á los rebeldes».

[32] MAE=leg.º H-1478=*D*=f.*O*.

[33] Anejo al Despacho N.º 167 / «Copia»:

«Consulado de España en Cayo-Hueso = Cayo-Hueso 5 de Junio 1884 = Exmo Señor = Muy Señor mio: En esta misma fecha me he permitido dirijir al Exmo Señor Gobernador General de la Isla de

Legacion de España
en Washington

N.º 168 Politica[34]

Exmo Señor

Muy señor mio: Hasta que se realice, el dia 8 de Julio, la Convencion de los Demócratas en Chicago, no es posible calcular la fuerza de oposicion que tendrá que vencer la candidatura de Jaime Blaine, á la Presidencia.

Los periódicos, entretanto, segun el color político de cada uno, ya atacan ya defienden á Blaine con el mayor furor y entusiasmo. En los meetings se advierte la misma violencia y pasion, asi en la defensa como en el ataque. La vida de Blaine desde su infancia hasta ahora, todos sus actos públicos y privados, el caracter, hermosura ó fealdad de sus hijos é hijas, y la conducta de todos ellos, son examinados y juzgados, ya con aplauso, ya con censura.

Los republicanos disidentes dicen que no quieren votar á Blaine porque para una posicion tan alta, lo primero que se requiere, es que sea decente la persona que la ocupe. En cambio los que defienden á Blaine sostienen que su pureza corre parejas con su inteligencia, energia y patriotismo; le comparan á Washington y sacan á relucir todas las acusaciones de ladron que hicieron contra Washington allá en su tiem-

---

Cuba la siguiente carta confidencial. = «Mi General: Segun tuve la honra de manifestar á V.E. en mi carta del 29 del pp.º, Bruno Alfonso, expedicionario de los de Agüero, embarcó fuera de ese puerto en la goleta «Christiana» que lo condujo aquí. = Inmediatamente dí aviso al District Attorney y al Collector de la Aduana, y ambos están dispuestos á proceder contra dicho Alfonso, cuya culpabilidad les consta como á mi; pero en este pueblo, hasta las piedras son laborantes, y tenemos que, aun siendo como es notorio que Alfonso salió de aquí con C. Agüero no haya manera de probarlo ante los tribunales, pues nadie se prestará á declarar en contra suya; y es tambien muy posible que si le acomoda á Bruno Alfonso asumir cualquiera otro nombre no habrá medio humano de identificarlo por falta de testigos y porqué encontrará cuantos necesite para jurar cuánto á el le convenga. Tal es la condicion de los habitantes de este lugar, que nos odian de muerte con un odio que no tiene parecido en ninguna otra parte del mundo = Antes de ayer salió Alfonso en un bote, acompañado de Berry, otro tripulante del «Shavers» y de Emilio Diaz, el encargado por estos rebeldes de dirigir cuanto se relaciona con armamentos y expediciones filibusteras. Esta mañana volvieron Alfonso y Diaz, permaneciendo ausente Berry. Todo hace suponer que su viaje tuvo por objeto preparar armas y pertrechos con objeto de embarcarlos abordo de la goleta inglesa «Rosalie» que saldrá dentro de breves dias para Nassau. Un confidente vió hoy á seis cubanos examinando cuidadosamente la «Rosalie» como si se tratase de emplearla para alguna expedicion = Desde mediados de Abril vengo manifestando á estas Autoridades que los cubanos tienen su deposito de armas en algun Cayo inmediato y con objeto de aprehenderlas el guarda costa «Dix», en cinco ó seis distintas ocasiones, registró Torch Key, Sugar Loaf Key y Boot Key, estas noticias eran exactas y en mi concepto el mal éxito de dichas pesquisas se debe á la torpeza del Capitan, asi como á la extension de dichos cayos de suyo pantanosos y cubiertos de vegetacion tropical. = Me consta que el patron de la Rosalie es capaz de todo si le pagan, y abrigo la conviccion de que á su salida de aquí pasará á recoger las armas haciendo quizas rumbo á la Isla de Cuba, bajo pretexto de que los pasageros cubanos apresaron su buque, con amenazas de muerte si así no lo verificaba. Haré cuanto humanamente sea posible para evitar que esta eventualidad se realice, y á fin de lograrlo, pienso llamar al patron intimidándolo con la amenaza de que en Nassau será condenado á presidio si lleva alguna expedición á Cuba. = Observo mucho movimiento entre estos rebeldes que siguen con empeño recaudando fondos en las tabaquerias; el pretexto es la proxima llegada de Maximo Gomez: pero alguien me asegura que este rehusa venir, sino se garantiza una fuerte suma y cuando menos 2.500 hombres en el campo»./. Lo que tengo la honra de trasladar á V.E. en cumplimiento de mi deber./. Dios etc. etc. (firmado) Bermudez. = Al Ministro Plenipotenciario de S.M. en Washington. Está conforme.»

[34] MAE=leg.º H-1478=*D*=f.*O*.

po, suponiendo que la misma razon y fundamento habia para acusar al uno, que para acusar al otro; y asegurando que si á Blaine le llaman con justicia el Hombre *tatuado*, Washington estuvo tan tatuado como Blaine o más. Como quiera que sea, yo me inclino á creer que, ora Blaine sea digno de que le llamen el empenachado caballero, ora merezca el tatuage, esto es, estar cubierto todo él de manchas indelebles, Blaine será probablemente el futuro Jefe del Estado de esta República. Por lo que yo puedo conjeturar, ninguno de los personages que los demócratas pueden oponerle, tiene, ni con mucho, el valor y la importancia de Blaine. Los tres que descuellan y de que se habla mas hasta ahora, son: Cleveland, que pasa por un rústico aunque muy listo; el senador Bayard, que es un solemne majadero; y Flower de quien no sé nada, pero ya me enteraré é informaré a V.E.

En punto á dinero, que es aqui, como en todas partes, un arma poderosa para aupar á los hombres y *crear atmósfera* en favor de ellos, se cuenta que Blaine dispone de mas dinero que nadie, aunque ya gastó mucho en Chicago en comprar los votos de los delegados. Los periódicos sobre este punto, entran en menudencias muy curiosas y dicen con exactitud que pasma, cuanto recibió este, cuanto recibió aquel y cuanto recibió el otro.

Si llega Blaine al poder, como sospecho y ojalá me equivoque, nos va á dar mucho que hacer. A lo que parece, una de sus ideas fijas es la compra de Cuba. Los *reporters* de varios periódicos citan sus propias palabras y aseguran que quiere darnos por aquella Isla, quinientos millones de dollars, suma que es inferior á lo que se importa en siete ú ocho años á estos Estados, de los productos cubanos. Añade asi mismo, Jaime Blaine, ó los reporters en su nombre, que Cuba está pesimamente cuidada y administrada por los espanoles, y que cuando ellos la tengan en su poder producirá muchisimo mas. - Dice ó piensa por último Jaime Blaine, ó á lo menos lo suponen los que toman por él la palabra, que si España se resiste a vender la Isla, buscarán pretexto para declararnos la guerra y se apoderarán de ella por la violencia.

Natural y piadosamente, de todo esto será lo que Dios quiera, pero entretanto creo de mi deber poner en conocimiento de V.E., en resumen, estos rumores, hechos y hablillas, de que los periódicos de aquí se hacen eco.

Ya seguiré informando á V.E. de lo mas importante que ocurra durante el periodo electoral.

Me limito á añadir por hoy que en lo que dicen de que Blaine quiere comprar á, Cuba no deben de mentir los periódicos, ni de ir descaminados, porque los Señores Dupuy que veian á Blaine con frecuencia me han dicho que Blaine siempre estaba tratando de persuadir á la Señora de Dupuy de que le debiamos vender á Cuba, á lo cual la señora de Dupuy, como no podia menos de ser, respondia siempre con burlas y bromas. /.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington 17 de Junio de 1884
Exmo Señor
B.L.M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

N.º 170 Politica[35]
Washington 17 de Junio de 1884

Remite los recortes de la prensa de este pais desde el dia 8 al 14 del mes actual.

N.º 171 *Comercio*[36] [37]
Washigton 17 de Junio de 1884

Remite un ejemplar de la memoria de los consules de este pais y otro sobre exportacion.

Legacion de España
en Washington

N.º 172. Política[38]

Exmo Señor

Muy señor mio: Todos los periódicos de Nueva-York publican hoy amargas quejas de un tal Rubiera, Director del periodico filibustero «El Separatista» á quien hizo arrestar un espia del Consulado en Nueva-York, acusandole de enviar dinamita á la Isla de Cuba.

El Cónsul en Nueva-York me escribe diciendome que el espia Bryan estaba algo bebido cuando hizo la denuncia, que motivó el arresto; pero sea ello lo que quiera el caso es que Rubiera fué puesto inmediatamente en libertad por resultar falsa la noticia y hoy dice en los periodicos que el Ministro de España le hace perseguir y seguir continuamente para justificar así crecidos gastos de vigilancia.

Desde que he llegado á los Estados Unidos, comprendiendo que los espias creaban una atmosfera ficticia para justificar las cantidades que se les dán y comprendiendo, sobre todo, que á España no conviene que se hable constantemente de conspiraciones y que se haga creer á esta gente, que en Cuba, solo por la fuerza, se sostiene el régimen español, he tratado de calmar el celo de Cónsules y agentes de policia, lamentando que sucedan casos como el que motiva este Despacho, y que se ponga en ridículo a la Legacion de S. M. atribuyendole actos tan contrarios á mis opiniones sobre el modo de llevar aqui, la política relacionada con la Isla de Cuba.

Ni una sola vez he escrito directamente á los espias de Nueva-York, que son los únicos permanentes. Siempre he escrito lo que tenia que decirles al Cónsul General quien por encargo mio les habrá recomendado sobriedad en celo y en vino.

---

[35] MAE=leg.º H-1478=*B*=f.*O*.
[36] MAE=leg.º H-1478=*B*=f.*O*.
[37] N.C.: «A la firma pª sus efectos. Remitidos a la Junta de Aranceles en 2.7.84.»
[38] MAE=leg.º H-1478=*A*=f.*O*.

A medida que voy conociendo mas el pais me convenzo de que es menester ir suprimiendo los gastos permanentes de vigilancia porque no sirven mas que para crear alarma y para hacer creer como he dicho mas arriba que en Cuba nadie quiere á España, que el régimen español es insoportable y que el pais entero desea de que alli nos expulsen.

Ese continuo hablar de expediciones, dinamita, filibusteros y conspiradores separatistas aviva la codicia de los que aqui desean adquirir á Cuba, por compra ó por conquista.

Yo creo que los conspiradores cubanos en los Estados Unidos son pocos y valen poquisimo.

En Filadelphia ciudad de cerca de un millon de habitantes y donde hay muchos tabaqueros cubanos y muchos estudiantes de medicina, cubanos tambien, no se ocupa la prensa de Cuba, sino es para reproducir lo que viene de Nueva-York y Cayo-Hueso.

Alli tenemos un Cónsul enfermizo y que me dicen tienen el carácter apático y con su apatia sirve muy bien al pais, á mi entender, porque no crea alarma.

Cuando salió Emilio Nuñez para Cuba lo avisó á tiempo y Nuñez fué detenido porque no habia sido puesto sobre aviso con imprudentes alharacas.

Si V.E. me autoriza á ello, escojiendo la ocasion y con la prudencia debida, iré haciendo economias en los gastos de vigilancia y procuraré desbaratar esa especie de oficina de alarma que hay en Nueva-York y Cayo-Hueso[39].

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington 17 de Junio de 1884.
Exmo Señor
B.L.M. de VE.
Su atento y seguro servidor.
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

Legacion de España
en Washington

N.° 178 Comercio[40]

Exmo Señor

Muy Señor mio: Tengo la honra de pasar á manos de V.E. un recorte del «New-York Herald» con una carta del corresponsal de ese diario en Washington, general-

[39] «Ministerio de Estado / Sección de Política / al Ministro Plenip.° de S M en Washington / Madrid 1.° de Julio de 1884. / E.S. / Me he enterado del Despacho N.° 172, de 17 de Junio próximo pasado, en que me da V.E. cuenta de los ataques de la prensa filibustera con motivo del arresto del director del periódico «El separatista», y propone, en vista de los inconvenientes de mantener una constante agitación en la opinion de ese pais con excesivas medidas de precaucion respecto á los enemigos de España, no haciendo economias en los gastos que hoy se emplean en vigilancia, si por mi parte le autorizo para ello. / Hallando, en efecto, fundadas las observaciones de V.E. y estando en mi todo conforme con el propósito que le guia, le autorizo para que paulatinamente y con la prudencia que exige cuanto se refiere á la cuestion de órden público en la isla de Cuba, vaya introduciendo las economias que propone. / De Real Orden lo digo á V.E. para los fines oportunos. Dios & / Minuta.»

[40] MAE=leg.° H-1478=*D*=f.*O*.

mente bien informado, dando cuenta del Tratado próximo a celebrarse entre la república dominicana y los Estados Unidos de América.

En dicho recorte verá V.E. los artículos que se admitirán libres de derechos en ambos paises y las rebajas que se conceden en el arancel de esta República[41].

No se ocultará á V.E. cuando lea el adjunto recorte, la influencia que ha de ejercer el Tratado en las transacciones de Cuba y Puerto Rico. No creo que el mal sea inmediato pues es muy dificil que las Cámaras, que desean separarse a fin de mes, examinen y aprueben el Tratado en esta legislatura, quedando por lo tanto para la próxima que no se reunirá hasta noviembre del presente año. /.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington 20 de Junio de 1884.
Exmo Señor
B.L.M. de VE.
Su atento y seguro servidor.
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

---

[41] Anejo al Despacho N.º 178 / Washington, June 18, 1884. / Reciprocity Treaty with St. Domingo. / The reciprocity treaty now being discussed by the State Department and Don Manuel de Jesus Galvan, Minister Plenipotentiary from the Dominican Republic, has so far progressed that a list of articles to be declared free by the two countries can be said to be nearly agreed upon. St. Domingo, being the smaller Power, naturally consents to taking the heavier end of the log in the hope that time, the great equalizer, will compensate for the first and heavy inroad upon her revenues. The whole governmental machinery is now being run by custom house receipts, and a glance at the list of articles to be admitted free of duty shows their earnestness in the desire to establish a friendly treaty with the United States. Aside from the material advantage, as shown in the two appended lists, it may be that our government might be benefited by a friendly tie of self interest with the island. Porto Rico, on the east is a Spanish possession; the Bahama Islands, on the north are English; St. Thomas, Danish; Curaçoa, Dutch; Jamaica, English; Cuba, Spanish; Martinique, French. All these islands, with the exception of Cuba are much less desirable than St. Domingo. Three months ago the United States man-of-war Galena took the American Minister, Mr. Langston, to St. Domingo. Being short of coal the Galena was forced to steam to Jamaica an English Island, to buy or beg coal to complete her cruise. A coaling station at Samana Bay could be had for the asking, and St. Domingo sends her Minister here, hat in hand, to knock at the door of the State Department. / Yesterday Señor Galvan submitted to Secretary of State Frelinghuysen the following list of articles he asked to be admitted free of duty, and in return, by virtue of the power vested in him by his government, is ready to throw open The Dominican ports to the articles enumerated below. / List of articles asked by St. Domingo to be admitted in United States ports free: -Palm oil, cocoa, indigo, asphalt, sugar, not above 16 Dutch standard; cocoa in grain (chocolate), coffee, mahogany; espinel and all woods for balusters, &c., beef, barly, goat skins, green; hides green, salted, dried; also fractional parts of hides; hides of horses, asses, caoutchouc (or rubber gum elastic), hemp and grasses for manufacture of paperpulp, fruits; fresh lemons, oranges, pineapples, limes, bananas, mangoes &c.; lignum vitae, henequin and textile vegetables; coconuts, molasses, logwood, mora nuts for dyeing purposes, tobacco in leaf. / Articles from United States to be admitted free into all ports of St. Domingo: -barrows and hand trucks, one or two wheels; beef and pork, salted; bricks, refractory and all other kinds of brick; books, printed, unbound or bound in whole or part with paper or cloth; coal of all kinds; corn flour; cars and carts with springs; crucibles and melting pots of all materials and sizes; cane; knives; clocks, mantel or wall; diligences and road carriages of all kinds and dimensions; dynamite; fire pumps, engines and ordinary pumps, for irrigation and other purposes; fruits fresh, dry or preserved; fish, fresh; also mackerel and errings; faucets; feed, dry, and straw; guano and all phosphates for agriculture; houses of wood or iron complete; bags for henequin; ice; iron and steel in rails, bars, beams, dormants, anvils and mauls; instruments, scientific ink printing; lime; hydraulic locomotives; coaches and cars for railways; lithographic stones; masts and anchor for

Legacion de España
en Washington

N.º 179 Política[42]

Exmo Señor

Muy Señor mio: Adjunto tengo la honra de pasar á manos de V.E. copias de varias comunicaciones que me dirige el Cónsul de Cayo-Hueso relativas á la detencion de Marrero, Secretario del Comité nihilista de Cuba[43] [44] [45] [46] [47] y á la

---

vessels, large or small; marble, in blocks and flags for pavements; tombs of ornamental construction; machines, apparatus and instruments of all kinds for industrial, agricultural; and mining purposes, sciences, arts and professions, and any separate extra parts or piece pertaining thereto; metals, precious, in bullion or in powder; money, legal, of silver or gold, United States coins; moulds and patterns for the arts; naphtha; oats, in grain or straw; oars for small vessels; pens of any metal not silver or gold; plants and seeds of all kinds; petroleum, crude or in coal oil, and other products for illuminating purposes; powder, blasting, common; quicksilver; rails or grates of iron, steel or any other metal, with accessories for houses and fences; roof tiles of clay or other material, sulphur, stoves, iron for cooking and other purposes, staves and headings for barrels; soda, hypophosphate; steam engines, sewing machines, sates for roofs and pavements, teasels of wire for all destinations, types, coats of arms, spaces, rules, vignettes and accessories for printing of all kinds; vegetables, fresh; water pipes of all classes, materials and dimensions; wires for telegraph; wheat flour; window blinds, painted or not painted; zinc, sheet, asbestos and tar paper for roofing. / Articles to be reduced in customs charges. From United States to St. Domingo, twenty-five per cent reduction on former rates of taxes: -Tables, sofas, rocking chairs, chairs, desks, bureaus and dressing cases, and articles of house-hold furniture; pianos and other musical instruments; tanned hides and all articles in which leather is the principal component.

[42] MAE=leg.º H-1478=*D*=f.*O*.

[43] Anejo [1] al Despacho 179 / Copia:

«Consulado de España en Cayo Hueso = Cayo Hueso 10 de Junio de 1884. = Exmo Señor Muy Señor mio: Tengo la honra de trasladar á V.E. para su debido conocimiento la siguiente carta confidencial que con fecha de hoy he dirigido al Exmo Señor Gobernador General de la Isla de Cuba. «Acabo de visitar en compañía de Mr. Curry *special* Agent del Tesoro al District Attorney para denunciarle que mañana ó pasado debe llegar de Nueva York en el vapor «Alamo» Federico Gil Marrero, Secretario del Comite rebelde y Jefe de los nihilista ubiquitarios, conduciendo quinientas mechas de seguridad y cien fulminantes, segun aviso telegráfico que ha tenido á bien enviarme nuestro digno y celoso Cónsul General en Nueva York. = Convinimos en que tan pronto como llegue el vapor irá á bordo un Deputy Marshall, provisto del correspondiente *warrant* para examinar los baules del Marrero. Acompañaran á dicho funcionario algunos inspectores de la Aduana, á fin de practicar un registro en toda forma. Adjunta me permito remitir á V.E. original una Nota muy importante del detective de que hablaba á V.E. en mi carta del 7 del corriente. Suplico á V.E. destruya dicha nota despues de apuntar su contenido y tambien me atrevo á sujerirle se digne telegrafiar á Madrid para que el Gobierno de S.M. se aperciba con la anticipacion necesaria á prevenir un movimiento que amenaza tomar serias proporciones. = La Machina viene á ser el verdadero punto extratéjico de estos conspiradores = Segun acaba de manifestarme el detective, el plan de los rebeldes es volar de preferencia ese Gobierno General y el Banco = Dios &ª. = Firmado = Bermudez. / Está conforme.»

[44] Anejo [2] al Despacho N.º 179 / Copia:

«Consulado de España en Cayo Hueso = Confidencial muy reservado = Exmo Sro. Muy Sr mio: Con esta fecha digo al Exmo Señor Gobernador General de la Isla de Cuba lo siguiente = «Se ha recibido ayer una carta de Maximino Gomez asegurando bajo su palabra de honor que muy pronto llegará á este Cayo. Otro tanto escribe Flor Crombet. = Se están preparando botellas con dinamita para echarlas en las cloacas de la Habana: hay un individuo en esta Capital que tiene dicho encargo. A su tiempo comunicaré nombre y señas de la casa. = Dentro de breves días van los rebeldes a enviar... á esa Ciudad con una misión importante. = Payo que como V.E. no ignora es uno de los rebeldes mas influyentes de aqui y bajo cuya direccion van á fabricarse las botellas esplosivas, ha indicado á que cuando escriba desde ahi, dirija las cartas á nombre del Señor D. Leandro Garcia, Box n.º 102. Key West. = En mi humilde concepto, no estaría demás [*sic*] abrir todas cuantas lleven esa direccion

pero con mucho cuidado á fin de que Payo nada sospeche al escribirlas. = El Notario Antonio del Pino es quien ayuda á Payo a fabricar las botellas esplosivas. = Gil Marrero fué á Nueva York para ponerse en comunicación con los dinamiteros irlandeses, á convenirse con ellos y empezar á trabajar por medio de esplosivos en Cuba. = Se me avisa por confidente *seguro* que tenga mucho cuidado con cualquier paquete que reciba de Washington, pues intentan mandarme dentro alguna sustancia esplosiva. = Aguero debe llegar á esa Capital de un momento á otro, con objeto de embarcarse para Nassau. De su embarque esta encargado un tal Ayet el mismo que quiso llevarse de la cárcel de Guines á Enríquez, lo embarcarán dos isleños pescadores por la Punta. Dios &. = á Washington = Cayo Hueso 12 Junio de 1884. = firmado = Agusto Bermudez / Esta conforme.»

[45] Anejo [3] al Despacho nº 179:

«Consulado de España en Cayo-Hueso = N.º 48 = Exmo Señor = Muy Señor mio = Segun tuve la honra de manifestar á VE por telegrafo, anoche fué reducido a prision Marrero, Secretario del Comité revelde de Cayo Hueso, habiendole decomisado el colector dos paquetes con mechas de seguridad, y fulminantes = Encontrandome en la Aduana en el momento de registrar a Marrero uno de los inspectores me dijo que le habia visto ocultar algunas cartas. Inmediatamente avisó á Mr. Hubbs, quien se apresuró á recoger toda cuanta correspondencia traia dicho Marrero, asi como una cartera con notas y otros varios papeles entre ellos una cifra para pedir y enviar dinamita = El contenido de las cartas debe ser muy interesante, pero no me fué posible averiguarlo por venir cerrada, y considero un gran favor que Mr. Hubbs haya tenido la bondad de dejarme copiar los sobres, asi como las notas y papeles sueltos, bajo promesa de la más absoluta reserva.

Adjuntos paso á manos de V.E. copia de todo cuanto me fué posible apuntar. Es este un golpe terrible para los dinamiteros que por el momento paraliza todos sus infames planes; cuando menos necesitan dos meses para volver a organizarse; esto ademas del terror que les inspira el saber que vigilamos de cerca todos sus pasos = Como V.E. comprenderá están llenos de ira contra mí y no tengo la menor duda de que procurarán quitarme de enmedio lanzandome una bomba explosiva ó cosa por el estilo. El Detective de V.E. que tanto aseguraba al principio que no corría peligro alguno, ha cambiado de opinion como V.E. habrá podido observar por sus ultimas noticias = Un oficial de Marina perteneciente al buque de esta Nacion «Galena» ha reconocido los fulminantes y mechas, y se haya dispuesto á declarar ante la Corte que fueron adquiridos con propositos criminales. Los fulminantes son de inmensa fuerza esplosiva; abordo del Galena sumergieron uno con su mecha en un valde grande de agua, prendiendole fuego dentro de ella, y la esplosion fué tan intensa que deshizo el valde lanzando los pedazos á gran distancia = Marreno acaba de ser puesto en livertad bajo fianza de 1000 pesos para presentarse mañana al Tribunal = P.D. 13. de Junio Marrero acaba de ser puesto en livertad bajo fianza de 1000 $ hasta que el District Attorney reciba instrucciones de Washington sobre el uso que debe hacer de la correspondencia secuestrada á dicho criminal, la que de orden del Secretario del Tesoro se haya detenida en poder del Colector de esta Aduana, asi como los fulminantes y mechas de seguridad Dios guarde a VE. muchos años Cayo Hueso 13 de Junio de 1884. Exmo Señor = B. L. M. de V.E. su mas atento y seguro servidor = Augusto Bermudez = firmado = Exmo Sr. Ministro P. de S.M. en Washington. / Está conforme.»

[46] Anejo [4] al Despacho N.º 179 / Copia:

«Consulado de España en Cayo Hueso = Cayo Hueso 14 de Junio de 1884. Exmo Señor. = Muy Señor mio: Ademas de las mechas y fulminantes encontrados en poder de Marrero, esta Aduana secuestró doce tubos de cristal para fabricar dinamita, y cuatro termometros, tres de mercurio y uno de espiritu de vino, con igual objeto. Los acidos venian á nombre del Dr. Moreno, segun he podido convencerme por una factura que se encontró entre los papeles de Marrero, de que se apodero el colector a escitacion mia. = Ayer recibió este digno funcionario orden telegrafica de hacer entrega de las cartas y demas documentos que se encontraron en poder de Marrero al District Attorney Mr. Patterson, quien tiene intencion de devolverlos. = Adjunta tengo la honra de pasar á manos de V.E. copia de algunos documentos perteneciente a Marrero asi como los sobres de las mencionadas cartas. Dios & = firmado = Augusto Bermudez / Esta conforme.»

[47] Anejo [5] al Despacho N.º 179 / Copia:

«Consulado de España en Cayo Hueso. = Cayo Hueso 15 de Junio de 1884. = Exmo Señor.= Muy Señor mío: Tengo la honra trasladar á V.E. la siguiente carta que con esta fecha me he permitido dirigir al Exmo Señor Gobernador General de la Isla de Cuba = Mi General: Considero un deber ineludible manifestar á V.E. mi temor de que los rebeldes de aqui logren introducir, cualquier dia, dinamita en esa capital. = Las leyes de este país nos dejan por completo á merced de los dinamitéros quiero decir que si ahora denunciar [*sic*] la existencia de materias explosivas en casa de tal ó cual insurrecto, el juez nada podrá hacer porque ni el codigo federal ni el de la Florida preve esta clase de delitos. = Lo unico que aqui se castiga es el embarque candestino de explosivos y por ahi vamos á perseguir á Marrero

ocupación de diferentes documentos de que era portador dicho sujeto[48], y entre los cuales aparece una cifra para pedir y enviar dinamita[49].

Las mencionadas comunicaciones son traslado de las que en la misma fecha dirige dicho Agente Consular al Excmo. Señor Gobernador General de la Isla de Cuba./.

Dios guarde á V.E. muchos años
Washington 23 de Junio de 1884.
Exmo Señor
B. L. M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

---

aun cuando desconfío del exito pues ademas de sernos hostiles el juez Locke y el District Attorney dicho Marrero no trajo mas que mechas y fulminantes, y ahora dice el infame que su propósito es hacer voladuras, á fin de preparar para el cultivo los terrenos de cierto Cayo inmediato á este. = Entre los papeles secuestrados este tuvo ocasion de ver la factura de los acidos á nombre del Doctor Moreno filibustero rabioso y dueno aqui de una botica. No me cabe duda de que en casa de este sujeto hay sustancias explosivas armas y municiones asi como en las de Payo, Figueredo, Ayal y quizás del Notario Pino. = Todos los patronos de las goletas que hacen la travesia entre esa Capital y Cayo Hueso, son capaces de llevar á cabo cualquier crimen por una suma insignificante = Segun he tenido la honra de manifestar á V.E. y á sus antece[so]res en repetidas ocasiones, dichas goletas poseen escondrijos para traer y llevar gente mala y V.E. comprenderá dados estos antecedentes, cuan facil es á los rebeldes llevar a esa Gran Antilla paquetes de explosivos. = Dios &ª. = firmado = Augusto Bermudez / Está conforme.»

[48] Consulado de España / en Cayo Hueso / Florida. / Copia:

«Juego espontáneo= Bisulfato ó sea -de carbon y fósforo rojo, en partes iguales. // Marca de Harina Mala= Dencefo Rest Esto muy confuso en el original [*sic*] // New York June 5 -1884= Received from Repauno Chemical Cº in good order, on board the.... / Marked 500 fr. D. J. Fuse / Juan Gutiérrez 100 «B» Caps. New York // Comité Revolucionario Cubano= Nueva York Junio 7 -1884 / Ciudadano Presidente del Centro Revolucionario Cubano= Cayo Hueso= Distinguido compatriota= El ciudadano Gil Marrero será el portador de esta= Atendiendo á las recomendaciones de ese Centro, este Comité ha procurado prestar al ciudadano Marrero toda la ayuda necesaria para el cumplimiento de la comision que trae= Con el aprecio etc.= El Secretario= Cirilo Bouble Allende= Mr. Juan Rodríguez= Dear Sir= We find it will be imposible for us to deliver the powder this afternoon. Try and stop down to the office this afternoon before 5 o'clock and we can make arrangements about it.= Hoping we will not inconvenience you, we are yours etc.

Repauno Chemical Co. / By A. L. P. / 15 Courtlandt St. Room 50 // Dolores García de Dourio de Stocks= Porfirio Cordero= 181 Pearl St. / Fulton nº 148= Brooklyn= José Bizarro= / Lafflin & Rand Powder Co.= New York Office= 29 Murray St.=

C. Bouble= 310 East 9th. St.= bet. 2 & 1 Ave. / Oltna High Explosive Powder // Comité Delegado del Centro General de Nihilistas Ubiquitarios instituido en Nueva York el 3 de Junio de 1884= Ramón Rubiera, N.º 301= Ed. H. Herrera, N.º 302= Emilio García, Nº. 303= // Emilio García, Calle del Rio 128_ M_ Juan Sanchez y Martinez= Pablo Calvo_ Brooklyn_ Casa de Valdes en Fulton= Benito Barrero_ Matanzas_ Belarde 88. Que pregunte por Narciso Piferrer; de no estar este por Emilia= Juan Gutierrez_ 333 Brown St.= Sr. D. Aurelio Almeida, Habana, esquina a Empedrado -Habana Sr. Presidente del Comité de Nihilistas Ubiquitarios Cubanos // Comité (de Cayo Hueso)= M. M. Escassi_ C. Soria_ M. Cordero_ J. León_ C. Fors_ P. Rivero_ F. G. Marrero_ B. Miyarez_ C. Canals_ C. Romaguera= // Cartas que le fueron secuestradas á Marrero, dirigidas á= Doctor Moreno= Col. F. Figueredo (3)= H. H. Francisco Alpizar= Francisco Lamadrid= Ciudadano Presidente del Centro Revolucionario Cubano= José Hajaystrong. Esq._ Key West= Pedro R. Someillan= José Alfonso Benítez= // Además las siguientes: England_ J. C. Vernon. Esq._ 34 Gainsford St. Kentish Lawn_ London N. W._ Mrs. George Stamper_ 10, the Villas_ Selhurst. South Norwood_ London / Miss Sue Kramer_ care W. D. Fisher_ Bridgetown_ / N. J. Un. Staats / C. E. Harren, Esq. M. B._ 16 Daquale Park Villas / Selhurst_ n. London_ England / M. C. J. Hogg_ Junior_ Freemason's Institution / Freemason's Road_ St. James Road / Croydon_ Surrey_ England.»

[49] «Dinamita ---------- Barril ---------- Dinero ---------- Urge ---------- V ---------- O' ---------- X ---------- P ----------

Legacion de España
en Washington

N.º 180 Comercio[50]

Exmo. Señor

Muy Señor mio: como complemento al Despacho de esta Legacion N.º 216, de fecha 24 de Octubre, del año último, adjuntos tengo la honra pasar á manos de V.E. dos ejemplares de la memoria presentada al Presidente de los Estados Unidos por el Director General de la Exposicion Universal, que tendrá lugar en Nueva-Orleans en Diciembre próximo, y una lista de los premios fijados por este Departamento de Agricultura.

El Congreso Nacional de los Estados Unidos ha votado un millon de dollars para subvenir á las atenciones de este gran certamen, y son ya once los Gobiernos Extrangeros que, respondiendo al llamamiento del Americano, han manifestado su intencion de concurrir oficialmente.

A V.E. no se le oculta lo importante que bajo diferentes conceptos seria para España el tomar parte en este concurso industrial, y me atrevo á llamar sobre él su particular atencion rogándole á la vez se sirva informarme con la premura posible, pues el tiempo urge, si el Gobierno de S.M. juzga conveniente contribuir con su accion oficial al acto internacional de que se trata. /

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington 23 de Junio de 1884.
Exmo. Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

---- 25 libras ---------- 50 id. ---------- 100 id. ---------- Tubos de vidrio -------- PP ---------- V P ---------- CVP ---------- A ---------- ------ Tubos de lata ---------- Mandar ---------- Nos ---------- Piden o pedir---- ----------H ---------- ME ---------- S ---------- R ---------- ------ De -------- La ---------- Habana ---------- Con ---------- Vapor ---------- Próximo ----- ------ U ---------- B ---------- C ---------- N ---------- Y ---------- XM ---------- ------ Fulminantes ---------- Triples ---------- Fuerza ---------- Doble ---------- ---------- D ---------- G ---------- ND ---------- C ---------- ------ Money Order ---------- Correo -------- Por --------- Nosotros --------- Harina ---------- ---------- OQ ---------- RS ---------- E ---------- EY ---------- MA ---------- ------ Tenemos o tener ---------- Poner ---------- Esperar ---------- Cash on delivery ---------- MH ---------- T ---------- DR ---------- DC ---------- ------ Directamente ---------- Ahí ------- Jv --------- Va ------- Poder ---------- Comisionado ---------- OM ---------- W ------- VW ------- WV ------- SW ---------- RV ------- ------ Recursos ---------- Hacer ---------- Alojar ---------- Individuo ---- ---------- YN ---------- DW ---------- JE ---------- MQ ---------- ------ 1------- 2 ------ 3 ------ 4 ---------- 5 ------ 6 ------ 7 ------ 8 ------- 9 ----- 0 ---------- ------ XI ----- DI ----- HI ----- RI ---------- NI ---- PI ----- MI ----- CI ------ QI ---- WI ---------- Está conforme.»

[50] MAE=leg.º H-1478=*D*=f.*O*.

Legacion de España
en Washington

N.º 181 Politica[51]

Excmo Señor

Muy Señor mio: Las noticias políticas abundan de tal suerte en este pais y se dan en los periódicos con tantos pormenores que me inclinan mucho á no decir nada por temor de decir sólo lo que todos saben y dicen.

Aunque nadie puede pronosticar con certidumbre el éxito de la presente lucha electoral por la Presidencia, yo persisto en recelar que de Blaine será el triunfo. El entusiasmo por su candidatura es grande entre la mas activa mayoria, del partido republicano. Los encomios que hacen de Blaine rayan en delirio. En un meeting de Baltimore un orador, creo que mulato, llegó á procamarle Hijo de Dios. Otros oradores y escritores aseguran que el Todopoderoso ha dispuesto ya que Blaine sea Presidente y que no es posible resistir á los decretos divinos.

El General Logan, designado Vice-Presidente en la Convencion republicana de Chicago, se haya en esta ciudad festejadisimo con serenatas, cohetes, músicas y discursos, y es además muy ensalzado para algunos periódistas.

Las Señoras de Blaine y de Logan, tan próximas al supremo poder, son blanco de mil amables y es de creer que justas alabanzas por parte de los *blainistas*, que las presentan á los ojos de la muchedumbre como dechado de habilidades y virtudes. La diferencia está en que la Señora de Blaine es mas grave y severa y sabe mas de cosas especulativas; mientras que la Señora de Logan es muy práctica y política; entiende mejor que su marido en el trato de mundo; y le escribe muchas cartas y le gana las mas ariscas voluntades. Ya se componen artículos donde se pinta en profecia lo bien que estas dos Señoras recibirán en la Casa Blanca, en los dias en que haya lo que llaman por ahi besamanos, y lo discretamente que ambas autorizarán comidas y convites, descollando la de Blaine por el entono y por la afabilidad la otra. En dichos artículos se previene al público, para que no se enoje de la sequedad y tiesura de la Señora de Blaine, atribuyéndolo, no á soberbio desden, sino á modestia timida.

Los retratos de estas matronas ilustres han salido en los periódicos mas serios, en algo á modo de aleluyas, que me permito remitir por curiosidad: pero debo advertir que la Señora de Blaine está en el retrato muy remozada é idealizada. A la Señora de Logan, no tengo aun el gusto de conocerla.

El 21, en Augusta, en el Estado de Maine, donde reside Blaine ahora, estuvieron los comisionados de la Convencion repúblicana de Chicago á notificar oficialmente á Blaine que estaba designado por su partido para candidato á la Presidencia. El discurso que entonces pronunció el General Henderson y la contestacion de Blaine son puestos por la nubes ó acerbamente censurados, segun la parcialidad de los que hablan ó escriben. El discurso del General, sobretodo, dá ocasion á chiste por exceso de candor, pues trata de animar y consolar á Blaine, de la rebeldia y de los insultos de muchos prohombres de su partido, haciendo notar que de otros muy gloriosos Presidentes se dijeron aun mas infamias, en momentos análogos. Yo, no obstante, no atino á concebir como se pueda hablar peor de nadie.

---

[51] MAE=leg.º H-1478=*D*=f.*O*.

Los independientes, esto es, los que reniegan del partido republicano porque ha designado á Blaine, se han reunido y siguen teniendo su centro de operaciones en Boston. Dicen del modo mas crudo que se separan de su partido porque quieren una política *honrada y limpia*, que no es posible con Blaine.

En denigrarle se extreman muchos periódicos, singularmente el «Sun». Si les dieramos crédito, formariamos pesimo concepto del probable Presidente futuro. Blaine, segun ellos, es el protegido de Jay Gould, riquisimo especulador de esta tierra, casi tan rico como Vanderbilt, pero, ora sea con justica, ora por envidioso encono, de reputacion tan perversa, que, apesar de todo su dinero, no han querido recibirle en algunos clubs. Este Jay Gould capitanea cierta pandilla ó cuadrilla, conocida con el apodo de *Star route Ring*. A Blaine le llaman el *Star route candidato*, y sostienen que pagará con usura los gastos que se hacen, y que, cuando se instale en la Casa-Blanca, ha de rehacer la fortuna de cuantos amigos la han perdido, los cuales, (los cuales) se afirma que vivieron siempre de industria y medraron á costa del público.

Los clamores contra la corrupcion del partido repúblicano son violentisimos y hasta cierto punto los justifican, en el dia, los centenares de desfalcos, estafas, concusiones y robos que se están descubriendo en varios Departamentos del Estado.

Se supone ademas, con intento de desacreditar á Blaine entre la gente pacífica, que se apoya en los dinamiteros irlandeses y cubanos, dándoles esperanzas de amparo en sus empresas contra Inglaterra y contra España. Y muchos dicen, mas para escarnio que porque lo juzguen posible, que Blaine habrá de decidirse por la anexion, no solo de Cuba, sino del Canadá, comprándolos ó conquistándolos. Otros por último, ven sintomas de cisma en la eleccion de Blaine en Chicago y clara muestra de antagonismo entre los Estados del Oeste que mas vivamente favorecen á Blaine y los del Oriente que les repugnan.

Algunos periódicos llegan hasta columbrar guerra civil, si Blaine es elegido. «Mejor es para el pais, dice el New-York Herald, que el pueblo de la Union decida la cuestion ahora en paz en las urnas, que no mas tarde con el fusil en las manos.» Mas para esta decision pacífica se requiere la union con los demócratas de los republicanos independientes, y para esta union es menester que el candidato, que designe la Convencion democrática, que tendrá lugar en Chicago, el 8 de Julio, sea á gusto de todos. Esto es dificil porque los candidatos son muchos, y ninguno sobresale por sus prendas elevadisimas, ni alcanza popularidad suficiente para vencer á los otros é imponerse al Cuerpo electoral. Parece que, en la Convencion preparatoria de Saratoga, Cleveland ha perdido bastante terreno por la oposición que le hacen los parciales de Flower.

El Senador Bayard tiene tambien mucha gente en su favor. Pero hasta ahora, yo noto que el mas celebrado candidato entre los demócratas es Cleveland, por lo bien que ha gobernado y gobierna el Estado de Nueva York. Su misma estatura jigantesca y su robustez extraordinaria le dan cierto prestigio entre la plebe. Me atrevo á remitir á V.E. el retrato que los periódicos publican de este personage, cuyo peso segun calculan es más de diez arrobas.

Entretanto, yo creo que Blaine triunfará, porque es habil y ha sabido halagar las pasiones y aspiraciones del vulgo. Luego en la Presidencia ya tendrá él buen cuidado de no cumplir lo prometido, sino hasta donde lo consientan su discrecion y buen juicio.

Por ahora su *americanismo* debe ser grato á muchos, pues tira a lanzar de todo este continente ó á enflaquecer al menos el influjo y el poder comercial y político de la Gran Bretaña y á estrechar la alianza con las otras Repúblicas del mundo de Colon, ejerciendo la hegemonía. Para ello seguirán haciéndose tratados de reciprocidad comercial con las Potencias de América; pero en las mercancías que provengan de Europa, se conservarán altos derechos y se pondrán trabas y dificultades á la inmigracion á fin de que la industria nacional prospere, tenga mercado ventajoso ó casi exclusivo en el Nuevo-Mundo, ganen mucho los fabricantes y se mantenga ó suba el salario de los obreros.

Se espera con ansiosa curiosidad la carta que debe escribir Blaine, aceptando la candidatura. Será documento muy estudiado, elaborado y consultado. Se publicará y comentará en los periódicos todos.

Entretanto, el actual Presidente Arthur se resigna con su derrota, y patriótica, solemne y cordialmente promete todo apoyo á los candidatos de Chicago. Sin duda debe de hallar consolacion en el reciente obsequio que le han hecho los profesores de la Universidad de Princeton, nombrándole Doctor en leyes, como en España, años pasados, nombramos doctores á Riego y á Espartero. Por lo demás M.r Arthur es hombre llanísimo, y todos admiran y celebran que, siendo Presidente aun, vaya á sentarse sobre los escalones de la escalera que sube desde el piso de la calle á la puerta principal de los Señores John Davis, cuya casa está en una calle muy pasagera: verdad es que, ahora en verano, se tienen aquí las tertulias en dichos sitios./.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington, 23 de Junio de 1884
Excmo Señor
B. L. M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Excmo. Señor Ministro de Estado[52].

[52] Anejo recorte de prensa con los retratos del gobernador Cleveland y las señoras Blaine y Logan.

LA LITERATURA ITALIANA EN ESPAÑA (1800-1830): A PROPÓSITO DE TORQUATO TASSO Y VITTORIO ALFIERI

Por *Assumpta Camps*

En este artículo abordaremos el estudio de las traducciones de autores italianos llevadas a cabo en España en las tres primeras décadas del siglo pasado. Por un lado, nos detendremos especialmente en el análisis de la imagen que se construye por entonces en nuestro país de la producción literaria italiana: los autores que más interés suscitan, las obras o géneros que más repercusión alcanzan, así como las lagunas y exclusiones, que son muy significativas, como veremos. Todo ello nos mostrará el carácter de apropiación que adquiere a menudo la traducción literaria, que no deja de ser una *lectura*. En un segundo momento, nos centraremos en el estudio de dos de los autores más significativos en la historia de la traducción de este período, como son Torquato Tasso y Vittorio Alfieri.

Los autores italianos susceptibles de traducción en esos primeros años del siglo XIX eran fundamentalmente los clásicos italianos como Dante, Petrarca, Boccaccio, acompañados de otros más recientes como Macchiavelli, Ariosto, Tasso, Goldoni o Parini. Junto a estos, cabe hablar de los escritores italianos coetáneos. La literatura italiana de esos años estaba dominada por el Neoclasicismo y por el incipiente Romanticismo que ya apuntaba a partir de finales del siglo XVIII, pero que cristaliza desde 1815, y cuyos autores se habían formado, por cierto, en el gusto neoclásico. Las directrices dominantes de esos momentos, y desde finales del XVIII, en Italia eran el redescubrimiento del clasicismo de la mano de un Winckelmann o un Lessing, por ejemplo, el resurgir del platonismo y la búsqueda de la belleza ideal en el arte y en las letras... Sin embargo, se percibe ya un claro protorromanticismo en esos momentos en la superación de la rigidez normativa de la Arcadia, en la introducción de la obra de Rousseau, en la difusión del Osianismo y el gusto por la poesía popular, o en la recuperación de Vico, como también en la obra de Alfieri. Dicho protorromanticismo empieza a insinuarse en un cambio de sensibilidad en ciertos autores como Foscolo, más tímidamente en la prosa ilustre y liberal de Pietro Giordani, pero será incluso perceptible en algunos momentos en la poesía de Monti, sin duda áulica y fastuosa, tan amante de la reelaboración neoclásica de los mitos y temas ofrecidos por la tradición literaria, por otra parte. Asimismo, detrás de las discusiones de la época sobre la corrupción de la lengua literaria y el necesario o no retorno a las posiciones del siglo XIV, es decir de la polémica entorno al clasicismo que surge a partir de las importantes *Proposte di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca* de Monti, se percibe ya lo que será un tema fundamental del Romanticismo italiano posterior, anticipando tanto las discusiones sobre Clasicismo *vs.* Romanticismo como las teorías manzonianas sobre la lengua a usar en literatura, así como los estudios lingüísticos de Tommaseo, por citar sólo unos ejemplos.

Es esta Italia protorromántica en muchos aspectos, aunque anclada aún, por un lado, entre la poesía de Monti y de otros poetas menores de su misma escuela, como Ippolito Pindemonte (1753-1828) o Cesare Arici (1782-1836) —famoso, por otra parte, como traductor de Virgilio—, y por el otro en la historia y la prosa patriótica de un Mazzini, un Cattaneo, un Berchet o un Vincenzo Gioberti; esta Italia donde imperan la prosa ilustre de Giordani o la historiografía de Pietro Colletta, el neoclasicismo de la escuela montiana junto a la poesía sentimental, la prosa memorialista y las primeras muestras de novela histórica con Manzoni, es una Italia que acoge con prudencia el Romanticismo europeo con la difusión de los escritos de Mme. de Staël, de los hermanos Schlegel y de la obra de Schiller o Goethe, de Byron o Chauteaubriand, y naturalmente de Walter Scott. Una Italia que empieza a mostrar un talante nuevo, muy moderado respecto al gusto romántico imperante fuera de sus fronteras, pero que se irá difundiendo y estará siempre contaminado de referencias políticas resurgimentales, así como de la polémica contra el Clasicismo, tan persistente en un país de fuerte tradición literaria como ése.

Sin embargo, el análisis de las traducciones registradas del italiano por esas fechas no muestra demasiada atención ni conocimiento profundo por ese particular momento efervescente de la historia literaria italiana reciente, siendo así que las divergencias entre el sistema literario español y el italiano son notables en estos momentos, en gran parte por la situación política española, que no favorecerá la eclosión del Romanticismo propiamente hasta entrados los años '30. Destacan, en este sentido, y en lo concerniente a la recepción de la literatura italiana en España, algunos autores como Machiavelli, con una traducción de *El príncipe* publicada en Madrid por Amarita en 1821 (algo anterior al centenario de su muerte, que se celebraba en 1827); en segundo lugar Goldoni, cuya traducción de *La buena criada,* obra de Fermín Rey, se publicó en Madrid hacia 1804; y sobre todo Vittorio Alfieri y Torquato Tasso. Hay que decir, en lo referente a Goldoni, que su presencia en ámbito hispánico es sin duda relevante en este período que abordamos, siendo muy interesante el estudio de su recepción. No obstante, por tratarse de ediciones en italiano de sus obras teatrales, publicadas en Barcelona ya sea por Generas, Dorca o Roca, caen fuera del estudio de la historia de la traducción, que nos ocupa aquí[1], a pesar de que son muy abundantes. Ni que decir tiene que la recepción catalana es muy posterior, dado que las primeras muestras de traducciones de obras goldonianas a esta lengua se sitúan a principios del siglo XX.

Una mención especial merecen asimismo dos autores relevantes, como son Ugo Foscolo y Alessandro Manzoni, junto con un tercero, Silvio Pellico, cuya recepción, sin embargo, se inicia en España pocos años después de cerrar el período que abordamos aquí, es decir en los inmediatos años '30, en los tres casos, siendo cla-

[1] GOLDONI, *L'amore della patria. Tratta della Commedia de L'Abbate P. Chiari,* Generas: Barcelona 1801.
GOLDONI, *La scelta dello sposo,* Barcelona: Generas 1806.
GOLDONI, *La sposa di tre mariti,* Barcelona: Dorca 1819.
GOLDONI, *Adela di Lusignano,* Barcelona: Dorca 1819.
GOLDONI, *Aureliano in Palmira,* Barcelona: Roca 1822.
GOLDONI, *La schiava in Bagdad,* Barcelona: Roca 1822.
GOLDONI, *Il matrimonio segreto,* Barcelona: Dorca 1822.
GOLDONI, *Il falegname di Livonia,* Barcelona: Dorca 1822.
GOLDONI, *I pretendenti delusi,* Barcelona: Dorca 1823.
GOLDONI, *Il carnevale di Milano,* Barcelona: Dorca 1823.

ramente subsidiaria del gusto romántico, y dependiente, por lo tanto, del período inmediatamente precedente. Dichas traducciones consisten en las *Últimas cartas de J. Ortis*, de Ugo Foscolo, publicadas por A. Bergnes y Cía. en Barcelona en 1933 (reeditada en 1834), al parecer distinta de la versión anterior, obra de José Antonio Miralla, publicada por primera vez por la Imprenta Fraternal de Dios de La Habana en 1822 (de escasa circulación entre nosotros), reeditada en 1835 por la Imprenta Argentina de Buenos Aires. En segundo lugar, la primera traducción castellana de la obra maestra de Manzoni, conocida en un primer momento como *Lorenzo o los prometidos esposos*, en la traducción de Félix Enciso Castrillón editada en Madrid en 1833, novela que habría de conocerse más tarde con el polémico título de *Los novios (historia milanesa del siglo XVI)*, que, como es sabido, se aleja ligeramente del original *I promessi sposi*, obra del traductor Juan Nicasio Gallego, presentada en cuatro volúmenes por la Imprenta Antonio Bergnes de Barcelona en 1836-7. En el mismo sentido, cabe hablar de *Mis prisiones*, de Silvio Pellico, obra que se presenta en traducción castellana de un tal O.A.S.B. en París —por la censura— en 1835 en dos ediciones, y en Burdeos, en traducción castellana también de Pedro Martínez López, en 1836. Y ya en nuestro país, en traducción de A. Retondo por la Imprenta Aguado de Madrid en 1837 y 1838.

Al margen de esta breve, pero significativa, presencia de la literatura italiana en nuestro país, se abren los dos capítulos más relevantes, correspondientes como decíamos, a Tasso y Alfieri. En el primer caso, es decir el de la recepción de Tasso entre 1800 y 1830, cabe citar las siguientes traducciones: en primer lugar, el poema épico *El Godofredo o la Jerusalén restaurada*, traducido en verso del italiano por Melchor de Sas, y publicado por la Imprenta de Tomás Gorchs de Barcelona en 1817 en dos volúmenes, así como otra versión, obra de Juan Sedeño, conocida como *La Jerusalén libertada*, traducida en octavas y publicada en Barcelona en 1829 en dos volúmenes, esta vez por la Vda. e Hijos de Gorchs. Destaca la siguiente traducción constatable de esta obra, ilustrada profusamente y con el mismo título que la precedente, aunque, según reza, «traducida al castellano de la traducción francesa hecha en prosa en 1774, corregida y publicada en 1814 por Antonio Izquierdo de Wasteren», publicada asimismo en dos volúmenes en Madrid por el impresor y librero Tomás Jordán, aunque en 1832. Se trata de unas primeras muestras de la obra de Tasso en nuestro país —no la primera estrictamente hablando, por descontado—, ya que, como es sabido, el grueso de su recepción es bastante posterior. Pero sin duda la obra que más atención mereció de su producción habría de ser la fábula pastoril que se conoce como *L'Aminta*, traducida en castellano ya a principios del siglo XVII, pero ampliamente presente en el período de 1800-1830 que abordamos, momento en que persiste aún el gusto clásico. En efecto, hallamos varias ediciones de esta obra maestra, hechas a partir de la traducción de Juan de Jáuregui publicada por Edición Estereotípica de Madrid en 1804 (con el monograma de la Academia Española), con sucesivas ediciones en 1811 en Madrid y en 1820 en Burdeos, así como otra de 1820 de Barcelona (Imprenta de José Busquets) hecha a partir de la primera edición italiana (es decir, con el razonamiento de Tirsi al final del primer acto). La misma versión de Jáuregui se reimprime por Eusebio Aguado de Madrid en 1829 en una edición muy cuidada de tan sólo 200 ejemplares, precedida de una «Advertencia al editor» escrita por Fermín Caballero y con notas de Hidalgo. Un año más tarde (1830) aparece editada de nuevo por la Imprenta de Miguel de Burgos de Madrid. No mencionaremos las siguientes ediciones de la mis-

ma traducción, que se suceden a partir de esta fecha, ya que caen fuera de nuestro campo de estudio, pero es obvio que esa versión de Juan de Jáuregui de 1607 (Roma) —oriundo de Sevilla y cortesano de los reyes Felipe III y Felipe IV, muerto en Madrid en 1650— constituye el texto base para la traducción del original de Tasso que se conoce en España y que ha sido recurrentemente incluido en varias colecciones de clásicos. Existe, por otra parte, otra edición castellana de esta obra que retoma la anteriormente publicada en Sevilla en 1618 (editada junto a las *Rimas* de Juan de Jáuregui, en las páginas de la 1 a la 92, en un volumen mixto, compuesto por obra propia y obra traducida), ya reimpresa anteriormente como tomo VI de la «Colección de poetas españoles de D. Ramón Fernández» en 1786, por cierto. Ésta se presenta en Madrid en 1822, en las páginas de la 207 a la 294 de la traducción del *Arte de amar* de Ovidio, en un volumen también mixto.

Capítulo a parte merecen las traducciones de la obra apócrifa *Noches de Tasso,* traducción de *Le veglie di Tasso*, publicadas por el exiliado italiano Giuseppe Compagnoni durante su estancia en Francia, y editadas en París en 1800. De dicha obra, que gozó de una notable aceptación en Francia e Italia, por cierto, existen varias traducciones españolas, empezando por la versión castellana directa del italiano de un tal D.F.M.S. y R., publicada en Barcelona en 1832 por la Librería de José Torner (Imprenta de J. Verdaguer). Asimismo, cabe hacer mención de la traducción libre del original italiano, acompañada por una sucinta biografía del autor, que publica con licencia A. Bergnes y Cía. en Barcelona también en 1832. Esta traducción, aunque no especificaba el traductor, sabemos que fue obra del insigne Manuel de Cabanyes, con la colaboración de J. Roca Cornet, y fue publicada antes del 23 de Agosto de ese año, según se deduce de su correspondencia. De ella aparecerá una segunda edición ilustrada publicada en Barcelona en 1839 (con posterioridad a la muerte de Cabanyes, así pues), editada por la Librería de Serafín Bergnes. Lo cierto es que tanto D.F.M.S. y R., como Cabanyes y Roca Cornet creyeron estar traduciendo una obra de Tasso, puesto que ignoraban cuál era verdaderamente su autor. Por lo tanto, a efectos de la recepción española de Tasso, hay que incluir dichas traducciones, perfectamente válidas para los traductores de la época.

Ciertamente nadie pondrá en duda la maestría de *L'Aminta*, fábula pastoril a medio camino entre la égloga dialogada y el melodrama, donde el autor narra los amores del pastor Aminta por la ninfa Silvia, que al final se muestra condescendiente. Esta historia, donde la temática sentimental se viste de un preciosismo literario, y de un gran refinamiento cortesano, para acabar proyectándose en el mundo mítico, en un ambiente idílico abarrotado de referencias literarias, debió seducir fácilmente a los traductores españoles que mencionamos, y merece sin duda la atención que suscitó entre nosotros, pero sorprende, quizá, que superara en este período histórico a otra gran obra de Tasso, es decir al poema heroico *La Gerusalemme liberata*, de gusto sin lugar a dudas más trágico, de expresión lírica más barroca, de sensibilidad más turbulenta y protorromántica, en fin, más acorde con los tiempos.

El segundo caso que proponíamos, las traducciones de Alfieri aparecidas en estas fechas, nos sitúan de lleno dentro del interés de la época por la tragedia de temática clásica. En esos años nos constan un total de cinco obras dramáticas alfierianas, sobre todo publicadas en Madrid, aunque no exclusivamente. A saber: *Roma libre*, en traducción de Antonio Saviñón —que es un nombre recurrente como traductor de Alfieri— publicada en Cádiz en 1812 —fecha y lugar no casuales, por cierto,

como tampoco el título escogido— por la Imprenta Tormentaria, edición retomada más tarde por la Imprenta que fue de García, de Madrid, en 1820. Del mismo traductor es la versión castellana de *Polinice o los hijos de Edipo* publicada por la Imprenta de Doña Catalina Piñuela en Madrid en 1814. En la misma línea cabe mencionar, sin duda, la traducción de *Virginia* —una de las llamadas «tragedias de la libertad» del autor—, obra de Dionisio Solís, publicada por la Imprenta Repullés en Madrid en 1813, con reedición años más tarde, en un contexto histórico distinto pero sin duda con una funcionalidad similar, en Madrid en 1869. *Merope*, por su parte, en traducción castellana de Miguel de Burgos, apareció publicada por la Imprenta de Burgos en Madrid por las mismas fechas, en concreto en 1815. Mientras que *Orestes* fue publicada sin mención del traductor por la Imprenta que fue de García en ese mismo año y ciudad, siendo reeditada por la Imprenta de Ildefonso Mompié de Valencia en 1815 y en 1816. Por cierto que ambas obras se reproponen al lector español años más tarde, al igual que ocurrió con la tragedia *Virginia*: *Merope* en 1870, por obra de J. Eugenio Hartzenbusch, en una edición que se presenta en Barcelona; y *Orestes* en traducción de Santiago Infante de Palacios, editada por la Imprenta Ramírez y Cía también de Barcelona, en 1869. Ni que decir tiene que dicha recepción es uno de los casos más fehacientes de apropiación y utilización de la imagen de un escritor con fines políticos progresistas, y su colocación histórica en estos dos momentos de nuestro siglo pasado —que no hemos querido desligar, ni podemos hacerlo sin perder el verdadero significado de su recepción— nos habla bien a las claras de la imagen que Alfieri muestra en España por entonces. Lo sorprendente quizá, y sólo en parte, es que haya que esperar bastantes años —hasta principios del siglo XX, para ser exactos— antes de ver traducido en castellano *Della Tirannide* (1777), conocido entre nosotros como el *Tratado de la Tiranía*, el mismo que en 1832, sin embargo, aparece ya publicado en París, aunque en versión portuguesa. Y decimos sólo en parte porque sin duda dicha obra, donde se desarrolla el concepto alfieriano de libertad, muestra unos contenidos, y pone de manifiesto, por tanto, un propósito demasiado explícito para el contexto español, dominado por la censura en esos años, mientras que dicho propósito, aunque no estaba ausente, ciertamente permanecía más velado en las tragedias del autor italiano. Pero lo cierto es que el gusto por el teatro en verso, y por las figuras heroicas, por el ímpetu y el ardor lírico del autor, anunciaban ya la sensibilidad romántica que predominará en la etapa siguiente de nuestra historia literaria. Hay que poner de manifiesto, sin embargo, que los traductores prefirieron no las obras de Alfieri que pasan por ser sus mejores tragedias, es decir el *Saul* y la *Mirra,* sino otras de menor relevancia para la crítica de hoy, pero donde la representación lírica de los sentimientos se muestra, no obstante, con toda su violencia (como en *Polinice* o en *Orestes,* por ejemplo).

Lo cierto es que en el contexto español de esos años 1800-1830 hallamos una laguna absoluta en lo referente a los clásicos italianos, especialmente Dante, Petrarca (cuyos V centenario de la muerte en 1821, y V centenario del nacimiento en 1804, respectivamente, pasan completamente desapercibidos entre nosotros), y Boccaccio, así como Ariosto (se prefiere a Tasso, como vimos), o Vico (cuya recepción es algo posterior, a decir verdad). Por su parte, de los autores del siglo XVIII, relativamente recientes, por tanto, se prefiere claramente a Alfieri, a la vez que se prescinde del ilustrado Parini, mientras que Goldoni interesa sobre todo en relación a las representaciones teatrales, y particularmente en italiano. Y entre los coetáneos, hay que

señalar que tanto Foscolo como Manzoni empezarán a ser conocidos entre nosotros algo más tarde, en la misma década de los años '30, mientras que Leopardi, como sabemos, goza de una recepción mucho más tardía, plenamente contemporánea. Nada podemos decir de los autores neoclásicos italianos, que predominan en toda la primera parte del período estudiado: ni Vincenzo Monti, ni Vincenzo Cuoco, ni Cesare Arici, ni Ippolito Pindemonte, por no hablar ya de un Romagnosi, un Fornaciani, un Perticari, un Colletta, ni siquiera de un Pietro Giordani. Y tampoco hallamos esa nueva sensibilidad que ya se respira al final de ese período en Italia, en obras como las de Di Breme o Vincenzo Gioberti, en los escritos de Giuseppe Manzini o Giovanni Berchet. O en Borsieri, en Silvio Pellico, en Cesare Balbo. O, en fin, en los estudios lingüísticos de Tommaseo. Ni siquiera el teatro romántico italiano —un Niccolini, un Giraud, etc.— está representado en este capítulo de las traducciones en España, por entonces, donde predomina a todas luces la lengua y la cultura francesa, verdadero centro cultural de Europa. Para la recepción de algunos de esos autores habrá que esperar aún algunos años; otros ni siquiera gozarán de esa suerte. Pero resulta de todo punto evidente que la traducción —así como la recepción en general— se orienta en un determinado sentido, aquí como en otros contextos, y como siempre ocurre, por otra parte, respondiendo a una cierta funcionalidad que cobra significado gracias, precisamente, al contexto histórico del sistema de acogida, prescindiendo, en muchos casos —aunque no en todos—, del significado o valor de los autores en su país de origen. Es, como decíamos al principio, una *lectura*, que pone en evidencia su carácter de apropiación.

Referencias bibliográficas

ALFIERI, V., *Roma libre*, trad. de Antonio Saviñón, Imprenta Tormentaria, Cádiz 1812. Reedición: Imprenta que fue de García, Madrid 1820.

—, *Polinice o los hijos de Edipo,* trad. de A. Saviñón, Imprenta de Doña Catalina Piñuela, Madrid 1814. Reedición: Imprenta de Ildefonso Mompié, Valencia 1815. Reeditada en 1816.

—, *Virginia*, trad. de Dionisio Solís, Imprenta de Repullés, Madrid 1813.

—, *Merope*, trad. de Miguel de Burgos, Imprenta de Burgos, Madrid 1815.

—, *Orestes,* Imprenta que fue de García, Madrid 1815. Reedición: Imprenta de Ildefonso Mompié, Valencia 1815. Reeditada en 1816.

FOSCOLO, U., *Últimas cartas de J. Ortis*, A. Bergnes y Cía., Barcelona 1833.

Ibídem, trad. de José Antonio Miralla, Imprenta Fraternal de Dios, La Habana 1822. Reedición: Imprenta Argentina, Buenos Aires 1935.

GOLDONI, G., *La buena criada,* trad. de Fermín Rey, Madrid 1804.

MACHIAVELLI, N., *El príncipe*, Amarita, Madrid 1821.

MANZONI, A., *Lorenzo o los prometidos esposos*, trad. de Félix Enciso Castrillón, 3 vols., Madrid 1833.

—, *Los novios (historia milanesa del siglo XVI)*, trad. de Juan Nicasio Gallego, 4 vols., Imprenta Antonio Bergnes, Barcelona 1836-7.

PELLICO, S., *Mis prisiones. Memorias de ...*, trad. castellana de O.A.S.B., Lecointe, París 1835.

Ibídem, trad. castellana de Pedro Martínez López, Imprenta de la Viuda Laplace & Beaume, Burdeos 1836.

Ibídem, trad. de A. Retondo, Imprenta Aguado, Madrid 1837. Reeditada en 1838.
Ibídem, Mis prisiones o Memorias ..., 3 vols., Imprenta de Pillet, París 1935.
TASSO, T., *El Godofredo o la Jerusalén restaurada,* trad. en verso de Melchor de Sas, 2 vols., Imprenta de Tomás Gorchs, Barcelona 1817.
Ibídem, La Jerusalén libertada, trad. en octavas de Juan Sedeño, 2 vols., Vda. e Hijos de Gorchs, Barcelona 1829.
Ibídem, trad. de Antonio Izquierdo de Wasteren a partir de la traducción francesa en prosa en 1774, Madrid 1814. Reedición: en 2 vols., Librería de Tomás Jordán, Madrid 1832.
—, *L'Aminta* (reedición de la trad. de Juan de Jáuregui, Roma 1618), Edición Estereotípica, Madrid 1804. Reediciones: Madrid 1811; Burdeos 1820; Imprenta de José Busquets, Barcelona 1820; Eusebio Aguado, Madrid 1829 (incluye «Advertencia al editor», de Fermín Caballero y notas de Hidalgo); Imprenta de Miguel de Burgos, Madrid 1830. Editada junto a la trad. de J. de Jáuregui de Ovidio, *Arte de amar,* Madrid 1822.
— (apócrifo de Giuseppe Compagnoni), *Noches de Tasso,* trad. de D.F.M.S. y R., Librería de José Torner (Imprenta de J. Verdaguer), Barcelona 1832.
Ibídem, trad. de Manuel de Cabanyes y J. Roca i Cornet, A. Bergnes y Cía., Barcelona 1832. Reedición: Librería de Serafín Bergnes, Barcelona 1839 (ed. ilustrada).

LORCA Y LOS SENDEROS DE LA GRAN CIUDAD: ENTRE EL DESASOSIEGO Y LA DENUNCIA. (UNA APROXIMACIÓN A *POETA EN NUEVA YORK)*

Por *Marta Magdalena Ferreyra*

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Pensar la problemática de la gran ciudad de nuestro siglo es emprender una necesaria travesía por las intrincadas avenidas del progreso. En cada esquina hallaremos sugestivas aristas que el tiempo se ha dedicado a pulir hasta dejar entrever los rostros de un inconmensurable esfuerzo: el de la gente, toda la gente que sobrellevó las inclemencias de los cambios. Rostros ocultos, historias que brotan debajo del cemento, entre la escasa tierra de un cantero, en algún barrio o en el céntrico espectáculo del neón. Pensar la ciudad es una tarea que suele producir callejones estrechos y, simultáneamente, nexos que conducen a otros interrogantes, a las preguntas que jamás pierden vigencia y se renuevan en el acto mismo de pensarlas. Allí, en el epicentro, sin poder despojarse del asombro, el hombre sigue siendo la principal cuestión. Su pensamiento enhebra la sin respuesta de todos los tiempos o, mejor dicho, la siempre pregunta: movimiento que debería llevarnos a la reflexión en cada una de las esquinas de un progreso que exhibe el drástico peso de sus fisuras.

Indudablemente el hombre del siglo XX ha generado nuevas y diferentes posibilidades de percepción —cuestión que se ha incrementado velozmente en los últimos años—. La ciudad produce sus propios mecanismos de comunicación, códigos netamente urbanos que es menester descifrar para transitarla. Carteles, señales viales, prohibiciones... fundan el entramado de la relación humana; sonidos de diversa intensidad, luces nocturnas que colorean publicitariamente el húmedo asfalto... engendran estímulos constantemente. La ciudad intrinca los espacios en el acelerado impulso del *progreso*. El hombre, detenido en la esquina, observa —casi entrenado— las *órdenes* del medio, articula un movimiento y especula con el tiempo: es otro, un otro entre los otros. La metrópoli traza senderos de tránsito permitido entre las redes de las prohibiciones; de este modo, la idea de no interferencia en la *circulación* de los demás es compatible con la noción de despersonalización y tributaria de la apatía.

En el surgimiento de la ciudad industrial el fenómeno de la *muchedumbre* se encuentra imbricado en la concepción de progreso. George Simmel observa, ya desde el inicio de este siglo, cómo la división moderna del trabajo posibilita una dependencia mayor de igual modo que produce la desaparición de la personalidad detrás de sus funciones, pues sólo un lado de ella permanece activo, en tanto que sus otras

partes —fundamentales para la personalidad— se opacan prácticamente en su totalidad[1]. Así, la controversia más profunda de la vida moderna es, para Simmel, la resistencia del individuo a ser absorbido por la tecnología. La creciente ciudad industrial se constituye, entonces, en un vertiginoso tránsito hacia un *progreso* que parece no encontrar su medida justa.

La ciudad, como punto de anclaje de lo moderno, se configura en la dimensión donde la historia del hombre es la historia misma de la ciudad. La memoria suele acumularse en archivos para erradicar su peso de las mentes; así, el olvido *oxigena* y el hombre prosigue con su cotidiana tarea de sobrevivencia en pos de emparchar las grietas en el monumento de la *civilización*[2].

Poeta en Nueva York: UNA ESCRITURA ENTRE LAS GRIETAS DE LA MODERNIDAD

El poemario neoyorquino de Federico García Lorca condensa en la visión crítica de la metrópoli —figura protagónica en el desarrollo económico— el conflicto de la identidad en los espacios sociales del siglo XX. La postura polémica de *Poeta en Nueva York* se materializa mediante la estrategia estética surrealista; de este modo, la deliberada transgresión de la norma lingüística, de los órdenes lógicos del discurso dan espesor a la voz denunciante de un Lorca eminentemente crítico[3].

La experiencia urbana neoyorquina tiene como epicentro el choque frontal entre la cultura de un Lorca atravesado por la tradición étnica española, donde cumple un papel protagónico el mundo de los afectos, y las pautas de una gran ciudad, regida por el ímpetu capitalista[4]. Este cruce entre aspectos tan disímiles se asocia a una percepción diferente, desde la cual el poeta interpreta la metrópoli norteamericana. Los modos de sentir/escribir la ciudad están intensamente ligados al factor visual; el espectáculo de una Nueva York deslumbrante en la magnitud de sus construcciones, de sus multitudes, se manifiesta en un entrecruzamiento de imágenes que apelan al espacio sensorial. Ahora bien, la modalidad escritural que habrá de utilizar Lorca para corporizar tal interpretación ha de ser, sin duda, desafiante, perspicaz y, simultáneamente, dramática. Es así que los fascinantes ingredientes surrealistas

---

[1] George SIMMEL, *Filosofía del dinero* (1900), Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1977.

[2] El concepto de *civilización* puede analizarse teniendo presente sus dos posibles acepciones: la primera, hace alusión a las conquistas de vida logradas en las ciudades o Estados organizados. En la segunda acepción, el término civilización se torna sinónimo de cultura. El concepto también se utiliza de modo más restringido: conquistas externas del hombre, materiales e intelectuales; por otra parte, se reserva el término cultura para las conquistas interiores, sociales, políticas, artísticas, etc. Esta distinción ha originado interesantes especulaciones filosóficas. Para Spengler la civilización es la fase decadente de la cultura, cuando ésta se torna estéril, mecánica y repetitiva (problemática desarrollada en *La decadencia de Occidente,* Madrid: Espasa Calpe, 1940). Por otra parte, Weber plantea una distinción analítica entre cultura y civilización: difieren en su modo de transferencia. Mientras que la civilización se constituye en relación a un orden utilitario y está sujeta a criterios de eficacia; la cultura es el centro de los valores, del estilo, de las ligaduras emocionales y de las aventuras intelectuales («Proceso de sociedad, Proceso de civilización y movimiento de cultura» en *Sociología de la historia y de la cultura,* Buenos Aires: Galatea Nueva Visión, 1957).

[3] El presente artículo forma parte del proyecto de investigación correspondiente a la Tesis de Maestría en Letras Hispánicas que llevo a cabo en el Centro de Letras Hispanoamericanas, Universidad Nacional de Mar del Plata.

[4] Edward Timms analiza el efecto que produce el *impacto neoyorquino* en los poetas y artistas que no son nativos, fundamentalmente en quienes provienen de ámbitos rurales o de poblaciones pequeñas. (Ver la Introducción a *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art,* Manchester: Manchester University Press, 1995).

entran en la escena poética activados por la *mirada* que descubre, la *mirada* que crea. Estas estrategias escriturales enhebran el trazo de una percepción diferente, nueva; imágenes provocadoras articulan una palabra que acrecienta su campo de significación[5].

El mundo moderno, ostentoso en su novedad, se corporiza en *Poeta en Nueva York* desde los modos de textualizar la dicotomía que deviene de la dialéctica naturaleza/civilización. Tal oposición, obviamente, se articula con mayor complejidad en el poemario estableciendo múltiples juegos de contrastes, pero existe un movimiento que —básicamente— proviene de una tensión nuclear: vida/muerte.

En la representación del sujeto adquiere vitalidad la tradición artística (exaltada por las posturas surrealistas francesas) donde la figura del poeta se asocia con un rechazo a los órdenes instituidos y a la ciencia como matriz de tal organización[6].

La construcción de la identidad se elabora desde una dialéctica: *pérdida-búsqueda*. El sujeto se instala como centro de una tensión que se relaciona con un estado de inacabamiento (asociado a lo ininteligible de su búsqueda): «Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía,/ esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol/ y despide barcos increíbles/ por las anémonas de los muelles» («Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer en Coney Island)», 144)[7]. La «mirada» (como medio de captación de lo exterior y base para la construcción del sujeto) está signada por la destrucción, por la pérdida de la identidad y la lucha por recuperarla.

En numerosos poemas, el sujeto de *Poeta en Nueva York*, diluido aparentemente en lo impersonal o enmascarado tras la nominación de los objetos, se debate en una «crisis» entre la expresión de su *ego* y el ocultamiento. Esta «crisis» se constituye, germinalmente, desde la tensión entre *vida y muerte* y abre cauces de sentido que enlazan la problemática de la pérdida, la soledad, la búsqueda de lo que parece estar siempre ocultándose. Es dentro de estos ejes de conflicto donde se constituye el sujeto, médula de la «crisis de la enunciación» en el discurso surrealista de un poemario que textualiza el desconcierto de la metrópoli del occidente moderno:

> Se quedaron solos.
> Aguardaban la velocidad de las últimas bicicletas.
> Se quedaron solas.
> Esperaban la muerte de un niño en velero japonés.
> Se quedaron solos y solas,
> soñando con los picos abiertos de los pájaros agonizantes,

---

[5] En relación a la construcción de las imágenes «irracionales» y metáforas surrealistas Antonio Monegal analiza esta cuestión señalando que «aproximarse a lo conocido permite que se rastreen las conexiones, pero cuanto más escapa la realidad a redescribir al territorio cartografiado por la razón, los hilos que unen la metáfora a un referente se adelgazan hasta llegar a romperse. Karsten Harris comenta que en cierto tipo de metáforas la colisión semántica debilita o rompe la función referencial del lenguaje, favoreciendo la función poética. Al abrirse la brecha nos vemos obligados a reconocer la distancia que separa las palabras de las cosas (...). Lo indecible es entonces evocado por los silencios que dejan las palabras entre sí, por las brechas en el sentido (...)». (63-64)

[6] Lo señalado por Walter Benjamin acerca de la relación de Charles Baudelaire con la ciudad moderna ofrece un importante acceso al tema de la poesía urbana. El vínculo conflicto aparece como un cimiento sobre el cual pueden pensarse a las poéticas posteriores que tiene esta problemática como núcleo significativo. Según Walter Benjamin en Baudelaire se articulan dos tipos de experiencias en relación a la ciudad: la hostil del mundo industrial y la verdadera experiencia, la del poeta filósofo.

[7] Para este artículo se ha utilizado la siguiente edición: Federico GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York,* Madrid: Cátedra, 1991.

con el agudo quitasol que pincha
al sapo recién aplastado,
bajo un silencio con mil orejas
y diminutas bocas de agua
en los desfiladeros que resisten
el ataque violento de la luna.
.....

(«Paisaje de la multitud que orina (Nocturno en Battery Place)», 145)

La *destrucción*, en los poemas neoyorquinos de Lorca, se expande, involucrando los diferentes niveles de existencia; de este modo, el sujeto es el primer eslabón —de una numerosa cadena de diversos elementos— que *sufre* el deterioro de su espacio vital. Por lo tanto, tiende a replegarse. Asume la «crisis» desde la zona de la mirada, constituyéndose en testigo activo, en víctima que denuncia.

El sujeto retrocede ante el avance de la *«muerte»*, su ego se altera, sufre la transmutación que provoca el asedio: queda reducido a una mirada. En el poema «Paisaje de la multitud que orina (Nocturno en Battery Place)» la representación del mundo urbano perturba a un yo que se convierte en ojo, en punto de partido para la focalización de una Nueva York que va desde Wall Street hasta los arrabales. La mirada es la que construye el mundo neoyorquino desde la crítica, desde la exaltación de la muerte como recurso para representar los signos de la gran urbe: «No importa que el niño calle cuando le claven el último alfiler./ No importa la derrota de la brisa en la corola del algodón./ Porque hay un mundo de la muerte con marineros definitivos/ que se asomarán a los arcos y os helarán por detrás de los árboles», 145.

En el poema «El rey de Harlem» el repliegue del sujeto y la utilización de la tercera persona determinan un proceso de objetivación: el yo no participa de los enunciados ni señala un destinatario. Así, «los negros» [8] no funcionan ni como locutores ni como alocutarios. Si bien la persona que posee la primacía es la tercera, la irrupción de la segunda y, por último, la primera instaura una organización interactancial; una dinámica en la configuración discursiva que se aleja de la *construcción egocéntrica*, pero que no cierra la participación del yo, que opera como una pieza más en el juego de las significaciones. Actúa como receptor del «rumor» de Harlem, su actitud pasiva se constituye como una instancia subjetiva que no se aleja del centro de referencia conformado por los «negros». Procura enmascarar su rol de emisor para operar como receptor que se solidariza con las situaciones enunciadas. De este modo, el sujeto que se repliega cede espacio para la manifestación del «mundo» de la marginalidad [9].

Vemos, por lo tanto, cómo la problemática de la identidad posee una correspondencia con la problemática social. La carencia, la orfandad, lo incompleto conforman los aspectos centrales —junto on la marginalidad y la devastación del medio ambiente— que focaliza la «mirada» lorquiana. A medida que los ámbitos urbanos fundan la hegemonía de sus significaciones las dimensiones vitales sufren diversos

[8] La segunda parte del poemario se denomina «Los negros». Contiene tres poemas («Norma y paraíso de los negros», «El rey del Harlem» e «Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)»).

[9] Guillermo DÍAZ PLAJA («*Poeta en Nueva York*» en *Federico García Lorca,* Madrid: Austral, 1968) ve en la presencia de lo «negro» la valoración de «la gran fuerza biológica y oprimida». En cuanto a la «Oda al rey del Harlem» subraya el tránsito hacia el «superrealismo» revolucionario que viene señalando, en general, por el conjunto de obras neoyorquinas del poeta». (178)

tipos de alteraciones. Grandes construcciones reemplazarán las áreas forestadas. El cemento avanzará en su tarea de revestir el suelo sobre el cual se alza la civilización. Por lo tanto, el espacio del sujeto es una zona siempre en peligrō de derrumbe. La construcción de una sobrevivencia parece constituirse en un hábito de la cotidianeidad. La inestabilidad es el punto de flexión de las significaciones dentro de los mecanismos de una urbe que crece descontroladamente tras la promesa (o fantasía) de un progreso indefinido.

Por otra parte, la configuración del destinatario puede asociarse a la idea de un *otro* que se encuentra compartiendo la circunstancia urbana, padeciendo los mismos *asedios*. La creación del tú está ligada a cada situación en particular: el ámbito define las relaciones, signa el *destino* del *yo* tanto como el del tú. Indudablemente, el espacio establece las reglas de juego; Nueva York, en su dominante esplendor, es el escenario, pero un escenario en donde los actores se extravían —desahuciados o fascinados— entre múltiples decorados, deambulan en la sórdida impresión de un descalabro que los abruma, los perturba y, simultáneamente, los modifica. La relación entre *ciudadanos*, seres habitantes de una modernidad compleja y contradictoria, transcurre entre el paralizante temor por la muerte (la guerra, la enfermedad, el deterioro del medio natural, los diversos peligros de la vida urbana...) y la constante oferta de nuevas posibilidades de actividad. En ese inquietante punto de intersección se sitúa la construcción del destinatario en *Poeta en Nueva York*.

En el poema «Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)» el sujeto se constituye desde su rol hegemónico. Si bien este predominio está exaltado, intervienen en el discurso la segunda y la tercera persona, ambas se relacionan con el sujeto a través de la alusión al «hijo»: «Yo tenía un hijo que se llamaba Juan./ Yo tenía un hijo./ Se perdió por los arcos un viernes de todos los santos», «En las anémonas del ofertorio te encontraré, ¡corazón mío!» (133), «Sé muy bien una manga o la corbata» (134). *La pérdida* y *la búsqueda* interactúan en la creación de la relación sujeto-destinatario. La pérdida de lo amado signa el vínculo, aspecto que se hará extensivo al entorno a través de la idea de orfandad y la persecución de la muerte: «Yo tenía un hijo que era un gigante/ pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo». La representación de «los muertos» adquiere el predominio de una vitalidad de la cual carecerían los vivos. El sector de la agonía se constituye como una zona trágica donde la muerte es imperativa y tiende a extenderse de manera irrefrenable.

La interacción de las nociones de vida y muerte genera nuevos espacios donde la convergencia de lo dispar crea significaciones originales: provoca irrupciones que dislocan los nexos usuales de los lexemas con sus referentes; activando, de este modo, la elaboración de trayectos divergentes por donde acceder a la construcción de una imagen. La mirada es la postulación de una imagen que se erige como escena, se exhibe, se muestra en la integridad de su desafío con el rango de lo insólito. Esta condición de lo inusitado podría ser entendida como la puesta en escena de todos aquellos elementos que interactúan secretamente en el tejido de una Nueva York desconocida, en las articulaciones que permiten el vínculo gente-ciudad como la edificación de una totalidad colmada de pequeñas partes siempre operando del lado oscuro, nunca expuestas. La mirada-escritura examina esos lugares donde se oculta el detalle, donde germina imperiosa la muerte como si tratase de cualquier otra manifestación de la vida:

Subí a tocar las campanas pero las frutas tenían gusanos
y las cerillas apagadas
se comían los trigos de la primavera.
Yo vi la transparente cigüeña del alcohol
mondar las negras cabezas de los soldados agonizantes
y vi las cabañas de goma
donde giraban las copas llenas de lágrimas.

(133-134)

Los verbos detentan un sujeto activo, observador, en búsqueda. Un opositor de la muerte (si entendemos la muerte como un no hacer, como quietud). La búsqueda es entendida como necesidad de vida, de hallazgo de lo preciado perdido (el hijo). Si procuramos bosquejar una contextualización para este poema, no es difícil pensar la situación post Primera Guerra: padres rastreando desesperadamente al hijo desaparecido. Lorca compone la circunstancia «dramática» en el escenario de una iglesia; la exaltación de las significaciones asociadas a lo mortuorio ostentan el carácter angustioso de la situación: «Si mi niño hubiera sido un oso!/ Me envolveré sobre esta lona dura para no sentir el frío de los musgos./ Sé muy bien que me darán una manga o la corbata».

El sujeto construye a su destinatario como pieza fundamental que lo vincula con la metrópoli —definida por la adversidad de la situación— y, simultáneamente, actúa como referente del conflicto con el medio urbano. La noción de búsqueda interviene en la relación con el tú, la vertebra: la soledad los enlaza, ambos procuran hallar *lo perdido*. El sujeto integra al destinatario a su propio espacio, el de la *vulnerabilidad, la orfandad*:

Tú y yo quedamos.
Prepara tu esqueleto para el aire.
Yo solo y tú quedamos.

Prepara tu esqueleto.
Hay que buscar de prisa, amor, de prisa,
nuestro perfil sin sueño.

(«Ruina», 190)

La relación está definida por el «amor»; en la séptima estrofa el vocativo da cuenta de la identidad del destinatario: «Vienen las hierbas, hijo./ Ya suenan sus espadas de saliva/ por el cielo vacío» (191). El vínculo colisiona con el ámbito; es decir, mientras el primero tiene como marca el amor, el segundo se crea sobre la imagen de «vacío», ausencia, negación de la vida. Así, se enfatiza la distinción entre amor —como rasgo de relación yo-tú— y lo «vacío» —como representación del medio urbano—.

La capacidad de amar diferencia al sujeto y al destinatario del resto del «mundo». En el poema «Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)» la primera persona se presenta desde «mi corazón», en una primera instancia lo hace mediante un potencial y luego a través del tiempo presente —caracterizando su «forma» a partir de una situación condicional—: «Mi corazón tendría la forma de un zapato/ si cada aldea tuviera una sirena» (197). Dentro del mismo campo semántico —construido por «mi corazón»— el sujeto se exhibe desde la exaltación del «amor»: «y mi amor que no es un caballo ni una quemadura,/ criatura de pecho devorado./ ¡Mi

amor!» (198). En la cuarta estrofa —y con una tipografía diferenciada— se produce la intervención del tú —a través de los posesivos—: «Ya cantan, gritan, gimen: Rostro, ¡Tú rostro! Rostro», «Cuida tus pies, amor mío, ¡tus manos!» (198-199). El sujeto incluye al tú mediante la utilización del «nos»; en esta unidad el yo ubica al destinatario en el rol de víctima, ambos se igualan en la inseguridad, presas de la amenaza del medio: «No nos salvan las solitarias en los vidrios (...)», «No nos salva la gente de las zapaterías,/ ni los paisajes que se hacen música al encontrar las llaves oxidadas». *La huida, la persecución, la búsqueda, la pérdida* signan la construcción de las relaciones del sujeto ya sea con el ámbito neoyorquino como con el destinatario.

La desintegración del sujeto unívoco propone nuevas relaciones con los objetos. El destinatario asume el carácter de la crisis: un yo mutilado, acosado por el medio, la insuficiencia de una palabra que transita el terreno de lo ambiguo... Aspectos que interactúan en la composición de un sujeto que, por momentos, pierde su categoría ontológica para igualarse al objeto, disolviéndose en la anonimia, en lo accidental.

En el poemario neoyorquino, el sujeto alterna entre su *«rol de testigo»*, encubierto en el mundo que enuncia, y el activo rol de la voz que exhorta. Esta alternancia actúa en conexión con el acoso que sufre la «identidad»; el sujeto representa la búsqueda (de lo perdido) pero, simultáneamente, la huida (de los mecanismos represores de la metrópoli). Aspectos que se interrelacionan constantemente, diseñando —de este modo— el «comportamiento» de un yo que «lucha» («yo estaba en la terraza luchando con la luna», 139) junto a «los borrachos de plata, los hombres fríos,/ los que duermen en el cruce de los muslos y llamas duras,/ los que buscan la lombriz en el paisaje de las escaleras,/ los que beben en el banco lágrimas de niñas muertas (...)»; borradas las diferencias, todos hermanados en la «danza de la muerte». La marginalidad los unifica, pero los mantiene ligados al polo de la vida en oposición a un sistema automatizante. El texto construye —desde la contraposición del mundo marginal y el mundo financiero de Wall Stret— un símbolo de la alienación: Nueva York. El sujeto actúa, pues, entre dos mundos: a uno, se halla vinculado mediante su condición marginal; al otro, repudia y «denuncia»: «Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo./ Que ya vendrán lianas después de los fusiles/ y muy pronto, muy pronto, muy pronto./ ¡Ay, Wall Street!» (141). La «desautomatización», según lo señala Saúl Yurkievich [10], estriba en una acción que se asienta sobre *códigos negativos*. En este caso, la ciudad de Nueva York se erige en la gran «simbolización» de la decadencia no sólo de Estados Unidos, sino del mundo moderno. La utilización de códigos negativos exalta lo dispar, magnifica la muerte como medio de enfatizar el polo ausente (o en peligro, al borde mismo de la desaparición), es decir, la vida.

La creación del espacio urbano está fuertemente enlazada con la configuración de un sujeto que percibe desde el desencanto. Un sujeto que es producto y manifestación de la crisis. Un sujeto que pugna por reconstruir su identidad desvanecida entre las «formas» sin rostro. La *idea de alienación* adquiere diferentes posibilidades de acceso a la problemática del mundo moderno. Dionisio Cañas [11]

[10] En Saúl YURKIEVICH, *A través de la trama. Sobre las vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona: Muchnik, 1984.

[11] Dionisio CAÑAS, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispánicos*, Madrid: Cátedra, 1994.

caracteriza a la Nueva York de Lorca como *«ciudad-matadero»*, tomando como eje al poema «Nueva York (Oficina y denuncia)». La hiperbolización del sacrificio de animales para alimento de las multitudes supone una conexión con el sacrificio del propio hombre en pos de la subsistencia de la ciudad.

Indudablemente, Lorca propone una actitud problematizadora en torno al desarrollo industrial y las promesas de progreso sustentadas en el maquinismo y en la artificialidad de los procesos económicos. *Poeta en Nueva York* articula una perspectiva lúcida que, hoy en día, parece más vigente que nunca; pensemos en esta escritura que alerta sobre los peligros de la industrialización (el desempleo, la contaminación o la alienación, por ejemplo) [12]. El incremento dramático de las problemáticas de las grandes urbes fue observaba con gesto profético por un Lorca profundamente comprometido con la vida.

[12] Poemas como «Aurora» y «Nueva York (Oficina y denuncia)» sintetizan la visión lorquiana de las diferentes formas de destrucción asociadas a la contaminación en la metrópoli.

DESACRALIZACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN: LA PARODIA, CONTRAPALABRA DE UNA CRISIS

Por *Gabriela A. Genovese*

A comienzos del siglo XVII, la producción literaria de Luis de Góngora, en cuanto a romances se refiere, se halla estructurada en dos vertientes claramente delineadas: composiciones de tono serio y romances burlescos, esto es, de marcada intención humorística, paródica.

La lírica de Occidente hereda y repite hasta el hastío los tópicos cultivados por el Renacimiento, tal saturación desemboca en un declarado intento de subvertir lo institucionalizado. La resultante de esta contravención al canon literario es la parodia; ella surge en un momento de cambio, de crisis: la crisis del lenguaje, y sus rasgos característicos están determinados por una actitud permanente de renovación: cambios semánticos en relación con el contenido del texto referido; cambios sintácticos y morfológicos; cambios en el cronolecto, sociolecto o idiolecto; cambios de rima, ritmo y métrica; inclusión de comentarios referidos al propio texto, al autor o al lector —este último convocado a ser él mismo un importante hacedor del quehacer paródico—; posibilidad de autoparodia o doble parodia:

> «La burla, el humor (chiste) y la parodia son una de las modalidades líricas más notables del Romancero de Góngora. Diríamos que tales características persisten en todo su romancero; a veces en forma "pura", otras de manera mixta. Caracteriza la parodia el arte de "despoetizar", desde dentro de una convención, un género o una modalidad lírica en cuestión. Conlleva tal proceso crítico una acción mimética (la nueva creación B, copia ridiculizando el modelo A), exagerando el texto previo. Explora así la diferencia y la semejanza, y detalla a la vez la transición y el cambio histórico a partir de significaciones opuestas a las que el texto alude. Apunta sobre todo a una toma de conciencia de los códigos literarios en uso y a una nueva sensibilidad en vías de transformación» (Carreño, 1988: 45-46).

La parodia siempre funciona con dos textos: el texto A —parodiado— y el texto B —parodiante—, por eso es un proceso intertextual, metaliterario, metapoético —en el caso específico de Góngora—. El texto B imita al texto A e introduce una variación de corte negativo, burlesco, lúdico. La parodia siempre tiene un sentido de desacralización, de allí su filiación con el carnaval [1].

---

[1] Iris M. Zavala sostiene que «la parodia revela la otredad del lenguaje [...] y opera una inversión del mundo —el oficial y el no-oficial— como parte de un complejo sistema cultural de marcado sabor carnavalesco [...]. La «carnavalización», como la saturnalia romana, le da corporeidad al deseo de libertad; es una especie de momento único, «utópico» (en el sentido actual del término), profundamente *político*, sin intereses de partido. Político en cuanto representa y revela el anhelo de libertad del ser

Para los formalistas rusos la parodia establece un nuevo género, pues socava e imita degradando humorísticamente lo institucionalizado. Ella instaura una nueva forma de lectura y un acto de renovación, de reconstrucción: la instancia paródica constituye un ataque al clisé, a lo institucionalizado, un debilitar al canon para dar lugar a un modo renovado de leer el texto previo. Sin embargo son los propios formalistas quienes conciben la parodia no como la clausura de un ciclo sino como su rejuvenecimiento, pero cabe preguntarnos si ello opera así en un momento cargado de decepciones, que son consecuencia del desequilibrio moral, social, ético y económico. A diferencia de los teóricos rusos, consideramos que de esa conjunción de elementos en desequilibrio la parodia surge como resultante[2].

Dialogía y parodia son corrientes que mezclan sus aguas: aquélla establece una relación entre enunciados y, en la medida en que «determina la «pluralidad» y la «otredad», se opone a la voz monoestilística y monológica que impone la norma, la autoridad (Zavala: 50)». La parodia se entrelaza con la risa al desmitificar, al desmontar, una imagen oficial de mundo. Tal desconstrucción establece una poética de lectura y constituye una instancia metonímica en la medida en que el escritor *elige* el discurso que será objeto de reescritura y desecha otros; la elección no es azarosa sino que está condicionada por el éxito con que el texto ha sido recepcionado: la consagración del texto A es fundamental y determinante para que el texto B lo parodie[3].

---

humano, que en inversiones sociales subvierte el poder y la subyugación, y desafía las jerarquías dominantes, otorgándole la palabra a cuantos la jerarquía, el orden y el poder silencian y oprimen para mantener sus normas. El texto «carnavalizado» [señala esta crítica] refracta el momento único, especial, en que la literatura privilegia y fecunda el discurso de los oprimidos. El discurso literario [...] opera como una especie de acelerador histórico que hace saltar de pronto el *continuum* de la historia. Aunque pueda parecernos paradójico, es una representación de la lucha de clases. A pesar de su impotencia, el lector y el auditorio social se estremecen en ese choque creador en el encuentro e intersección de la libertad/licencia del lenguaje» (69-70) (cursiva en el original).

[2] Sostiene el español Antonio Carreño, cuyos comentarios recuperaremos cuando nuestras especulaciones así lo requieran, que en el caso de Góngora el desengaño alcanza a todos los niveles: «de los personajes, temas y motivos a espacios, tiempos y anécdotas. Así, las parodias de conocidos romances viejos pasarán a ser conocidos romances nuevos [...].

Ya bien entrados en el siglo XVII la imagen del héroe renacentista del romancero tradicional queda alterada por la del hombre reflexivo y docto, siendo desplazada, de este modo, la visión individual hacia un desencanto interior y filosófico [...]. La España del águila imperial ha quemado sus alas en utópicas guerras religiosas y políticas. La decadencia se vive en todo el ámbito de la lengua española. De ahí [...] que el humor y el chiste funcionen a modo de catalizadores de la conciencia individual de cada poeta. La sustitución será extrema. La jácara desplazará al romance; lo apicarado y burlesco al idilio amoroso» (1988: 40).

[3] Antonio Carreño analiza la variante significativa del término *parodia* «para distintos críticos y en distintas épocas». Entre los formalistas rusos rescata las consideraciones de Mijail Bajtin, para quien el parodista es el «lector de un texto previo (A) y autor del siguiente (B) [,] y éste (B) se convierte en modelo representativo, dialógico, entre texto y lector». Para el teórico ruso, sostiene Carreño, la parodia «pone en juego la cultura literaria del lector y su capacidad, sobre todo, de reconocer un texto previo (subtexto), de seguir el nuevo y de comparar en el proceso la dualidad irónica implícita»; de este modo tiene lugar un factor sorpresa bivalente: «ante la distorsión (X como si fuera Y), y ante el nuevo estilo (Y como X)».

La parodia, siempre con el crítico español, se erige como *metalenguaje* al convertir al texto citado (parodiado, A) en objeto de su especulación dentro del propio comentario (texto parodiante, B). «Es así la parodia, en palabras de Tynjanov, un signo de emancipación y a la vez de combate literario; de homenaje y de profanación».

Carreño circunscribe a la esfera de la parodia «la repetición de un discurso por otro que implique duda, indignación, ironía, burla, acción ridícula», situación que Bajtin designa como discurso de «doble voz» o «heteroglosia» y que «define como ese otro discurso que, formulado en otro lenguaje, expresa

El presente trabajo procura abordar cómo interactúan dos textos: el mito de Píramo y Tisbe presentado por Ovidio en *Las Metamorfosis* y su recreación por parte de Góngora en el romance 55 y, posteriormente, en el 74. El romancero mitológico gongorino refracta así la voz de un otro, introduciendo nuevas intenciones en el enunciado que, no obstante, mantiene su referente; sin embargo tal refracción luego se proyecta en el propio discurso, complejizando el encuentro de voces desde un mismo enunciador y generando la doble parodia.

En 1604 aparece «De Tisbe y Píramo quiero» o romance 55, el texto queda inconcluso y Góngora lo retoma en 1618 a petición de sus amigos; surge así la *Fábula de Píramo y Tisbe*, publicada con el número 74, de extensión similar al *Polifemo*. Salazar Mardones, cita Carreño, ha señalado que el romance «La ciudad de Babilonia» fue la obra «que más lima costó a su autor, y de la que hacía mayores estimaciones»; por su parte Dámaso Alonso sostiene que la *Fábula* está «contada en un estilo chusco en el que el poeta parece burlarse de la erudición, de la tradición poética y, al paso, de su propia poesía» (1988: 384-385).

La refracción del mito

El romance 55 se abre con la presencia explícita del yo escritural a través del verbo en primera persona («quiero»), mas la voluntad manifiesta de ese yo de cantar «la historia ejemplo» se ve condicionada por el deseo de aquello que debería servirle de instrumento («mi guitarra») y que, sin embargo, es quien decidirá de acuerdo con su parecer y ganas («si quisiere»); a través de la conjunción condicional y del futuro subjuntivo el yo poético se subordina al objeto que configuraría un trasfondo musical pero que ahora es depositario de la decisión: «De Tisbe y Píramo quiero, / si quisiere mi guitarra, / cantaros la historia ejemplo / de firmeza y de desgracia» (vv.1-4). La figura del poeta como trovador se ve así ridiculizada por la voluntad del objeto que lo somete.

El lector/auditorio aparece invocado a través de formas pronominales y verbales («cantaros», «todos», «sabéis»); la presencia y ausencia de conocimiento manifiesta en versos sucesivos («no sé», «mas bien sé», «todos sabéis») explicita la voluntad de Góngora, ya anticipada en el primer verso («De Tisbe y Píramo quiero») de recuperar un saber común («todos sabéis lo que yo») y reconstruirlo. El verso «y para introducción basta» (v.8) traza un límite respecto al texto convocado y de alguna manera anticipa que en los versos sucesivos tendrá lugar la recreación ficcional del mito aludido. El lector es convocado para ser parte de esta empresa, a partir de su saber, de su atención y de su risa que confirme la intención paródica del yo escritural.

Tisbe es descrita a través de tópicos recurrentes en la lírica tradicional: «plata», «oro», «cristal», «rubí», «esmeraldas»; sus ojos significan «alegría», «esperanza», «primavera», sus labios de «grana fina» guardan «perlas blancas». El trazo gradual de elementos harto conocidos para el lector da lugar a un viraje en la descripción,

---

las intenciones del autor, aunque en forma refleja. Lo denomina «discurso de doble voz». Lo determinan dos voces y expresa, simultáneamente, dos intenciones: por un lado, la de los personajes que hablan; por otro, la intención refleja del autor. Concluye cómo todo discurso doble es siempre dialógico. Tal esquema asienta al discurso cómico, al irónico y al paródico. Y suscribe dentro de su retórica la gran metáfora del carnaval. Ésta agrupa, mitifica, enlaza y combina lo sagrado con lo profano, lo sublime con lo bastardo, lo excelso con lo insignificante, lo inteligente con lo estúpido. La parodia es la creación de un destronamiento, de un mundo (si se quiere) vuelto al revés» (1995: 5).

a través de un sema de marcada referencia masculina («barba») y del diminutivo con valor despectivo que alude a Cupido («hijuelo»). El tono burlesco convoca una vez más al lector, ahora veedor más que auditorio [«ya habéis visto el diente» (v.29)], a confirmar la edad de la joven Tisbe («mozuela», «rapaza») que juega a ser mujer («con reverencias de dama» (v32)). La intención paródica alcanza también a las fórmulas de cortesía («Señor padre», «señora madre») que presentan a dos personajes degradados y ridiculizados («viejo», «paila»); en el caso de la madre el elogio resulta aparente, pues la dulzura del zapallo con el que se la compara subraya deliberadamente la intención de aludir a la estructura pequeña, gruesa y tosca de la mujer, similar a la forma del objeto referido [«el dulce favor implora, / conserva de calabaza.» (vv.35-36)].

En el verso 37 el yo pareciera apropiarse de la voz de los padres, llamando a la joven como ellos lo harían («Tisbica») además de insinuar su desacuerdo con esos padres que dan a su hija más de lo que pueden y de lo que pide [«si la muchacha / pedía leche de cisnes, / le traían ellos natas» (vv.38-40)]. Pero esta aparente crítica se revierte en la cuarteta siguiente: «nada» es «mucho» para la muchacha que lo es todo; Góngora alterna adverbios de cantidad contrapuestos («mucho», «nada»), sustantivos de marcada connotación ontológica («alma», «ojos», «almas») y una morfología singular-plural (dada a través de los términos «alma», «dos almas» como también de la fusión de los dos pares de ojos («cuatro ojos») que luego recuperan su individualidad [«los ojos de sus dos almas»)]: «Mas ¿qué mucho, si es la niña, / como quien no dice nada, / alma de sus cuatro ojos, / los ojos de sus dos almas?» (vv.41-44)[4].

Los versos finales, cuya similar estructura se complejiza a través del hipérbaton, otorgan al romance un tono solemne dado por la actitud protectiva, segura y acogedora de «los brazos (...) cuna» y el regazo «almohada». Este nuevo tono que comienza a dibujarse en la cuarteta anterior se aparta considerablemente de la actitud paródica que Góngora fue construyendo gradual y progresivamente y, como efecto de recepción, provoca una quiebra, un corte abrupto que hace sentir al lector que la narración ha quedado incompleta, que la escala de burla e ironía se ha visto suspendida de manera repentina, que el texto no ha desplegado todo el potencial paródico que dejaba entrever: «Los brazos de el uno fueron, / y del otro eran las faldas, / los primeros años cuna, / los siguientes almohada.» (Vv.45-48).

CONSTRUIR DESDE LA CRISIS

> «...tú, árbol, que cubres con tus ramas el infortunado cuerpo de uno, aunque pronto cubrirás dos, conserva las señales de nuestra muerte, produce ya siempre frutos oscuros en señal de duelo, para atestiguar que dos enamorados te rociaron con su sangre.»
>
> OVIDIO, *Píramo y Tisbe*

La referencia espacial inaugura el romance 74: «La ciudad de Babilonia, / famosa». El adjetivo («famosa») es utilizado con un doble valor: no sólo puede aplicar-

[4] El texto incorpora rasgos característicos del «nuevo romance», tales como «la sonancia mudada -áa [...] [y] el uso de la cuarteta octosilábica con rima asonante en los versos pares», señala Carreño (1988: 28-30).

se a la ciudad conocida a partir de lo ocurrido a los amantes, sino también a la historia referida por Ovidio, recuperada y parodiada por el propio Góngora en el romance 55 y, ahora, nuevamente evocada[5]. Tal evocación tiene lugar desde el desenlace de los acontecimientos —la muerte de los dos amantes—, situación por la que los enamorados «han peregrinado el mundo»; Góngora parece reconocer una función didáctica o modelizante de la historia de Píramo y Tisbe, reconocimiento que en el texto de 1604 hizo explícito («historia ejemplo»).

Si tal modelo «de firmeza y de desgracia» (55, v.4) merece ser cantado, entonces el yo lírico no recurrirá a la voluntad caprichosa de su guitarra («si quisiere mi guitarra») sino que invocará a las Musas hijas de Apolo para que lo asistan en tal solemne empresa: «citarista, dulce hija / del Archipoeta rubio, / si al brazo de mi instrumento / le solicitas el pulso, / digno sujeto será» (vv.9-13). La parodia funciona en estos versos en una doble línea: en primer lugar ironiza la invocación de los poetas clásicos y, en segundo término, el texto parodia su versión anterior; si antes el poeta estaba condicionado por la voluntad del instrumento, ahora lo está por la «citarista» que «pulse su brazo»[6].

Una vez más el lector es convocado a ser, él mismo, hacedor de la historia, mas no *cualquier lector* sino aquel perteneciente al «vulgo» y cuyo «popular aplauso» consagre al *poeta asistido por los dioses.*

Góngora estructura el romance a través de versos (1-16) que funcionan como prolegómenos donde se prepara la atmósfera que desplegará —ahora sí— toda su voluntad e intención paródica, a través de la burla, la ironía y la mordacidad. Luego de expresar *de qué* y *a quién* hablará, hacen su entrada los personajes consagrados por el poeta latino: «Píramo fueron y Tisbe / los que en verso hizo culto / el licenciado Nasón, / bien romo o bien narigudo» (vv.17-20).

En el romance 55 Góngora hace referencia al saber que comparte con sus lectores/escuchas («todos sabéis lo que yo») dejando así implícito el nombre del autor, pero en el romance de 1618 tal referencia no sólo se hace explícita sino que además despliega una marcada actitud de burla: el «culto (...) licenciado» es llamado por su apodo («Nasón»), calificativo que evidencia la actitud de descaro y excesiva confianza del yo, y cuya indiferencia remata con un verso que plantea la doble posibilidad: «bien romo o bien narigudo».

Los enamorados que refiere la fábula de Ovidio eran «el uno [...] el más bello de los jóvenes, la otra, la más admirada de las doncellas que Oriente tuvo» (49). En Góngora tan «dulce candor» pertenece a «dos casquilucios», a «dos Babilonios». La intención paródica alcanza a todos los niveles del poema (lenguaje, personajes, lector): Píramo y Tisbe, consagrados a servir de modelo por ser «ejemplo / de firmeza y de desgracia» (55, vv.3-4), lejos de poseer los atributos que el sentido común reconocería en tales personajes para darles categoría de héroes, son carentes *de seso*, limitados; de su confusión («Babilonios») surgirá —inevitablemente— el

[5] Dada la extensión del texto el lector advertirá que nuestro trabajo se centra exclusivamente en aquellos versos de marcada intención paródica y que sustentan las especulaciones que nos proponemos desarrollar. Hemos considerado conveniente acotar el análisis seleccionando pasajes centrales del romance, pues de lo contrario excederíamos los límites que un trabajo de esta índole exige.

[6] Antonio Carreño incluye en su comentario a estos versos la lectura que de ellos hace Dámaso Alonso: «El poeta quiere decir «si me inspiras», pero la idea de «pulsar» se asocia con «tomar el pulso», al indicar «si el brazo de mi instrumento.» » (1988: 385).

final *por todos conocido*, pero que le permitirá a Góngora reconstruir desde la parodia ese saber compartido[7].

Los «tumbos» de las cunas, «los gorjeos» de los niños, «los arrullos» de las amas anticipan un amor que germina a ambos lados de la pared; ésta se erige en figura celestinesca y posibilita desde su intersticio el acercamiento de los amantes: «Oyólos, y aquellos días / tan bien la audiencia le supo, / que años después se hizo / rajas en servicio suyo» (vv.37-40).

Al igual que en romance de 1604, Góngora se propone retratar a los personajes desde tópicos remanidos que serán objeto de parodia[8]. Las «cejas» de Tisbe son «arcos» y sus ojos constituyen flechas; a través de esta imagen la alusión a Cupido se hace presente, mas esas flechas se disparan teñidas de apetito sexual («lascivo») desde un rostro referido como burdo o vulgar («vulto»): «Luciente cristal lascivo, / la tez, digo, de su vulto» (vv.54-55). Tal referencia inmediatamente queda contrarrestada, pues el rostro es en los versos siguientes «vaso [...] de claveles / y de jazmines confusos» —regalo con que «Venus, / su hijuelo y las tres Gracias» han enaltecido a Tisbe «deshojando [...] jazmines / sobre rosas encarnadas» (55, vv.25-28)—.

Mediando entre tanta belleza («Árbitro de tantas flores») Góngora instala abruptamente «el olfato», imagen que por natural y directa resalta la intención burlesca, pues desarmoniza con aquellos recursos precedentes que imitan a la lírica tradicional y se corresponde con los que la expectativa del lector logra anticipar, a través de la intuición que en él hace surgir el tono sarcástico del texto: «lugar el olfato obtuvo / en forma, no de nariz / sino de un blanco almendruco» (vv.58-60). La imperfección de lo inmaduro («almendruco») tiene cabida entre la belleza que parecía absoluta (claveles, jazmines y rosas).

El «rubí» que «concede o niega / [...] perlas [y] [...] aljófares» se continúa en plata, pero plata «bruñida», palabra cuyo significante ya sugiere aspereza; esta imagen carente de armonía en relación con los sustantivos «rubí», «perlas» y «aljófares» encuentra su correspondencia en términos que refuerzan su declarada intención burlesca («cañuto», «órgano», «cerbatana»): «De plata bruñida era / proporcionado cañuto / el órgano de la voz, / la cerbatana del gusto» (vv.65-68). Los pechos de Tisbe, marcado atributo femenino, emparentan a la enamorada con lo animal («pechugas») o vegetal comestibles («pomos», manzanas); si bien los «pomos eran no maduros» ello no impide que sean objeto de deseo; tal vez resuena en esta imagen el eco del relato bíblico que implicara la tentación humana y el castigo divino: en la *Fábula de Píramo y Tisbe* el castigo será la muerte.

---

[7] El término *Babilonios* es utilizado para significar confusión a partir de la raíz del término que se corresponde con Babel, como espacio de turbación y desorden. Su empleo en letras mayúsculas acentúa la intención de descrédito que el yo persigue.

[8] Respecto al verso 50 («el corvo süave yugo») destaca Antonio Carreño las diferentes lecturas que la crítica ha aplicado a la palabra *yugo*: Dámaso Alonso sustituye el término por *luto* pues considera que «'El corvo y suave luto de sus cejas dice (a quien las ve) cuántos han debido llorar la pérdida de su libertad por ellas; cejas cuyos arcos no sirvieron, como el arco iris, para terminar diluvios (sino provocar lágrimas)'»; Salazar Mardones utiliza la variante *luto* explicando que «'el cabello rubio [...] y las cejas negras [...] no implica contradicción, porque los vemos cada día en la naturaleza'». Carreño subraya que «ambas lecturas son posibles [,] pues la imagen del «yugo» implica la unión íntima de los dos amantes, y por lo mismo la pérdida de la libertad. Como vimos, para *SM* [Salazar Mardones] «el corvo suave luto» de las cejas pronosticaba la pérdida de la libertad de los amantes, quienes, cautivos, «llorarían perpetuos diluvios de lágrimas». Es decir, el arco de las cejas de Tisbe, al contrario del arco iris del cielo que serena diluvios (el fin de la lluvia), promoverán con el fin trágico (augurio: luto) lágrimas (la muerte)» (1988: 388-389).

La ambigüedad tiene lugar a partir del vocablo «*etcaetera*» que puede hacer referencia a la sexualidad de Tisbe («cuyos relieves ocultos») semejante al «mármol», comparación que involucra una significación múltiple: pureza —desde su coloración blanco cristalino—, firmeza —desde su textura compacta—, pero también frialdad —frigidez, insensibilidad—; el término —no en vano destacado tipográficamente— puede aplicarse en forma más abarcadora a todo el cuerpo de la amante, cuya belleza ha superado a las diosas Palas y Juno por decisión de Paris:

El *etcaetera* es de mármol,
cuyos relieves ocultos
ultraje mórbido hicieran
a los divinos desnudos,
la vez que se vistió Paris
la garnacha de Licurgo,
cuando Palas por vellosa
y por zamba perdió Juno.
(vv.73-80)

Píramo también se halla próximo a la condición divina y esta cercanía implica una semejanza que lo ridiculiza: es «hijo de Venus segundo» (v.104) en tanto que copia imperfecta de Cupido, pues aparece «sin alas»; es Narciso, pero su belleza no apasiona hasta la muerte de ninguna ninfa («Narciso, no el de las flores / pompa que vocal sepulcro / construyó a su boboncilla / en el valle más profundo» (vv.105-108); finalmente es «un Adonis caldeo». Cabe recordar que Caldea es el nombre antiguo de Babilonia, el adjetivo «caldeo» posee una función bivalente: puede ser sustituido por babilonio, gentilicio ya utilizado con una fuerte connotación peyorativa, por ello se lo emplea en mayúsculas (cf. v.29), pues apunta a un estado de confusión e ignorancia más que a indicar lugar de procedencia; en segundo lugar despliega el significado que le confiere su origen latino: estar caliente, desear ardientemente, estar enardecido. El uso del término «caldeo» como gentilicio y como adjetivo calificativo de valor axiológico negativo opera de manera armónica y, en el último de los casos, pone de manifiesto la urgente apetencia sexual de Píramo.

Ser Adonis implica, en palabras de Ovidio, ser el «más bello» de los hombres (146); ser «un Adonis caldeo», en la escritura de Góngora, significa que tal belleza en Píramo se torne caricatura: aspecto desgarbado, miembros sin suficiente desarrollo, condición de afeminado —según señala Carreño, siguiendo a Pellicer (1988: 392)—, cabellos desordenados, ausencia de bozo —signo de virilidad—, cejas mal dibujadas[9]:

ni jarifo ni membrudo,
que traía las orejas
en las jaulas de dos tufos.
Su copetazo pelusa,
si tafetán su testuzo,
sus mejillas mucho razo,
su bozo poco velludo;

[9] «En ellas puso la naturaleza una nota de los afectos humanos, de la ira, del dolor, de la envidia, y otro cualquiera», señala Carreño a través de la explicación dada por Salazar Mardones (1988: 393).

dos espadas eran negras
a lo dulcemente rufo
sus cejas, que las doblaron
dos estocadas de puño.
(vv.110-120)

La expresión «al fin» impone un corte en el trazado del retrato del amante, funciona como adverbio de modo con un doble valor: su significación *finalmente* intenta cerrar la descripción indicando qué ha sucedido, de modo que el personaje se erija ante los ojos del lector de manera completa y acabada; pero es su segunda intención la que vehiculiza una sutil y, a la vez, áspera burla, ya que puede interpretarse como '*afortunadamente*, entre tanta imperfección, tuvo lugar la asistencia divina'. La intervención de Cupido, contraria a la imagen de delicadeza que todo lector posee, surge de manera intempestiva, abrupta: su disparo no es un venablo sino un «chuzo»; el término «herramienta» puede ser interpretado de manera ambigua como arco del dios pero también como falo de un Píramo ardiente («herramienta al uso»). Consideramos que Góngora emplea el término poniendo énfasis en la segunda significación antes mencionada y ello le permite en tan sólo dos versos hacer ascender al enamorado de «vecino» a «amante y aun [a] cuyo». Píramo no es descrito como agente pasivo (amado) sino activo («amante»), tal condición se ve reforzada por el adverbio «aun», cuyo sentido restrictivo afirmativo (=hasta) subraya una considerable estructura sexual que lo convierte en «cuyo» —«mantenido por las prostitutas», explica Carreño (1988: 393)— de una Tisbe que, a través de escasos trazos, queda absolutamente degradada: «doncella» (mujer virgen pero también criada), «tórtola» (enamorada, animal de tamaño pequeño), «gemidora» (que emite aullidos como algunos animales, en este caso en respuesta a su satisfacción sexual):

Al fin en Píramo quiso
encarar Cupido un chuzo,
el mejor de su armería,
con su herramienta al uso.
Éste, pues, era el vecino,
el amante y aun el cuyo
de la tórtola doncella
gemidora a lo viüdo...
(vv.121-128)

El amor que une a los jóvenes también es objeto de burla, pues su fuerza es tan débil como la de Píramo harto degradado en reiterados versos, y es esa ausencia de vigor la que ha abierto una escasa hendidura que opera como enlace de comunicación: «Efecto improviso es, / no de los años diuturno, / sino de un niño en lo flaco / y de un dios en lo oportuno» (vv.193-196).

Gradual y progresivamente Góngora anticipa la desdicha de los amantes; la grieta que «la pared, sin ser poeta» (v.175) dibuja, irrumpe en el sueño de Tisbe y reaparece en la escena de la muerte de los jóvenes, como manifestación única en la herida mortal de Píramo y como doble estocada para Tisbe, pues será, en primer lugar, la que quebrante a la amante frente a su enamorado agónico y, finalmente, la herida que la redima del dolor:

Había la noche antes
soñado sus infortunios,
y viendo el resquicio, entonces,
«Ésta es, dijo, no dudo;
ésta, Píramo, es la herida
que en aquel sueño importuno
abrió dos veces el mío
cuando una el pecho tuyo.
(vv.177-184)

Lejos de apiadarse de la infortunada Tisbe, Góngora la descalifica una vez más: «Abrió su esplendor la boba, / y a seguille se dispuso» (vv.277-278). La conducta libertina de la muchacha recibe también la desaprobación de los dioses, la actitud de Tisbe se contrapone a la castidad de Diana cuya reacción es referida de manera grotesca («reventando»): «Medianoche era por filo, / hora que el farol nocturno, / reventando de muy casto, / campaba de muy sañudo» (vv.281-284).

Los elementos que presagian el fin se suceden unos a otros: «tropezando Tisbe, / a la calle dio el pie zurdo, / de no pocos endechada / caniculares aúllos» (vv.285-288), «al salir, funesto búho / alcándara hizo umbrosa / un verdinegro aceituno» (vv.290-292)[10]. El cosmos también anticipa lo que vendrá: «a pesar del abril mustio, / y lagrimosa la fuente / enronqueció su murmurio» (vv.298-300), sin previo aviso («sin escuderos») un rayo convierte en cenizas dos árboles entrelazados; el emblema del olmo, árbol preciado por su dureza, y de la vid trepadora y envolvente es metáfora de lo masculino y de lo femenino, y su unión («lascivos nudos», cópula) recibe el castigo que pronto ha de alcanzar a Píramo y Tisbe:

Olmos que en jóvenes hojas
disimula años adultos,
de su vid florida entonces
en los más lascivos nudos,
un rayo sin escuderos,
o de luz o de tumulto,
le desvaneció la pompa,
y el tálamo descompuso.
(vv.301-308)

El neologismo «Piramiburro» descalifica una vez más al enamorado, quien desde la acción queda absolutamente degradado, pues lejos de hallarse temprano en el lugar para esperar y proteger a su dama «boba», resulta ser el «tardón» de la cita y su demora será el motivo central del infortunio. Las cenizas del olmo y de la vid carbonizados por el «estornudo / de Júpiter» (vv.334-335) que Píramo pisa al llegar, sirven de espejo que devuelve la imagen de la desdicha y el trágico final que se aproximan:

En esto llegó el tardón
[...]
Llegó pisando cenizas

[10] La presencia del búho, además de funcionar como señal de mal augurio, actúa como imagen que parodia a la épica medieval; la corneja que Mio Çid Ruy Díaz y sus caballeros ven aparecer a su izquierda al entrar en Burgos presagia los infortunios de un mal recibimiento: «e entrando a Burgos oviéronla siniestra» (76).

del lastimoso trasumpto
de sus bodas a la fuente,
al término constituto
(vv.353-360)

Góngora construye una historia de amor e infortunios desde la contrapalabra; el texto se vuelve contracara del canon al desacralizar lo impuesto como norma por la tradición estética: las fórmulas del amor cortés, la lírica greco-latina, la mitología, los tropos. La escritura gongorina constituye una sinfonía que articula sonidos de muy diversa textura: detrás de la melodía tenue y serena, irrumpe la estridencia que luego se repliega para dar lugar a la aparente armonía y, finalmente resurge una y otra vez, siendo interpretada por diversos instrumentos: burla, risa, ironía, carcajada, imagen carnavalesca. La parodia en Góngora recupera aquello que se propone desacralizar y lo subvierte de manera vehemente y acabada; como efecto de recepción tiene lugar el *extrañamiento*, el desconcierto, ante la permanente mostración de lo silenciado por la tradición.

Luego de referir la equívoca creencia de Píramo de que Tisbe ha sido despedazada por la fiera, la voz del poeta, al igual que en el verso 54 («digo»), se hace presente para cuestionar en el espacio escritural su propio quehacer poético: «Esparcidos imagina / por el fragoso arcabuco, / ¿ebúrneos diré, o divinos? / divinos digo y ebúrneos» (vv.405-408). De este modo el texto vuelve su mirada sobre sí para reflexionar dentro de su propio ámbito cómo se configura el proceso de creación estética; Góngora torna su escritura *metaliteratura*, *metapoesía*, al tematizar en forma explícita la reflexión sobre la literatura[11].

Góngora instala a Píramo como interlocutor silente: «¡Oh tantas veces insulso, / cuántas vueltas a tu yerro / los siglos darán futuros!» (vv.430-432); el término «yerro» opera en forma bivalente, aludiendo a la espada y al error de darse muerte por una suposición engañosa, que a la vez será motivo de múltiples ficciones, como lo es ésta que el yo construye y que el lector reconstruirá en cada instancia de recepción.

El menosprecio alcanza aun al instante mismo de la muerte, cuyo dramatismo se ve contrarrestado por la rusticidad léxica; el término «trabuco» empleado para referir el expirar de Tisbe constituye una imagen grotesca, socarrona, intención también sostenida desde el significante (-úo)[12]: «haciendo al alma trabuco / de un «¡ay!», se caló en la espada / aquella vez que le cupo» (vv.462-464).

La transmutación de los desdichados jóvenes en hierba que inmortaliza un amor infortunado [«El blanco moral, de cuanto / humor se bebió purpúreo, / sabrosos granates fueron / o testimonio, o tributo» (vv.481-484)] excede la intención de parodiar únicamente al mito tal como aparece en *Las Metamorfosis*, y alcanza a otros

[11] Remitimos al lector al interesante trabajo de Leopoldo Sánchez Torre, donde aborda exhaustivamente las categorías *metaliterario*, *metaliteratura* y *metapoesía* en tanto reflexiones de la práctica escritural manifiestas o reflejadas en la instancia de escritura.

[12] Sostiene Antonio Carreño que «la gran innovación [del romancero de Góngora] en cuanto a la asonancia se halla en la combinación de la vocal fuerte -o con otra fuerte [...]; o de la vocal débil -ú con grave: -úo y -úa. Dichas asonancias se usan específicamente en romances paródicos [...]; humorísticos [...] y burlescos. [...] La asonancia grave en -o y -u [es usada] en romances burlescos, satíricos y paródicos. Lo que implica, aparte del simbolismo fónico y vocálico, una conciencia acústica y musical en Góngora [...]; y una virtuosidad en él al combinar asociaciones que fijan asonancias con temas» (1988: 29-30).

relatos que concluyen en forma semejante a la historia de Píramo y Tisbe, tal es el caso del bello Adonis, cuyos atributos comparte con el «Adonis caldeo» [13].

El epitafio, testimonio del fin de la vida, opera además como cierre del romance y da cuenta de lo que es la parodia: «'Aquí yacen / individualmente juntos, / a pesar del Amor, dos, / a pesar del número, uno'» (vv.505-508). Individualmente juntos se hallan el mito —texto A— y su parodia —romance 55, texto B—, pero también el texto de 1604 —texto A— es parodiado por el romance 74 —texto B—; de este modo la estructura paródica se complejiza puesto que tiene lugar la autoparodia. La parodia es «dos» —A y B—, es «uno» —B— y es «uno» —mito— en «dos» —romances 55 y 74—.

PARODIA, LA CONTRAPALABRA

Góngora encarna el mito, la parodia del mito y la doble parodia. Su escritura constituye la «otredad», una respuesta a otro acto de habla [14].

El romance mitológico gongorino refleja una voz ajena, tal recuperación del genotexto da cuenta de la crisis de la tradición. El texto paródico a la vez que polemiza con la palabra de otro desde una determinada posición, redescubre esa otra intención semántica, por ello constituye a la vez *crítica* y *homenaje*.

A través de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, Góngora, lector de lo ajeno y de sí mismo, desmonta su propio discurso. La doble parodia reconstruye el lenguaje, ella constituye un aspecto esencial de la creación literaria que da cuenta de la toma de conciencia frente a la crisis de la palabra.

Góngora no sólo parodia «De Píramo y Tisbe quiero» sino también «Arrojóse el mencebito» y sus propias *Soledades*, escritura que deja inconclusa cuando descubre que ella equivale a decir lo ya dicho. La grandeza de Góngora radica en advertir la crisis del lenguaje y en reconstruirlo desde la parodia [15].

---

[13] «Citerea [...] escuchó a lo lejos las quejas del moribundo, [...] cuando desde los aires lo vio exánime y revolviendo su cuerpo en la propia sangre, al instante salta a tierra, arranca los velos de su seno, se mesa los cabellos y se golpea el pecho con las manos, tan poco hechas para esto, y, quejándose de los hados, dijo: «No, todo no estará sometido a vuestras leyes; quedará siempre, Adonis, un recuerdo de mi dolor; la escena de tu muerte, representada periódicamente, recordará cada año mis lamentaciones. Pero tu sangre se transformará en flor [...].

Luego de hablar así, roció la sangre con néctar aromático; [...] y no había transcurrido una hora cuando de la sangre se formó una flor del mismo color, como la de un granado, que oculta en sus frutos los granos bajo una ligera membrana.» (Ovidio: 150).

[14] «La parodia invita [...] a la participación activa de dos modalidades líricas: la que se imita (escritura mimética) y la del nuevo texto que, en el proceso de la imitación, se singulariza. El nuevo semeja al parodiado; lo identifica en sus aspectos formales o temáticos, realzando sutilmente, en el caso de Góngora, lo artificioso del estilo que se critica. En este sentido la diacrítica es doble: del propio texto y del imitado. Un texto contrahace a otro estableciendo su estructura un sistema dual: por un lado como crítica («metatexto»); por otro, como creación («antitexto») con propia validez e independencia poética», sostiene Carreño (1988: 59).

[15] Fernando Lázaro Carreter destaca, a partir del testimonio de varios críticos, dos etapas en la producción poética gongorina e inscribe dentro del 'segundo momento' la *Fábula de Píramo y Tisbe* que «se ofrece al lector como el resultado de un trabajo tenaz, sin vacíos de atención, dominada en todas sus partes, en todas sus palabras, por una voluntad consciente del autor, el cual, en los moldes estrechos del octosílabo y de una rima nada fácil, acumula dilogías, equívocos, saberes, hermosuras y bellaquerías. El cuadro, amplísimo, aparece rebosante de sustancia, sin los espacios descuidados o poco relevantes que se advierten en las fábulas burlescas anteriores» (64-65).

El texto paródico subvierte el canon, el discurso institucionalizado, y a partir de esa transgresión crea una anti-estética que opera de manera radical frente a las manifestaciones discursivas tradicionales. La parodia, como refracción de la voz del otro, se erige en contrapalabra y «desmonta los ritos y las imágenes monoestilísticas de cuanto se convierte en estático y se erige en autoridad» (Zavala: 67).

El ataque al estilo y al discurso monológico tiene lugar desde la ironía, la burla y hasta la risa maliciosa, todas ellas estrategias que desacralizan una imagen oficial de mundo y construyen su inversión desde la palabra.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes primarias

ANÓNIMO (1981): *Poema de Mio Cid*, edición, introducción y notas de Ian Michael, Madrid, Clásicos Castalia [2.ª edición].

GÓNGORA, Luis de (1988): *Romances*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra [3.ª edición].

OVIDIO (Publio Ovidio Nasón) (1994): *Las Metamorfosis*, estudio preliminar de Francisco Montes de Oca, México, Editorial Porrúa [1.ª edición en español: Amberes, 1545].

Fuentes críticas y teóricas

CARREÑO, Antonio (1988): «Introducción» en Góngora; Luis de: *Romances*, op. cit.

— (1995): «El teatro de Miguel Mihura: una poética de la parodia» en *Ínsula*, 579.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1977): *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993): *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Departamento de Filología Española.

ZAVALA, Iris M. (1991): *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral.

MISCELÁNEA ERUDITA

Por *Valentín Azcune*

A «NAISIS»,

Princesa rosa del más bello sueño.
Con la esperanza de que algún día, en un mundo más justo, se unan nuestras almas para siempre.

I. UNA VERSIÓN DESCONOCIDA DE UN SONETO DE LOPE DE VEGA

En 1901, publicó el ilustre hispanista italiano Eugenio Mele una colección de poesías de Lope de Vega «en partie inédites» [1]. Entre ellas se encuentra un soneto, procedente del *Cancionero* de Matías Duque de Estrada, dedicado a la canonización de San Diego de Alcalá.

Mele, creyendo que el citado soneto era inédito, lo incluyó en su colección. La versión del manuscrito, aunque interesante por haber contribuido a que se difundiera esta obrita de Lope, es sumamente incorrecta.

Todos los bibliógrafos que se han ocupado de la poesía del «Fénix» han tenido por única la versión del soneto publicada por el benemérito hispanista italiano. Así, don Juan Millé, Jörder, y, ya en nuestros días, Juan Antonio Martínez Comeche [2]. Sin embargo, mucho antes de que se compilara el *Cancionero* ya había visto la luz el soneto en una edición más correcta. En efecto, en 1589 publicó el padre Fray Gabriel de Mata una curiosa biografía de San Diego de Alcalá [3]. Este libro se compone de dos partes: en la primera se narra la vida (en verso, aunque parezca increíble) de este santo. En la segunda, incluye el padre Mata los poemas del Certamen literario que se celebró en Alcalá de Henares para festejar la canonización de Fray Diego, y la detallada descripción de tales festejos. Desdichadamente, el autor del libro tuvo la peregrina idea de publicar los poemas del Certamen sin nombre de autor. Con lo cual sólo conocemos la autoría de aquellas obras (poquísimas) que publicaron posteriormente sus autores, o de las que nos ha llegado otra fuente en que conste el nombre del poeta. Esta lamentable ocurrencia nos ha privado, a buen seguro, de conocer diversas poesías de Lope de Vega (no es creíble que sólo concurriera al Certamen con un soneto), Cervantes (parece plausible, aunque no segu-

---

[1] E. MELE, «Poésies de Lope de Vega, en partie inédites». *Bull. Hisp.* III, 1901, pp. 349-364.

[2] J. MILLÉ, «Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas atribuidas a Lope de Vega», en *R.H.*, LXXIV, 1928, pp. 354-572.

O. JÖRDER, *Die Formen des Sonnets bei Lope de Vega.* Halle, 1936.

J. A. MARTÍNEZ COMECHE, *Fuentes manuscritas desconocidas de la poesía de Lope de Vega,* Madrid, 1997.

[3] P. G. DE MATA, *Vida, muerte y milagros de San Diego de Alcalá.* Alcalá, 1589.

ro, por supuesto, que participara en un Certamen celebrado en su ciudad natal) y de otros escritores de la época.

Entre las poesías publicadas por el Padre Mata, se encuentra, en el folio 213r, el soneto de Lope editado posteriormente por Mele. Al igual que los otros poemas del libro, no tiene nombre de autor.

Como podremos comprobar a continuación, el texto de 1589 es mucho más correcto que el del *Cancionero*, lo cual no debe extrañarnos, pues el libro del padre Mata es rigurosamente contemporáneo del soneto, y es de suponer que disfrutara del manuscrito autógrafo del propio «Fénix».

El soneto de Lope participó en el certamen del sábado 15 de abril de 1589.

En la transcripción de la obrita modernizamos la ortografía, siempre que no afecte a la fonética.

La humilde yedra al verde tronco asida[4],
trepando por sus ramas tanto crece,
que yedra el árbol y ella árbol parece
enlazada en sus brazos y extendida.
Allí vee su flaqueza sostenida,
y esto tanto lo estima y agradece[5],
que su verdura y su belleza ofrece[6]
para engaste de aquél que le da vida[7].
Así, a la Cruz gloriosa, Diego asido[8],
en sus brazos los vuestros enlazados[9],
arrivastes por ella al alto cielo.
Con tal arrimo tanto habéis crecido[10],
que entre los que ella tiene más preciados[11],
para su amparo os reconoce el suelo[12].

II. *La esmeralda del amor* es de Rojas Zorrilla

La mudanza en el amor y *La esmeralda del amor* son dos títulos de una misma comedia. Con el primero, se imprimió en la *Parte 45 de Comedias Escogidas,* (Madrid, 1679), donde se atribuye al doctor Don Juan Pérez de Montalbán. Con el segundo de los citados títulos, y a nombre de Don Francisco de Rojas Zorrilla, vio la luz en cinco ediciones sueltas del siglo XVIII[13], todas sin fecha, excepto la impresa en Valencia por J. de Orga, que es de 1763.

¿Quién es el verdadero autor, Montalbán o Rojas Zorrilla? Mesonero Romanos la publicó a nombre de Rojas[14]. En el *Catálogo de Ticknor* también prevalece la autoría del poeta toledano:

---

[4] MELE, La verde yedra...
[5] MELE, Y esto tanto la estima...
[6] MELE, Que su frescura y su belleza...
[7] MELE, ... le dio vida.
[8] MELE, Así a la cruz divina.
[9] MELE, Sus brazos con los vuestros enlazados.
[10] MELE, Con tal frescura tanto...
[11] MELE, Que entre los que acá tiene más preciados
[12] MELE, ...os reconosce el suelo.
[13] Puede verse una completísima descripción de todas estas ediciones en Maria GRAZIA PROFETI, *Per una bibliografia di J. Perez de Montalban.* Verona, 1976.
[14] B.A.E. Tomo LIV.

> «*La Mudanza en el Amor* is assigned by Rivadeneyra to Rojas Zorrilla, with the title *La Esmeralda de Amor*» [15].

Don Emilio Cotarelo pensaba lo contrario:

> «Mientras no se encuentre un texto más antiguo que 1679 , las presunciones estarán a favor del doctor Pérez de Montalbán. Del estilo de la comedia no creemos pueda llegarse a conclusiones seguras» [16].

Un año después del libro de Don Emilio, publicó George Bacon un, todavía, fundamental estudio sobre Montalbán. Cuando trata de *La mudanza en el amor,* la otorga decididamente a Rojas Zorrilla. Dice de esta suerte:

> «SUPPOSITITIOUS DRAMAS OF MONTALBAN.
> *LA MUDANZA EN EL AMOR*
>
> In part forty-five of *Comedias Escogidas,* Madrid,1679, it is assigned to Montalbán. With the title *La Esmeralda de Amor* is attributed , as a *suelta* to Rojas, and Rivadeneyra and Fitzmaurice-Kelly concur in this ascription» [17].

Sin embargo, desde 1912, todos, con rara unanimidad, han seguido el parecer de Don Emilio Cotarelo. Así, Federico Ruiz Morcuende [18], Raymond Mac Curdy [19] y Maria Grazia Profeti. Ésta, aun siendo más explícita que sus dos colegas, se limita a decir que « le argumentazioni del Cotarelo (...) appaiono più convincenti dei precedente giudici del *Catalogue Ticknor* p. 267, e di Fitzmaurice-Kelly, citato dal Bacon, *The Life*, p. 444; i quali sottoscrivono l'attribuzione al Rojas. Niente di nuovo si può rintracciare in Mac Curdy, p. 27, il quale incorre in taluni errori bibliografici (ad esempio, da l'esemplare di Friburgo come s.l., s.a.)» [20].

Es decir, todos se remiten, en última instancia, al juicio de Don Emilio.

A pesar del extraordinario respeto y veneración que profesamos por aquel prodigio de erudición que fue Don Emilio Cotarelo, y aun doliéndonos profundamente la discrepancia, creemos que puede defenderse la autoría de Rojas Zorrilla, que, en nuestra opinión, es el verdadero autor de la comedia.

Veamos brevemente qué motivos nos inducen a tal aserto.

I. No menos de treinta y dos versos de *La esmeralda del amor* se encuentran en *El Caín de Cataluña*, comedia de autoría indubitable de Rojas Zorrilla. He aquí ambas versiones [21]:

---

[15] *Catalogue of the Spanish library (...) bequeathed by G. Ticknor to the Boston public library.* Boston, 1879, p. 267. El «Rivadeneyra» aquí citado es la B.A.E.

[16] E. COTARELO, *Don Francisco de Rojas Zorrilla...* Madrid, 1911, p. 250.

[17] G. BACON, « The life and dramatic works of doctor Juan Pérez de Montalbán», en *R.H.* XXVI, 1912, pp. 1-474, p. 444.

[18] F. DE ROJAS ZORRILLA, *Teatro.* Edición, prólogo y notas de F. Ruiz Morcuende. Madrid, Espasa Calpe, 1956, p. XXXVI.

[19] R. MAC CURDY, *Francisco de Rojas Zorrilla. Bibliografía crítica* Madrid, CSIC, 1965.

[20] *Ob. Cit.,* p. 473.

[21] Utilizo las siguientes ediciones, modernizando la ortografía: *El Caín de Cataluña* ,En *El mejor de los mejores libro* [sic] *que ha salido de comedias nuevas.* Alcalá, en casa de M.ª Fernández, 1651. (Es la primera del tomo).

La esmeralda del amor, Comedia famosa de don Francisco de Rojas. Sevilla, Imprenta de Francisco Hermosilla, s.f. [Pero principios del siglo XVIII].

Citamos por estas ediciones, no para presumir de erudición barata, sino por necesidad, pues en la edición de la B.A.E. (benemérita donde las haya) se deslizó algún error.

LA ESMERALDA DEL AMOR

El que sin hacer errores
escribir quiere un papel
ostentando ingenio en él
hacer suele borradores.
Pintor diestro y verdadero
que quiere mostrar el arte,
en una figura aparte
hace un dibujo primero
porque defectos no haya.
En la elección y el semblante
el diestro representante
antes de salir, se ensaya.
Bien claro en esto se dice
lo que por sí el alma siente;
quise amar discretamente
y dos borradores hice.
En mi pecho imaginé
Pintar, como en mármol tierno,
un amor que fuese eterno,
y aparte le dibujé.
Quise decir lo que quiero
representándote a ti,
y en el Duque y Blanca así
hice el ensayo primero.
De modo, que aquel amor
que viste arder como rayo
no fue la verdad, fue ensayo,
fue dibujo y borrador;
que yo para ser amante
fuera del modo ordinario,
primero fui secretario
pintor y representante.

EL CAÍN DE CATALUÑA

El que sin hacer errores
quiere escribir un papel,
por mostrar su ingenio en él
hacer suele borradores.
Pintor de otro y verdadero,
que quiere mostrar el arte,
en una figura aparte
hace un dibujo primero;
porque defetos no haya
en la acción y en el semblante,
el diestro representante
antes de salir ensaya.
Bien claro en esto se dice
lo que el alma llora y siente
que es amar discretamente,

y dos borradores hice.
En mi pecho imaginé
pintar, como en mármol yerto,
con amor que fuese cierto,
y aparte la dibujé;
quise decir lo que quiero,
hoy que a otro amor me rendí;
y en Leonor mi esposa, así
hice el ensayo primero.
De modo que aquel amor
que viste arder como rayo,
no fue la verdad, fue ensayo,
fue dibujo verdadero;
que yo para ser amante
fuera del modo ordinario,
primero fui secretario,
pintor y representante.

Es evidente que el contexto de cada comedia ha obligado al poeta a introducir ligerísimas variantes.

II. La magia tiene una importancia fundamental en *La esmeralda del amor,* pues mueve y complica la acción desde el principio de la obra hasta el final.

En el repertorio dramático de Rojas Zorrilla hay varias comedias en que la magia desempeña un papel decisivo. Recordamos las siguientes: *Lo que quería ver el Marqués de Villena, Los encantos de Medea, El profeta falso Mahoma* y *Los celos de Rodamonte.*

Quizás sea Rojas el poeta del siglo XVII que más cabida dio en sus comedias (en proporción al número de las mismas) a la magia.

III. Una curiosa costumbre, tan habitual en la vida real del XVII como rara en la escena, por la que el poeta toledano mostraba especial predilección son los certámenes literarios o academias. Era muy raro que un poeta se atreviese a presentar en escena la sesión de una de estas academias, por ser, indudablemente, un recurso poco dramático, que más contribuye a demorar la acción de la obra que a desarrollarla[22]. Sin embargo, varias son las comedias de Rojas en que nos encontramos con estas academias : *Lo que quería ver el Marqués de Villena, Lo que son mujeres* y *La esmeralda del amor,* donde, como en la anterior comedia, se recita un soneto, improvisado, sobre un tema propuesto en la academia.

No creemos que tanta coincidencia de tan inusual motivo sea casual.

IV. Rojas, autor tan genial como deseoso de innovaciones, tenía predilección por escribir comedias sin casamiento ni muerte. Y, no sólo le gustaba escribirlas sin estos ingredientes, sino que se preciaba de haberlo hecho. Tenemos los siguientes ejemplos, empezando por nuestra comedia:

En efeto,
será, que el Senado vea
una comedia sin muerte
y sin bodas (...)
La esmeralda del amor. B.A.E. LIV, p. 506 c

[22] Una excepción podría ser el segundo acto de *La Corte del Buen Retiro,* drama de don Patricio de la Escosura estrenado en 1837.

Y Don Francisco de Rojas
un vítor sólo pretende
porque escribió esta comedia
sin casamiento y sin muerte.

Lo que son mujeres, B.A.E. LIV, p. 211 c

ZAMBAPALO Pues esta comedia...
CETINA Sin casamiento...
JULIA Sin muerte...
MARQUÉS Hoy a vuestros pies presenta...
D.ª JUANA Vuestro esclavo don Francisco ...
SERAFINA De Rojas...

Lo que quería ver el Marqués de Villena.
B.A.E. LIV, p. 348 b c.

Aunque nada se diga en los últimos versos, también es comedia sin bodas y sin muerte *Abre el ojo*, una de las más curiosas y originales de nuestro antiguo teatro, y que posiblemente sea la mejor parodia que de los duelos y desafíos tengamos en español: un padrino que no llega al duelo, otro que ha de servir a señor distinto del suyo, un criado que sustituye a un espadachín que no ha venido, y tiene que batirse como si fuera un caballero, unos duelistas que cansados de luchar con su adversario cambian de pareja como si estuvieran en un baile...

Por supuesto, no fue Rojas el único poeta que escribió comedias con tales características, pero éstas concuerdan perfectamente con *La esmeralda del amor,* que, no olvidemos, se le atribuye en cinco ediciones diferentes del siglo XVIII.

No recordamos que el discípulo predilecto de Lope de Vega se ufanara tanto de escribir comedias sin boda ni casamiento, ni tampoco que presentara en escena tantas academias literarias.

V. La métrica, como método para autorizar o rechazar autorías, nos convence poco. Pero, no siendo éste el lugar para exponer sus errores, de los que nos habremos de ocupar en un futuro próximo, lo utilizaremos para que no parezca que ignoramos su existencia.

Es el caso, a pesar de todo, que los porcentajes métricos de las obras de Rojas coinciden con los de *La esmeralda del amor.* Veámoslos:

LA ESMERALDA DEL AMOR

REDONDILLAS	44,7 %
ROMANCE	42,2 %
SILVAS	6,1 %
DECIMAS	3,5 %
OCTAVAS	2,8 %
SONETO	0,5 %

Las estrofas más utilizadas por Rojas son el romance y las redondillas, que comprenden más del 80 % de los versos de cada comedia. Les siguen en importancia la silva y la décima. Otros metros tienen una presencia insignificante. Todo esto coincide con los porcentajes de nuestra comedia.

Hasta el presente, aunque parezca increíble, no se han publicado las tablas

métricas del teatro de Rojas Zorrilla, pues el resumen que divulgó Mac Curdy[23] es demasiado breve, y tiene algunos errores. Por consiguiente, aun siendo una labor ciertamente enojosa, hemos tenido que elaborarlas por nuestra cuenta. Estos son los números de las veintitrés comedias exclusivamente suyas de las dos *Partes* de su teatro.

	ROM.	RED.	SIL.	DEC.	OTRAS
NO HAY AMIGO PARA AMIGO	51,6	45,4		2,9	
NO HAY SER PADRE	62,1	21,8	10,9	5	
DONDE HAY AGRAVIOS	53,6	35,6	6	4,7	
CASARSE POR VENGARSE	64,3	8,7	19	7,8	
OBLIGADOS Y OFENDIDOS	48	49,4	1,9		0,5 E.
PERSILES Y SIGISMUNDA	70,9	9,3	12,3	6,8	0,4 S.
PELIGRAR EN LOS REMEDIOS	68,6	16,5	10,8	3,7	
LOS CELOS DE RODAMONTE	64,4	11,8	17,9	5,6	0,06 E.
SANTA ISABEL REINA	71,1	11,4	13	4,3	
LA TRAICION BUSCA	67,1	27,9	2,8	2	
EL PROFETA FALSO	66,4	14,9	18,5		
PROGNE Y FILOMENA	39,1	48,4	5,4	6,9	
LO QUE SON MUJERES	56,8	35,2	3,3	1,3	0,4 S. 1,6 Se. 0,8 E.
LOS BANDOS DE VERONA	68,2	23,4	6,6	1,6	
ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO	57,8	23,2	12,7	6,1	
SIN HONRA NO HAY AMISTAD	51,9	39,1	6,9	1,9	
NUESTRA SEÑORA DE ATOCHA	67,7	28,9	2,4		0,8 Oct. art. M.
ABRE EL OJO	75,8	22,9	1,1		
LOS TRABAJOS DE TOBIAS	65	32,9			1,6 Q. 0,6 C.
LOS ENCANTOS DE MEDEA	71,5	13	8,4	6,9	
LOS ASPIDES DE CLEOPATRA	46	33,1	18,5		2,2 Q.
LO QUE QUERIA VER EL	52,8	41,7	1,9	3	0,4 Se.
EL MAS IMPROPIO VERDUGO	60,4	23,6	12,3	3,4	

No siendo éste un estudio pormenorizado de la métrica de Rojas, queda lejos de nuestro propósito profundizar en las cifras que ofrecemos. Pero salta a la vista que tanto las estrofas como los porcentajes de *La esmeralda del amor* concuerdan perfectamente con la práctica habitual de Rojas; mucho más, indudablemente, que otras comedias no incluidas en las dos *Partes* y que Mac Curdy tiene por auténticas, como *La vida en el ataúd, Numancia cercada y Numancia destruida.* En esta última, por ejemplo, nos encontramos con el siguiente conglomerado de estrofas, de las que varias no constan en las comedias publicadas por Rojas[24]:

[23] Es difícil explicar estos errores. Sirva como ejemplo que, según sus cálculos, el porcentaje máximo de romance se encuentra en *Los encantos de Medea,* con un 78 %.Vid. R. MAC CURDY, *Francisco de Rojas Zorrilla.* New York, Twayne Publishers, 1968. Págs.28 y 29. Las abreviaturas que utilizamos son: S. Soneto; Se. Seguidillas; E. Ecos; Q. Quintillas; C. Canción; Oct. art. may. Octava de arte mayor. Los versos de esta estrofa son de doce sílabas, pero adoptan forma de octava real, en vez de la habitual ABBAACCA.

[24] Madrid, 1640 y Madrid, 1645. Utilizo estas ediciones para mis cálculos. Para completar los datos de las comedias de las dos *Partes,* añadimos en esta nota *Los tres blasones de España,* en que sólo corresponden a Rojas las jornadas segunda y tercera, siendo la primera de don Antonio Coello. De las jornadas de Rojas: Rom. 68 %, Red. 9,9 %, Silvas 19,6 %, Déc. 2,3 %.

ROMANCE	48,6
REDONDILLAS	15,6
QUINTILLAS	12,9
SILVAS	6,6
OCTAVAS	6
DECIMAS	5,2
LIRAS	3,1
SEXTILLAS	1,1
SONETO	0,5

En *La vida en el ataúd* tenemos un 11,9 % de sextillas y un 5,6 % de octavas. En *Numancia cercada* las quintillas son el 11,2 %. Ninguna de estas «irregularidades» se dan en *La esmeralda del amor.*

Por supuesto, nunca hemos dudado de que sean obras del gran poeta toledano.

La esmeralda del amor tiene su origen en *La sortija del olvido,* comedia completamente olvidada (aunque muy bella) de Lope de Vega. En este caso, justo es reconocerlo, Rojas no quedó por bajo del modelo, como le sucedió en *Nuestra señora de Atocha* y en *Los celos de Rodamonte,* igualmente basadas en obras del «Fénix». *La esmeralda...*es un divertido juguete digno de mayor estimación.

Por todo lo expuesto, creemos que la autoría de Rojas Zorrilla sobre esta comedia debe de tomarse en consideración por los estudiosos de este eximio escritor, que, en última instancia habrán de ser quienes decidan el pleito. Nuestra opinión particular es que pertenece al poeta toledano. Pero, no deja de ser un voto individual, por más que tenga como respaldo haber leído, aunque sólo sea por distracción, todo su repertorio dramático.

III. De varias comedias mal atribuidas a Cañizares

El rey Enrique el Enfermo

Con este título se conocen dos comedias diferentes, ambas de seis ingenios[25]. Son las siguientes:

A) *Comedia famosa del Rey Enrique el Enfermo.* De seis ingenios [No indica cuáles].

Edición en *Parte IX de Comedias Escogidas...*Madrid, 1657, pp. 428-467. Ejemplar en la B.N.M. R-22.662.

Empieza: Ningún vasallo en Castilla.

Acaba: Tosca planta de aquel monte

Comedia famosa . *El Rey Enrique el Enfermo..* De seis ingenios [No dice quiénes].

s.l. s.a. Pero, indudablemente del siglo XVIII.

Reproduce el texto de la *Parte IX* con las inevitables variantes y erratas de estas estragadas ediciones sueltas del siglo XVIII

Ejemplar en la B.N.M. T-12677.

[25] Durante algún tiempo se creyó que las dos comedias de seis ingenios eran la misma. Según nuestras noticias, fue Ana Eleijabeitia, en su magnífica edición de *La honra vive en los muertos,* de D. Juan de Zabaleta, quien primero demostró que eran obras diferentes.

B) *El Rey Enrique el Enfermo,* de seis ingenios. Comedia de seis ingenios: Zabaleta, Martínez de Meneses, Rosete Niño, Villaviciosa, Cáncer y Moreto.

Ms. 15.543 de la B.N.M. 45 hojas, holandesa. Copia hecha en Zaragoza en 1689. Tiene licencias de aquel año y posteriores.

Empieza: Hagan alto las carrozas.

Acaba: El Rey Enrique el enfermo.

No sólo indica quiénes son los ingenios, sino cuál es la parte que a cada uno corresponde.

Otros dos manuscritos de la B.N.M. contienen esta comedia:

Comedia famosa del Rey Enrique el Enfermo. De seis ingenios [No da nombres]

Empieza: Hagan alto las carrozas

Acaba: El Rey Enrique el Enfermo.

Ms. 17.336 de la B.N.M. Letra del siglo XVII. 72 hojas. Holandesa.

El Rey don Enrique tercero llamado el Enfermo.

Ms 17.219 de la B.N.M. Letra del siglo XVII. 65 hojas. Holandesa.

Empieza: Hagan alto las carrozas.

Acaba: El Rey Enrique el tercero.

Comedia famosa. El Rey Enrique el Enfermo. De un ingenio.

Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1768. 32 págs.

Empieza: Hagan alto las carrozas.

Acaba: El Rey Enrique el Enfermo.

Ejemplar: T-33.129 de la B.N.M.

El Rey Enrique el tercero llamado el Enfermo. De don Joseph de Cañizares.

Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, s. a. [Segunda mitad del siglo XVIII]. 32 pp.

Empieza: Hagan alto las carrozas.

Acaba: El Rey Enrique el Enfermo.

Ejemplar: T-15061 (1) de la B.N.M.

Todos estos manuscritos e impresos presentan el mismo texto, salvo tal cual variante de poca monta. Tenemos, por consiguiente, que la comedia atribuida a Cañizares coincide con un manuscrito fechado en 1689, con licencias de ese año, en el que se dice resueltamente quiénes son los autores y qué parte corresponde a cada uno. Si añadimos a este argumento, ya convincente por sí mismo, que el poeta madrileño sólo contaba trece años en 1689, podemos comprobar que ningún derecho tiene a la autoría de esta comedia. Por supuesto, tampoco puede ser suya la otra comedia del mismo título, antes mencionada, pues ya estaba impresa en 1657.

¿Quiénes son los seis ingenios de la comedia incluida en la *Parte IX*? ¿Son los mismos de la comedia manuscrita? Parece evidente que no hay motivo para suponer que sean idénticos los autores de ambas comedias. También, es extraño que dos obras distintas, y con el mismo título, fuesen compuestas por seis ingenios. Quizás, la comedia de la *Parte IX* fuese anterior en el tiempo, pero impresa después de escrita la de los seis ingenios, se confundió con ésta, por la semejanza de título y por ignorarse el nombre de su verdadero autor, al ser ya comedia antigua en 1657. Un ejemplo semejante lo encontramos en *La reina Juana de Nápoles,* de Lope de

Vega, que en 1654 se imprimió como de tres ingenios, confundiéndola con otra comedia posterior, de título idéntico, escrita en comandita por Calderón, Montalbán y Rojas Zorrilla. En los últimos versos de la comedia de la *Parte IX* se dice que es de «un toledano».

En un próximo estudio y edición crítica de ambas comedias, nos ocuparemos ampliamente de todos estos problemas. De momento, lo único plenamente cierto es que Cañizares no escribió ninguna de las dos.

Santa Catalina, virgen y mártir

Jerónimo de Herrera menciona en su excelente *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* la siguiente comedia de don José de Cañizares[26]:

> «*Santa Catalina, virgen, mártir y doctora.* Comedia de santos. Mss. B.N.M. Representada en octubre de 1730.»

Ni José Simón Díaz ni Francisco Aguilar Piñal incluyen esta comedia en las bibliografías de Cañizares que han publicado[27].

Aunque Jerónimo de Herrera no menciona las signaturas de los manuscritos, es seguro que se refiere al Ms. 14.986 de la B.N.M., único que tiene una comedia de este título relacionada con el poeta madrileño. Don Antonio Paz lo describe así[28]:

> « *SANTA CATALINA, MARTIR Y DOCTORA: LA ROSA DE ALEJANDRIA.*
> E. En los jardines de amor.
> A. La Rosa de Alejandría.
> Tiene en la portada la firma y rúbrica de don Antonio de Prado (don Pedro Antonio?) y al fin las licencias para la representación de Lanini Sagredo y de otros, de diciembre de 1684.
> 57 hoj. 4.º Hol.ª (D) 14.986
> Atribuida también en la portada a D. José de Cañizares (1716) que según nota de Durán, naciendo en 1676, no puede ser el autor de esta comedia con licencia de 1684. La letra recuerda mucho la de Cañizares.
> ¿Será la del mismo título de D. Pedro Rosete Niño, publicada en la *Parte 24 de Varios?*
> Cañizares escribió otra con el título de: *Santa Catalina. Virgen, mártir y doctora.*»

El estilo de esta comedia en nada se parece a las de santos de Cañizares. Baste como ejemplo un solo detalle: la escenografía tiene una importancia mínima en *La Rosa de Alejandría*, lo cual no sucede en ninguna de las muchas comedias de santos que escribió el poeta más famoso del posbarroco.

En cuanto a la letra, es cierto que don Antonio Paz fue un gran perito caligráfico, pero no era infalible. De hecho, una equivocación suya originó un enredo bi-

---

[26] J. DE HERRERA, *Ob. cit.* Madrid. F.U.E. 1993, p. 82.

[27] J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica.* Tomo VII Madrid. C.S.I.C. 1967.
F. AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII.* Tomo II. Madrid, C.S.I.C., 1983.

[28] [A. PAZ] *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional.* Tomo I. Madrid, 1934, p. 500 a.

bliográfico que durante muchos años, hasta ser aclarado por don Francisco de Borja San Román, perjudicó la buena fama de Lope de Vega.

Pero, lo que rebate definitivamente la autoría de Cañizares es que, cotejado el manuscrito con *La Rosa de Alejandría*, comedia impresa en la *Parte 24 de Varios* (Madrid,1666) a nombre de don Pedro Rosete, y ya mencionada por Paz, como dijimos anteriormente, puede comprobarse que es la misma, con leves variantes, como suprimir en el manuscrito unos versos del impreso en que constaba el nombre del autor:

> Y aquí don Pedro Rosete
> da fin a la hermosa vida
> desta milagrosa santa (...)

Queda, pues, claro que Cañizares nada tiene que ver con esta comedia, lo cual no obsta para que escribiese una obra sobre esta santa, obra que se habrá perdido y que sería un plagio de la de Rosete. Sobre Cañizares dijo Don Emilio Cotarelo que «toda su gran fama de dramático es usurpada»[29]. Y, en verdad, no le faltaba razón a Don Emilio. Casi todas las comedias de este poeta son copia adulterada de otras obras anteriores, sobre todo las de asunto histórico y las de santos, de las que me atrevería a decir que no tiene ni una que proceda de su propia Minerva. En las de figurón y de magia es algo más original.

Impreso y manuscrito ofrecen un amplio campo a los estudiosos de la censura teatral en el siglo XVII. En efecto, Lanini, censor del manuscrito, tachó numerosos versos, aunque casi todos pueden reconstruirse. Curiosamente, estos versos censurados en 1684 los encontramos intactos en la edición de 1666, que había sido aprobada por don Pedro Calderón. Es decir, lo que era pecado para Lanini, no representaba cuidado alguno para don Pedro, que debía de tener la manga más ancha. Veamos algunos ejemplos:

> ¿Sabes que soy Catalina,
> la mayor deidad de Egipto?

Lanini tachó «deidad» y escribió, al margen, «beldad».

> ÁNGEL Deja tu ley.
> CATALINA Ya la olvido.

Lanini cambió «ley» por «seta».

De los siguientes versos sólo autorizó Lanini los cuatro primeros:

> JULIA ¿Qué son chirlos?
> TRASCULO Un letrero
> que escribe una mano cruel
> de una cara en el papel
> con la pluma de un acero
> que está muy bien empleado
> en cualquiera mala vieja
> que peso falso aconseja,

[29] *Obras de Lope de Vega,* Tomo XIII. Madrid, 1930, p. XXXVII.

en cualquier desvergonzado,
en cualquier falso testigo,
en cualquiera que soplare,
y en el que galanteare
a la dama de su amigo.

También está censurado en el manuscrito un divertidísimo parlamento del gracioso, en el que se habla de las malas costumbres de las mujeres.

Tras lo dicho, no ha de creerse que el manuscrito siempre ofrece un texto inferior al impreso, pues bastantes versos que no se encuentran en éste los hallamos en aquél.

En el impreso se dice que la comedia de Rosete es «la más nueva», lo cual es seguro indicio de que existía otra anterior, que no ha llegado a nuestros días, y que podría ser alguna obra perdida de Lope de Vega, tan plagiado siempre, pero muy especialmente en la segunda mitad del siglo XVII. Aunque también podría ser *La Rosa de Alejandría,* de Luis Vélez.

Los tres primeros misterios y adoración de los reyes

Esta comedia se conserva en el manuscrito, anónimo, 17.032 de la B.N.M. No sé por qué suele atribuirse a Cañizares; por ejemplo, en el citado *Catálogo* ...de Jerónimo de Herrera. Simón Díaz, por su parte, también la incluye entre las de Cañizares, pero afirma que es de atribución dudosa.

En el manuscrito se dice que es de «Un ingenio de esta Corte». La letra parece del siglo XVII, y el estilo se asemeja más al de algún contemporáneo de Calderón, muy imbuido del gusto gongorino, y mucho más retórico que Cañizares; además, nuestro poeta ya había tratado este tema en otra comedia, *La gran historia del mundo,* y no se ve por cuál motivo habría de repetir en una trilogía lo que antes había desarrollado en una dilogía.

Aprovecho la mención de *La gran historia del mundo* para resaltar el injusto olvido en que yace esta obra inédita, que no sólo es la joya del teatro religioso del poeta de la calle de las Veneras, sino posiblemente la mejor comedia religiosa del siglo XVIII. Merece una pronta edición.

IV. Sobre García Álvarez y Muñoz Seca

Algunos errores, transmitidos de generación en generación y de manual en manual, han tenido la rara virtud de convertirse en lugares comunes y arrinconar la verdad, de tal suerte que nadie sospecha la naturaleza de su origen. Esto es lo que sucede con dos afirmaciones sobre la vida y obra de aquellos dos prodigios de gracia que fueron Enrique García Álvarez y Pedro Muñoz Seca. Pero, vayamos por partes.

Nadie que haya escrito siquiera un par de líneas sobre García Álvarez resiste la tentación de decir que este gran autor era tan genial como vago, y que no escribía una sola comedia sin colaborador. Como si se tratara de *La Parrala,* unos dicen que una y otros que dos. Es decir, unos creen que sólo escribió por sí mismo un

entremés; otros, sin duda más generosos, amplían el número a dos; pero, eso sí, añaden que se trata de dos obras casi infantiles. Sin embargo, la verdad está muy lejos de ambas opiniones.

Es difícil saber, casi setenta años después de la muerte del autor, cuál es el origen de tantos lugares comunes sobre la vida y obra de García Alvarez. Algunos quizá lo tengan en el propio Enrique, muy dado a toda clase de caricaturas y de chistes, incluso de sí mismo. Otros deben de tenerlo en José Montero Alonso, cuyas opiniones, habiendo sido testigo de vista de los últimos años del autor de *El Pobre Valbuena,* gozan de general aceptación.

No es necesario esforzarse mucho por desterrar la fama de vago de quien estrenó en vida más de ciento treinta obras, entre sainetes, zarzuelas, comedias..., además de escribir multitud de artículos periodísticos, versos y alguna novela. Pero sí será necesario decir algo sobre las obras que escribió sin colaborador, que ni es una ni son dos. En efecto, recordamos las siguientes:

APUNTES AL LAPIZ. Inédita.
AL TOQUE DE ANIMAS. Inédita
EL RATON
EL FUEGO
LAS ACEITUNAS
LA REALIDAD EN EL TEATRO
LARREA Y LAMATA
LA FRUTERIA DE FRUTOS

No nos proponemos juzgar estas obras. Pero, siendo tan desconocidas, no será ocioso señalar que las mejores son *El ratón, El fuego, La realidad en el teatro y La frutería de Frutos* . Esta última es una de las más divertidas comedias de su autor. *El ratón* tuvo un éxito enorme: en 1919 llevaba más de 200 representaciones. Es obra maestra de lo que en la época se llamó sicalipsis. *El fuego* es del mismo género. *La realidad en el teatro* es obra importante para lo que se enuncia en su título: el autor expone, con su inimitable gracia, lo que sucedería si en el teatro se copiara la realidad tal cual es, como pretendían algunos en aquella época.

Quien desee adentrarse en la vida y obra de García Alvarez deberá leer *Las Pirámides de sal,* de José Casado, único libro (aunque desconocido por todos) dedicado enteramente a Enrique. En él se contienen multitud de preciosas noticias y de curiosas fotografías.

La fecha de nacimiento de Muñoz Seca

Una broma de Muñoz Seca sobre su fecha de nacimiento continúa tres cuartos de siglo después, despistando a casi todos los investigadores, que siguen repitiendo que don Pedro nació en 1881. Nacer dos años antes o después no tiene excesiva importancia para estudiar la obra de un autor, pero siempre conviene que la verdad resplandezca.

La broma tuvo su origen a mediados de los años veinte. A Muñoz Seca le habían pedido, para una enciclopedia, unas breves notas biográficas sobre su vida. Y don Pedro decidió quitarse dos años, por coquetería (según propia confesión) y porque 1881 era un capicúa que le gustaba. De esta manera, pasó de haber nacido

en 1879 a «nacer» dos años después. La falaz especie ha tenido tanto éxito (incluso en nuestros días) que los pocos que han intentado rectificarla, v. gr. Alfonso Ussía, siempre han fracasado, como también fracasará esta tentativa, pues cuando una noticia, aunque falsa, se convierte en lugar común repetido por todos, es en vano querer rectificarla[30].

La última comedia de Muñoz Seca

Suele decirse que *Las cuatro paredes,* estrenada póstuma en 1940, es la última comedia de Muñoz Seca. Sin embargo, una noticia que casualmente encontramos en una revista de la posguerra, menciona una obra posterior:

> «En 1936 Muñoz Seca escribía, con Pérez Fernández, una obra, «Los coscones», que la compañía de la Comedia iba a estrenar en Barcelona. El segundo acto de esa obra era como una profecía: el comunismo en el Poder. Sátira fuerte, valiente y rezumada del gracejo de siempre. Sólo faltaba escribir la mitad del acto tercero cuando se produjo el Movimiento. Las cuartillas quedaron abandonadas. Muñoz Seca fue víctima de la barbarie marxista. Pérez Fernández, acorralado, defendió sin embargo una parte de «Los coscones». La otra parte la salvó la viuda de Muñoz Seca. Aquél y ésta me han traído la comedia interminada. Está aquí, en los cajones de mi mesa, el manuscrito de Muñoz Seca, con sus renglones limpios, rectos enérgicos. Y no puedo yo leer esas cuartillas sin que un escalofrío de emoción, de recuerdo, de dolor, estremezca mi lectura y me aleje de ella el pensamiento, reclamado el pensamiento por la versión alucinante del asesinato de aquel gran ingenio español.»
>
> Tirso Escudero, «Memorias de un empresario», en *La novela del sábado,* n.º 2, 1940, p. 16 a.

No será necesario aclarar que don Tirso Escudero fue durante muchísimos años empresario del Teatro de la Comedia.

Es obvio que, si estaba escribiendo esta comedia cuando fue detenido, por fuerza ha de ser su obra postrera, pues durante su bárbaro e injusto encarcelamiento no escribió teatro.

Ignoramos si aún poseen los herederos de don Tirso Escudero tan preciosa reliquia.

---

[30] Otro ejemplo sería la célebre redondilla «Esta capa que me tapa / tan pobre y raída está / que sólo porque se va / se reconoce que es capa», que aún algunos atribuyen a don Ramón de la Cruz, sin advertir que es de López de Sedano, como demostró Don Emilio Cotarelo.

El propio Muñoz Seca reconoció el engaño en el *ABC* del13-12-1928. También la partida de nacimiento da 1879.

LA LIBRERÍA DE DON JOSÉ DE AVELLANEDA Y SANDOVAL, PRIMER MARQUÉS DE TORREMAYOR (1694)

Por *José Luis Barrio Moya*

El día 3 de enero de 1694 fallecía en Madrid don José de Avellaneda y Sandoval y Rojas, caballero de la Orden de Calatrava y a quien Carlos II concedió, el 4 de junio de 1691, el título de marqués de Torremayor.

Había nacido don José de Avellaneda en el seno de aristócrata familia, formada por don Lope de Avellaneda y Manrique y doña Francisca de Saldoval y Rojas, hija de los duques de Lerma. El destino del futuro marqués de Torremayor se orientó hacia el ejercicio de las armas, pasando al virreinato del Perú siendo muy joven, donde ocupó destacados cargos militares[1]. En Lima llevó don José de Avellaneda una agitada vida amorosa, puesto que según confiesa en su testamento tuvo tres hijos, bautizados con los nombres de Melchor, José y Pedro, «que todos tres son mis hijos naturales havidos en dos mugeres nobles y solteras, siendolo yo tambien». Se sabe, sin embargo, que la madre de su hijo Pedro fue doña Guillerma de la Cueva, la cual otorgó su testamento en Lima el 10 de enero de 1692.

De regreso a España, don José de Avellaneda continuó sus escarceos sentimentales y así queda demostrado por el nacimiento de otras dos hijas naturales, María Magdalena y Francisca, las cuales con el paso de los años ingresaron como religiosas en el convento toledano de la Madre de Dios.

En Madrid, don José de Avellaneda contrajo matrimonio con doña Inés Chacón, hija de los marqueses de Orellana, a la que sus padres prometieron una dote de seis mil ducados de vellón, dinero que el esposo nunca recibió, aunque ello no debió importar mucho a don José de Avellaneda, habida cuenta de que emparentaba con unas de las más encopetadas familias de la Corte madrileña[2]. De esta unión nacieron tres hijos: Rodrigo, el primogénito, que heredó el título marquesal, Francisca Teresa y María Tomasa, estas dos últimas también se hicieron religiosas, la primera en el ya citado convento toledano de la Madre de Dios y la segunda en el de las Descalzas Reales de Madrid, renunciando ambas, al hacer su profesión, a su legítima herencia paterna en favor de su hermano.

El 31 de enero de 1693 don José de Avellaneda otorgaba su testamento[3], y en él establecía su deseo de ser enterrado en la iglesia del convento de los Capuchi-

---

[1] Para todo lo relacionado en el ejército español en los territorios americanos véase Juan MARCHENA FERNÁNDEZ, *Oficiales y soldados en el ejército de América,* Sevilla 1983.

[2] El título de marqués de Orellana fue concedido por Felipe IV, el 18 de junio de 1646, a don Rodrigo Francisco de Orellana, Toledo y Mendoza, señor de la villa de Orellana la Vieja y mayordomo mayor de la reina Isabel de Borbón.

[3] Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 11546, fols. 565-570.

nos del Prado[4], «en la misma sepultura donde fue puesta la señora doña Ynes Chacon y Orellana mi querida muger o en la que fuese sepultada la dicha señora doña Francisca de Sandoval y Rojas mi señora y madre». Muy orgulloso de su hidalguía, pedía que su cuerpo fuese amortajado «con el habito capitular de mi Orden» y que su entierro se celebrase «sin vanidad ni fausto alguno y con solo aquella decencia correspondiente al cumplimiento desta funcion».

Encargaba que se dijesen por su alma mil misas rezadas, la cuarta parte en su parroquia y el resto en las iglesias y conventos que eligiesen sus testamentarios. Nombraba como heredero de todos sus bienes a su hijo don Rodrigo de Avellaneda, al que también dejaba su título de marqués de Torremayor, «de que Su Magestad me ha hecho merced por mis servicios y de mis antepasados». Establecía que si su hijo Rodrigo muriese, la herencia familiar pasaría a sus descendientes, y caso de no haberlos sería para doña Francisca Teresa, la cual se hizo religiosa tras la muerte de su padre, «y no dexo nombrada a esta sucesion a Sor Maria Thomasa de la Purificazion mi hixa, religiosa novicia en el convento de las señoras Descalzas Reales desta Corte, por persuadirme segun su virtud profesaria en dicho convento pasado el año de su aprovazion».

En el caso extremo de que falleciesen sus hijos legítimos, el marqués de Torremayor nombraba como sus herederos a don Melchor, don José y don Pedro, nacidos antes de su matrimonio con doña Inés Chacón. Excluía de manera definitiva a su herencia a doña María Magdalena y a doña Francisca, sus hijas naturales, religiosas en Toledo.

A don Melchor, don José y don Pedro les dejaba «por via de alimentos la renta que les correspondiere a la sexta parte de todos los bienes que quedaren por mi fin y muerte», y a sus dos hijas naturales, «treinta ducados de renta por su vida, heredandose la una a la otra».

Como don Rodrigo y doña Francisca Teresa estaban todavía en edad pupilar, don José de Avellaneda nombraba por tutor de ambos jóvenes al marqués de Villatoya «por la gran confianza y amistad estrecha que entre ambos emos profesado y christiandad e ynteligencia suia».

Instituía como sus albaceas testamentarios al marqués de Orellana, su suegro, al conde de Miranda, al marqués de Villatoya, a don Pedro Fernández del Pulgar, canónigo de la catedral de Palencia y a sus hijos don Melchor y don José.

Ya hemos indicado que las dos hijas naturales de don José de Avellaneda ingresaron en el convento toledano de la Madre de Dios, perdiéndose allí todo rastro de su existencia. Nada conocemos de la trayectoria vital de don Pedro de Avellaneda, mientras que de don José sabemos que se dedicó a la carrera de las armas, como su padre, llegando a ser teniente del regimiento de caballería de la ciudad de Sevilla y que residió en la localidad gaditana de El Puerto de Santa María.

De todos los hijos, tanto legítimos cono naturales de don José de Avellaneda, ninguno alcanzó la importancia heróica que don Melchor, nacido en Arequipa a mediados del siglo XVII, cuando su padre residía en el Perú y regresando con él a España cuando terminó su misión en las Indias. En la turbulenta Corte de Carlos II, agitada por las intrigas partidistas de los bandos austríacos y franceses que apo-

[4] El convento de San Antonio de los Capuchinos del Prado fue fundado por don Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, junto a su palacio madrileño. Según Ponz la iglesia del monasterio atesoraba valiosas pinturas de Antonio de Pereda, Francisco de Solís y Lucas Jordan. Todo el edificio fue derribado a mediados del siglo XIX.

yaban a Felipe de Anjou y al archiduque Carlos como candidatos al trono de España, que quedaría vacante por la muerte sin hijos del infeliz Carlos II, don Melchor de Avellaneda fue capitán de los Reales Ejércitos y con muy buen criterio se alineó junto a los partidarios de Felipe de Anjou. La fidelidad de don Melchor de Avellaneda hacia el primer Borbón fue recompensada por éste nombrándole caballero de la Orden de Santiago y concediéndole, el 10 de octubre de 1703, en plena Guerra de Sucesión, el título de marqués de Valdecañas. En vista del prestigio militar de don Melchor de Avellaneda, Felipe V le encomendó el mando del ala derecha del ejército de Vendome y ambos oficiales infligieron una dura derrota a las tropas aliadas del archiduque Carlos, comandadas por Stanhemberg y Stanhope en la decisiva batalla de Villaviciosa (10 de diciembre de 1710), que fue determinante para la entronización de Felipe V como rey de España[5].

Como ya hemos indicado don José de Avellaneda, marqués de Torremayor, murió en Madrid el 3 de enero de 1694, iniciándose el 11 del mismo mes el inventario y tasación de sus bienes, cuanto en la segunda fecha citada el platero Pablo Santos de Ocampo «thasador de joias del rey nuestro señor» valoraba el 9302 reales de plata, cuatro veneras de la Orden de Calatrava, una de ellas de nácar con sus pendientes de oro pulido[6].

El 17 de enero de 1694, Alonso Pérez «maestro ebanista» tasaba los muebles, entre los que destacaba un tablero de ajedrez de ébano y marfil, que se valoró en 400 reales de vellón:

— Primeramente seis sillas de baqueta de Moscobia con clabazon dorada escarolada, 1001 rs.
— mas cinco sillas de baqueta negra, 110 rs.
— mas tres taburetes de baqueta negra, viexos, 33 rs.
— mas quatro sillas de felpa de Mezina, viexas, 80 rs.
— mas dos tabiretes de la misma felpa, viexos, 20 rs.
— mas dos escriptorios de concha, de quatro gabetas de alto con sus bronzes dorados de molido, aldabones y cantoneras con sus bufetes de zedro y sus yerros eseados, 1000 rs.
— mas un escriptorio de Salamanca dorado por la parte de adentro con su erraje entero y su pie cerrado con quatro gabetas con sus llabes y cerraduras, 600 rs.
— una mesa de caoba con su pie de nogal y sus yerros eseados, 55 rs.
— mas dos mesitas largas y angostas, las dos de negal, 400 rs.
— mas dos bufetes de baqueta con los pies de nogal y sus yerros eseados, 66 rs.
— mas dos bufetillos de estrado de cedro embutidos de palo santo con sus yerros eseados, 100 rs.
— dos caxas de brasero con sus bazias, la una maior que la otra, 48 rs.
— mas dos expesos de peral ondeados con sus lunas de a media bara, 300 rs.
— mas una cama de nogal torneada, 110 rs.
— mas otra cama de granadillo con quatro cabezeras bronceada y todo recado para colgar, 2000 rs.

[5] Sobre la actuación del marqués de Valdecañas en la batalla de Villaviciosa véase Vicente BACALLAR Y SANNA, marqués de SAN FELIPE, *Comentarios a la guerra de España e historia de su rey Felipe V el animoso,* Génova 1725. Edic. de Carlos SECO SERRANO en Biblioteca de Autores Españoles, tomo XCLIX, Madrid 1957, pp. 215-220.

[6] Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 11567, fols. 610-703.

— mas cinco camas de tablas viexas, 75 rs.
— mas una escrivania pequeña de ebano embutida en caoba con tres gabetas con su aldabonzillo y cerradura, 100 rs.
— mas unos estantes de cedro de tres gavetas, 60 rs.
— mas una mesa de oratorio, 33 rs.
— mas una silla de manos de albornoz muy viexa, 200 rs.
— mas una arca de cedro con su cajoncito, cerradura y llave, 22 rs.
— mas tres cofres ordinarios y viexos, 49 rs.
— mas quatro puertas vidrieras ordinarias, 63 rs.
— mas dos petacas de cuero mui viexas, 24 rs.
— mas ocho quarterones altos de bidrieras ordinarias, 60 rs.
— mas otros tres postigos de vidrieras ordinarias, 45 rs.
— mas un tablero de damas y ajedrez de evano de Portugal embutido de marfil con sus piezas de jugar, 400 rs.
— mas una calabaza y dos cocos de Yndias sin guarnizion, 15 rs.
— un cubo, 10 rs.
— un carrillo de pozo, 4 rs.

El 21 de enero de 1694, Manuel Osorio «maestro camero y casullero» tasaba las cortinas, colgaduras de cama, colchas, casullas y doseles, y un día después, Juan Merino, «maestro tapicero» valoraba «lo tocante a su oficio»:

— Primeramente una tapiceria fina de Bruselas de batallas y monteria, de siete paños, de cinco anas de caida y treinta y siete de corrida, 5550 rs.
— mas un tapiz ordinario deshermanado, de quatro anas de caida, 120 rs.
— mas una alfombra de felpa de Mezina, 100 rs.
— mas dos alfombras pequeñas de felpa de Mezina iguales, 110 rs.
— mas una alfombrilla pequeña de felpa de mezina mui maltratada, 16 rs.

El 25 de enero de 1694, Juan Francisco Estefan «maestro reloxero» tasaba lo siguiente:

— Primeramente un relox de muestra de campana despertador de pesas hecho en Ynglaterra, 360 rs.
— mas otro relox de faltriquera de muestra, de caja de plata y sobre caja de zapa ordinaria, 360 rs.

El 4 de febrero de 1694, Matías Pérez «maestro de hacer coches» se encargaba de valorar en 80 reales, «una estufa berde mui maltratada» y en 440 reales, «un forlon berde biexo y mui maltratado».

El 6 de febrero de 1694, José Gutiérrez «maestro pintor» tasaba la colección artística del marqués de Torremayor, compuesta por 29 pinturas, un escudo de armas, un mapamundi y una escultura de un Niño Jesús.

La temática de las pinturas era extremadamente limitada, puesto que sólo se registraban asuntos religiosos, algunos paisajes y diversos retratos, entre ellos los del duque de Lerma y don José de Avellaneda. Aunque el tasador no menciona, al realizar su trabajo, a ningún autor de las pinturas, algunas fueron de entidad, como una Asunción de la Virgen, calificada de «fina» y tasada en 1500 reales.

Por lo que respecta a José Gutiérrez es muy poco lo que se conoce, salvo que al hacer la tasación de las pinturas del marqués de Torremayor declara ser «de quarenta años de hedad poco mas o menos», y que realizó algunas otras valoraciones de obras de arte[7]:

— Primeramente una pintura fina de Nuestra Señora de la Asumpcion de bara y media de alto y bara de ancho con su marco dorado, 1500 rs.
— mas otra pintura de nuestra señora de Gracia, de dos baras de alto y bara y tres quartas de ancho, 66 rs.
— mas otra pintura de nuestra señora de la Contemplazion con un niño, de bara y tercia de largo y mas de nara de ancho, 70 rs.
— mas seis paises de a dos baras de largo y bara y media de ancho, 360 rs.
— mas otra pintura de bara de alto y bara de ancho, de una religiosa retratada, sin marco, 20 rs.
— mas otra pintura de Santa Rosa del Peru, de bara de alto y tres quartas de ancho, 15 rs.
— mas un escudo de armas de bara y quarta de alto y ancho, 40 rs.
— mas un retrato de un cardenal y otro del duque de Lerma, de cerca de bara de alto y mas de media de ancho, 30 rs.
— mas un pais de papel pequeño con su marco negro, 10 rs.
— mas un retrato del señor don José de Avellaneda, de mas de dos baras de alto y bara y media de ancho, sin marco, 20 rs.
— mas un mapa general sin marco, 80 rs.
— mas doze laminas pequeñas, de mas de tercia de alto y tercia de ancho en oja de lata, que son de diferentes santos, 240 rs.
— mas dos laminitas, la una de Jesus, Maria y Joseph de una quarta de alto con marco en 20 reales y la otra en una agata con su marco perfilado con diferentes agatas y su targeta de plata un poquito mas pequeña que la de arriba que es nuestra señora de la Concepcion en 120 rs.
— mas un niño Jesús de pasta, de bulto con su tunica blanca y su peana, 60 rs.

El 8 de febrero de 1694, Juliana Soler tasaba la ropa blanca, el 10, Francisco Linares «maestro calderero», los utensilios de cocina, el 14, Pedro Arias del Valle, «herrador», las mulas y el 18, Francisco Fadrique, las guarniciones.

El día 1 de marzo de 1694, Juan de Baraona Zorrilla «thasador de joias en esta Corte» valoraba en 200 ducados de plata, «una muestra de relox, la caxa y tapa della y un copetito que tiene remate la caxa forma un lazito de cinco cintas y la chapa del ritulo y mano, todo de oro esmaltado de turquesado, pintado de negro de aguadas, de flores, tulipanes y cogollos y la tapa de la caxa estriada, de ocho estrias y en medio forma una rosa guarnezida con setenta y siete diamantes con nuebe que tiene el copetico y tres que tiene la mano de la muestra y son delgados y algunos jaquelados, y las letras del rotulo son negras en campo blanco».

A propio intento hemos dejado para el final la tasación de la biblioteca de don José de Avellaneda, por ser la parte de sus bines que tiene una mayor importancia para nuestro estudio. La valoración de la misma se realizó un día de enero de 1694

[7] Sobre la actividad de José Gutiérez como tasador véase Mercedes AGULLO Y COBO, *Mas noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid 1981, p. 101.

no especificado en el documento, pero que seguramente fue el 12 de aquel mes. El trabajo de tasar los libros corrió a cargo de Juan Martín Merinero «librero».

La liblioteca del marqués de Torremayor se componía de 307 títulos que hacían un total de 343 tomos, con una variedad de temas realmente notable.

De la antigüedad clásica poseía don José de Avellaneda un tomo con fragmentos de poetas líricos griegos y latinos, así como las obras de Tito Livio, Aristóteles, Virgilio, Cicerón, Suetonio, Apiano Alejandrino, Plutarco y Lucio Floro. Tenía además las Metamorfosis de Ovidio, la Geogradía de Ptolomeo, la Iliada de Homero y los Comentarios de Julio César.

Se registraban también en la biblioteca del marqués de Torremayor la Historia eclesiástica del griego Nicéforo Calixto, el Decamerón de Boccaccio, los Poemas de Petrarca, la Arcadia de Sannazaro, el Orlando furioso de Ludovico Ariosto, la Jerusalén libertada de Torcuato Tasso y El Cortesano de Baltasar de Castiglione.

Muy aficionado a la Historia, poseía las obras de Juan de Mariana, Esteban de Garibay, Famiano Estrada, Jerónimo Zurita, Luis Cabrera de Córdoba, Francisco Guicciardini, Felipe de Commines, Enrico Catarino, Juan Capriata, Juan Tacargnata, Guido Bentivoglio, Galeazzo Gualdo y Jerónimo Conestagio. Numerosos eran los libros sobre temas americanos como los escritos por el inca Garcilaso de la Vega, López de Gómara, Alonso de Ovalle, Bartolomé y Gonzalo García Nodal, sin que faltase la polémica Brevísima destrucción de las Indias, de fray Bartolomé de las Casas o la curiosa Historia de las islas de Mindanao del jesuita aragonés fray Francisco Combes. Muy orgulloso de su hidalguía, don José de Avellaneda reunió en su biblioteca varios libros sobre genealogías y Órdenes Militares, entre ellas las de Andrés Mendo, Francisco Rades, Argote de Molina, Mora, Ocariz, López de Haro, Pellicer y Torcuato Vargas.

El espíritu curioso del marqués de Torremayor le llevó a interesarse por los más diversos temas y de esta manera encontramos en su biblioteca obras sobre navegación (García de Céspedes), fortificación (Lechuga), arquitectura (Arfe, Deville), artillería (Collado), geometría (Zaragoza, Caducci). A destacar también en la biblioteca de don José de Avellaneda las obras de los más grandes humanistas del Renacimiento tales como Nebrija, Manuccio y Erasmo.

Además de los libros impresos el marqués de Torremayor llegó a reunir una interesante serie de manuscritos, entre ellos la Vida de don Juan de Palafox y Mendoza, una historia de Enrique IV y las obras de Góngora. La gran cultura del marqués de Torremayor queda demostrada no sólo por su rica y variada biblioteca sino también por encontrarse en ella libros en castellano, latín, francés, italiano y portugués. La tasación se realizó de la siguiente manera:

LIBROS DE A FOLIO

1 Del rrio Disquisiciones Magicas (Martín del Río, *Disquisitionum Magicarum,* Libri Sex, 1624), 30 rs.
1 Estrada de Velo Velgico tomo 1.º (Famiano ESTRADA, *Guerras de Flandes,* Colonia 1681), 16 rs.
1 Vocabulario de Antonio Mg. 1656 (Antonio de NEBRIJA, *Vocabularium utriusque iuris,* Lyon 1560), 22 rs.

1 Carta y Censura de Barrientos (Diego Antonio de BARRIENTOS, *Carta en que se pide censura a la distinción entre el Beroso de Babilonia y Viterbo,* Valencia 1673), 4 rs.
1 Seguro de Tordesillas, 12 rs.
1 Historia de henrrique quarto mano escripta, 33 rs.
1 Cronica de los tres reyes (Alonso NÚÑEZ DE CASTRO, *Crónica de los señores reyes de Castilla don Sancho el Deseado, don Alonso el Octavo y don Enrique el Primero,* Madrid 1665), 10 rs.
1 Historia de Toledo de Mora, un tomo maltratado (Pedro DE ROJAS, CONDE DE MORA, *Historia de la imperial, nobilísima, invicta y esclarecida ciudad de Toledo,* Madrid 1664), 36 rs.
1 Sucesos del señor Alarcon (Antonio SUÁREZ DE ALARCÓN, *Comentarios a los hechos del señor Alarcón, marqués de la Valle Siciliana,* Madrid 1665), 10 rs.
1 Historia de las tres ordenes de Rades (Francisco de RADES Y ANDRADA, *Crónica de las tres Ordenes y Caballerias de Calatrava, Santiago y Alcántara,* Toledo 1572), 33 rs.
1 Historia de Cuenca (Juan Pablo MÁRTIZ RIZO, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca,* Madrid 1629), 16 rs.
1 Anales de Sevilla (Diego ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Annales eclesiásticos de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla,* Madrid 1677), 22 rs.
1 Historia de Phelipe segundo de Cabrera, falto (Luis CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II,* Madrid 1619), 36 rs.
1 Antigua Bilvilis de Gómez, 18 rs.
1 Peregrinaciones de Pinto, maltratado (Fernán MÉNDEZ PINTO, *Historia oriental de las peregrinaciones de Fernán Méndez Pinto portugués adonde se escriben muchas y muy extrañas cosas que vio y oyo en los reinos de China, Tartaria, Sorneo que vulgarmente llaman Siam, Calamuñan, Pegu, Mantavan y otras muchas de aquellas partes orientales de que en estas nuestras de Occidente hay poco o ninguna noticia,* Lisboa 1614, 1.ª edic. castellana, Madrid 1620), 23 rs.
1 Gomara Historia de Yndias (Francisco LÓPEZ DE GOMARA, *Historia general de Indias,* 1552), 24 rs.
1 Historia de Mindanao (fray Francisco COMBES, *Historia de las islas de Mindanao y adyacentes y progreso en ellas de la fe católica bajo la protección del rey de España,* Madrid 1667), 20 rs.
1 Navegación para el estrecho de mano, 24 rs.
1 Historia de Chile (Alonso DE OVALLE, *Histórica relación del reyno de Chile y de las misiones y ministerios que executa en él la Compañia de Jesús,* Roma 1646), 44 rs.
1 Doguen Arquitectura militar, 24 rs.
2 Historia del peru del Ynca (el inca Garcilaso DE LA VEGA, *Historia general del Perú,* Córdoba 1617), 100 rs.
1 Gazophilacio Regio sin principio, 30 rs.
2 Historia de San Jeronimo 2.º y 3.º tomos (seguramente fray Francisco DE LOS SANTOS, *Historia de la orden de San Jerónimo,* Madrid 1680), 66 rs.
2 Historia de Mariana antiguos y maltratados (Juan de Mariana, *Historia general de España,* Madrid 1608), 26 rs.
1 Cespedes de Navegazion (Andrés GARCÍA DE CÉSPEDES, *Regimiento de navegación,* Madrid 1606), 10 rs.

1 Conquista de Rodas, 16 rs.
4 Decadas de barros (Juan DE BARROS, *Décadas de Asia,* Losboa 1552), 140 rs.
4 Historia de Garibay (Esteban DE GARIBAY, *Historia universal de todos los reinos de España,* Amberes 1571), 160 rs.
5 Anales de Aragon, el uno maltratado (Jerónimo DE ZURITA, *Anales de la Corona de Aragón,* Zaragoza 1562), 60 rs.
1 Niceforo Calixto Historia Eclesiastica, 24 rs.
1 Demostraziones de la navegazion, 24 rs.
1 Geographia de Tholomeo (Claudio PTOLOMEO, *Geografía universal,* Basilea 1545), 20 rs.
1 Navegazion largo, 30 rs.
1 Fobonier de navegazion (George FOURNIER, *Hydrographie contenant la theorie et la practique de toutes les parties de la navegation,* París 1643), 24 rs.
1 Politica Real y Sagrada, 10 rs.
1 Precmatica de precios, 3 rs.
1 Crisol de la berdad, 10 rs.
1 Reformazion Moral de Juan Cano (Juan CANO, *Reformación moral, política y christiana del comercio,* Madrid 1675), 12 rs.
1 Mendo de ordinibus (Andrés MENDO, *De ordinibus militaribus,* Salamanca 1657), 14 rs.
1 Expurgatorio del año quarenta, falto el fin, 22 rs.
1 Zacharias in Evangelica, 16 rs.
1 Suma operum Diana de las doze partes (Antonino DIANA, *Summa Diana de las doce partes,* Amberes 1666),50 rs.
1 Biblia Sacra Leon 1569, 30 rs.
1 Luna Limata, 24 rs.
2 Obras y simbolo de fray Luis (fray LUIS DE GRANADA, *Obras completas,* Salamanca 1582; IDEM, *Introducción al símbolo de la fe,* Salamanca 1582), 55 rs.
1 Aponte Casas de Castilla mano escripto, 110 rs.
2 Nobiliario de Ocariz (Juan FLÓREZ OCARIZ, *Libro primero de las genealogías del Nuevo Reyno de Granada,* Madrid 1674), 24 rs.
1 Nobleza de Andalucia (Gonzalo ARGOTE DE MOLINA, *Historia de la nobleza de Andalucía,* Sevilla 1588), 150 rs.
1 Relaciones de trucifal, 10 rs.
2 Nobiliario de haro (Alonso LÓPEZ DE HARO, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España,* Madrid 1622), 180 rs.
1 Noviliario del conde Don Pedro, 30 rs.
1 mano escripto Genealogico, 8 rs.
1 Pellicer Casa de Moranda (José PELLICER DE OSAU, *Memorial de la calidad y servicios de don Fernando José de los Ríos y Argote, señor de la villa de Miranda,* Madrid 1685), 12 rs.
1 Definiciones de Calatrava Mg. 1652 (ANÓNIMO, *Definicion de la orden de cavalleria de Calatrava,* Madrid 1652), 4 rs.
1 Papeles tocantes al cardenal Cisneros, 4 rs.
1 Definiciones de Calatrava antiguas y faltas, 4 rs.
1 Memorial Jenealogico de Chaves, 6 rs.
1 Examen de la verdad, 10 rs.

1 Historia de guichiardino (Francisco GUICCIARDINI, *Istoria d'Italia,* Venecia 1585), 18 rs.
1 Funerales antiguos en ytaliano, 6 rs.
1 Decadas de Tito Livio en ytaliano, 16 rs.
1 Descripcion de los Paises bajos en ytaliano (Ludovico GIUCCIARDINI, *Descripción de todos los Países bajos,* Amberes 1581), 30 rs.
1 Comentarios a Cornelio Tacito, 12 rs.
3 America de Theodoro Bey, 150 rs.
2 Yndia oriental, 120 rs.
1 Defensa y ofensa de las placas en ytaliano, 14 rs.
1 Jirolamo de fortificazion en ytaliano, 18 rs.
1 Lechuga de fortificazion (Cristóbal LECHUGA, *Discurso que trata de la artillería y de todo lo necesario en ella con un tratado de la fortificación,* Milán 1611), 12 rs.
1 Arphe de Arquitectura (Juan DE ARFE Y VILLAFAÑE, *De varia commensuracion para la Escultura y Arquitectura,* Madrid 1675), 14 rs.
1 Bille de Arquitectura militar en frances (Antonio DEVILLE, *Fortifications,* Lyon 1629), 18 rs.
1 Collado de artilleria en ytaliano (Luis COLLADO, *Práctica manual de Artillería,* Venecia 1586), 10 rs.
1 Corona Ymperial de Sandi en ytaliano, 10 rs.
1 Libro de linajes manoescripto, 10 rs.
1 Prado espiritual maltratado, 14 rs.
1 Eusebio Vida de San Francisco de Borja (fray Juan Eusebio NIEREMBERG, *Vida del santo padre y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja,* Madrid 1644), 18 rs.
1 Memoria de Phelipe de Comines (Philippe DE LA CLYTE, señor de COMINES, *Memoires,* París 1552), 80 rs.

LIBROS EN 4.º EN YTALIANO, FRANCES Y CASTELLANO

1 Orlando furioso (Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso,* Ferrara 1516), 10 rs.
1 Poemas del Patrarca en ytaliano (Francisco Petrarca, *Opere poetiche,* Venecia 1544), 8 rs.
1 Empresas de diversos ytalianos, 8 rs.
1 Ymagenes de los dioses en ytaliano, 8 rs.
1 Cronologia de Ripa en ytaliano, 8 rs.
1 Plaza universal en ytaliano, 12 rs.
1 El pastor Fido en ytaliano (Juan Bautista GUARINI, *Il Pastor Fido,* Venecia 1590), 8 rs.
1 Variedad de pensamientos en ytaliano, 5 rs.
1 Honrras de Phelipe quarto, 8 rs.
1 Discursos de Cornelio Tacito de laurriana en ytaliano, 6 rs.
1 Congregacion de San Nicolas de vari, 2 rs.
1 Manifiesto de Ynglaterra, 3 rs.
1 Honrras de Phelipe quarto en Oviedo (ANÓNIMO, *Relación de las exequias que en la muerte del rey nuestro señor don Felipe quarto hizo la Universidad de Oviedo,* Madrid 1666), 5 rs.

2 Empresas Sacras en ytaliano, 16 rs.
1 Nicolio, 6 rs.
1 Adagios de herasmo (Desiderio ERASMO, *Adagiorum Collectanea,* Venecia 1500), 4 rs.
1 Vocabulario de Casas, maltratado (Cristóbal CASAS, *Vocabulario de las dos leguas toscana y castellana,* Sevilla 1570), 5 rs.
1 El Cameron de Bocacio en ytaliano (Giovanni BOCCACIO, *Il Decamerón,* Venecia 1471), 7 rs.
1 Ynstituciones hebraicas de Juan Guarboreo, 8 rs.
2 Thesoro de las tres lenguas 1.ª y 3.ª parte, 20 rs.
3 Mercurio Siri, 30 rs.
1 Guichiardini Historia en ytaliano (Francesco GUICCIARDINI, *Istoria d'Italia,* Venecia 1585), 24 rs.
1 Varones ylustres de Plutarco en ytaliano, 10 rs.
1 De los ymperios del mundo, 8 rs.
1 Guerras de francia de henrrique Caterino en ytaliano (Enrico CATERINO DÁVILA, *Guerras civiles de Francia,* Amberes 1686), 16 rs.
1 Historia del Capriata en ytaliano (Pietro Giovanni CAPRIATA, *Istoria sopra i monumenti d'armes succesi en Italia del anno 1613 al 1646,* Génova 1644-1648), 4 rs.
1 Cesares de Guevara (fray Antonio DE GUEVARA, *Décadas de las vidas de los Diez Césares emperadores romanos desde Trajano a Alejandro,* Valladolid 1539), 6 rs.
5 Historia de tacarnata en ytaliano (Giovanni TARCAGNATA, *Istoria del mondo da la creacion fino da 1513),* 50 rs.
1 Ymperio de la China, 4 rs.
1 Perdida de España 1.ª parte (Miguel DE LUNA, *La verdadera hystoria del rey Don Pelayo en la que se trata la causa principal de la pérdida de España,* Granada 1592), 4 rs.
1 Casas destruccion de las yndias (fray Bartolomé DE LAS CASAS, *Brevísima relación de la destrucción de las Yndias,* Sevilla 1552), 16 rs.
1 Discurso contra el cafe, 2 rs.
1 Cabrera modo de escrivir la historia (Luis CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia para entenderla y escribirla,* Madrid 1611), 6 rs.
1 Epitome de Carlos quinto de Roca Antuerpia 1640 (Juan Antonio VERA Y ZÚÑIGA, conde de la ROCA, *Epítome de la vida y los hechos del invicto emperador Carlos V,* Madrid 1622), 10 rs.
1 Predicacion de Santiago en España por Mondejar, 6 rs.
5 Floro Historico, 36 rs.
1 Relaciones de flandes de Bentibollo (Guido Bentivoglio, *Relaciones de las guerras de Flandes,* Colonia 1632), 8 rs.
1 Piratas de las Yndias digo de America, 22 rs.
1 Epanoforas de don Fancisco Manuel (Francisco Manuel DE MELO, *Epanophoras de varia historia portuguesa,* Lisboa 1660), 16 rs.
1 Escripturas para la paz de Saboya, 4 rs.
1 Memorial de los misioneros de China, 10 rs.
1 Advertencias historicas de Salazar (Luis de Salazar y Castro, *Advertencias históricas sobre las obras de algunos doctos escritores modernos,* Madrid 1688), 4 rs.

1 Matos Discurso contra judios, 4 rs.
1 Examen cronologico de Mondejar, 4 rs.
1 Menosprecio de Corte (fray Antonio DE GUEVARA, *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea,* Valladolid 1539), 6 rs.
1 Nobleza de España de Bargas, 4 rs.
1 Noviliario de llanos, 3 rs.
1 Casa de Villafranca, 8 rs.
1 Conquista de Canarias (frau Juan DE ABREU, *Historia de la conquista de las siete islas Canarias,* 1632), 6 rs.
1 Patria de San Lorenzo, 3 rs.
1 Discurso de Torreli en ytaliano, 2 rs.
1 Proclamacion de los catalanes, 3 rs.
1 El envajador del conde de la Roca (Juan Antonio DE VERA Y ZÚÑIGA, conde de la ROCA, *El embajador,* Sevilla 1620), 40 rs.
1 Trajano Bocalino en romance (Trajano BOCCALINO, *Los Raguagli,* Madrid 1653), 30 rs.
1 Neutralidad del condado de Borgoña, 2 rs.
1 El principe de la guerra, 4 rs.
1 Cornelio tacito de Sueyro (Cornelio TÁCITO, Obras traducidas por Manuel SUEIRO, Amberes 1614), 16 rs.
1 Epitome del rey don Sevastian (Juan DE BAENA PARADA, *Epítome de la vida y hechos de don Sebastián,* Madrid 1692), 6 rs.
1 Advertencias civiles en ytaliano, 2 rs.
1 Respuesta juridica sobre el reino de Portugal, 2 rs.
1 Pellicer Aparato de la monarquia de España (José PELLICER Y OSSAU, *Aparato a la monarquia antigua de España,* Madrid 1671), 4 rs.
1 Discursos politicos y militares en ytaliano, 2 rs.
1 Janua lingarum, 3 rs.
1 Advertencias del padre Pineda al Privilegio de Aragon, 3 rs.
1 Excelencias de las tres ordenes, 6 rs.
1 Arte Real de Cevallos, 7 rs.
1 Elementos de Euclides de Carducho (Luis CARDUCHI, *Los seis primeros libros de los Elementos geométricos de Euclides,* 1637), 16 rs.
1 Euclides de Zaragoza, 6 rs.
1 Miguel Perez de las Armas, 6 rs.
1 Practica de artilleria de ferrufino (Julio César FERRUFINO, *Práctica manual y breve compendio de Artillería,* Madrid 1626), 8 rs.
1 Relazion de los Nodales sin estampa (Bartolomé y Gonzalo GARCÍA DE NODAL, *Relación del viaje que por orden de Su Magestad hicieron los capitanes don Bartolomé García Nodal y Gonzalo Nodal, hermanos naturales de Pontevedra, al descubrimiento del nuevo estrecho de San Vicente,* Madrid 1621), 12 rs.
1 Idem duplicado con estampas, 20 rs.
1 Arquitectura militar de Allet en ytaliano, 6 rs.
1 Fucina de Marte en ytaliano, 12 rs.
1 Fortificazion militar de Tapia, 12 rs.
1 Zaragoza varios instrumentos (fray José ZARAGOZA, *Fábrica y uso de varios instrumentos matemáticos,* Madrid 1674), 6 rs.

1 Barba de fortificazion, 10 rs.
1 Geometria de Caragoza (fray José ZARAGOZA, *Geometría especulativa y práctica de los planos y sólidos,* Valencia 1671), 10 rs.
1 Relazion del marques de Cremona, 2 rs.
1 Tablas del padre Claudio Clemente, 4 rs.
1 Theatro Naval, 4 rs.
1 Jornada de la agricultura en ytaliano, 5 rs.
1 Rio de las Amazonas (Cristóbal DE ACUÑA, *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas,* Madrid 1641), 2 rs.
1 Tratado de ensayadores (Juan FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, *Tratado de ensayadores,* Madrid 1623), 2 rs.
1 Sanazaro de Pedro Matheo en ytaliano, 3 rs.
1 Fisonomia de la virtud 1.ª parte, 8 rs.
1 El pastor Fido en ytaliano (Juan Bautista GUARINI, *Il pastor Fido,* Venecia 1590), 10 rs.
1 Orlando enamorado en ytaliano, 8 rs.
1 Exequias de la reyna Maria Luisa, 6 rs.
1 Universal recopilazion 1.ª parte, 8 rs.
1 Valencuela de Razione Belli (Juan Bautista VALENZUELA VELÁZQUEZ, *De statu ac belli ratione servanda cum Belgis,* Nápoles 1620), 12 rs.
1 Poema de la ziudad de lima, 4 rs.
1 Jardin de eloquencia, 4 rs.
1 Defensa de la medicina razional, 6 rs.
1 Exequias de la reyna, 3 rs.
1 Arce Roma la santa (fray Diego DE ARCE, *Roma la Santa,* Nápoles 1601), 8 rs.
1 Dias geniales y sagrados, 5 rs.
1 El devoto peregrino (fray Antonio DEL CASTILLO, *El devoto peregrino. Viaje a Tierra Santa,* Madrid 1654), 30 rs.
1 Speculum Exemplorum, 30 rs.
1 Concordancias de la Biblia de reyland, 22 rs.
1 Descubrimientos geometricos delano, 8 rs.
1 Prado florido en ytaliano, 6 rs.
1 Vitae patrum de San Jeronimo, 15 rs.
1 Peregrinacion de Cubero (Pedro CUBERO, *Peregrinación que ha hecho de la mayor parte del mundo,* Zaragoza 1688), 5 rs.
1 Auto del primer duelo de Candamo manoescripto, 4 rs.
1 Vida de Palafox manoescripta, 4 rs.
1 Obras de Gongora manoescriptas, 4 rs.
1 Discursos genealogicos de Mora (Pedro DE ROJAS, conde de MORA, *Discursos históricos genealógicos,* Toledo 1665), 12 rs.
1 Noticias de España de don Francisco de Sandoval, 3 rs.
1 Thesoro de las dos lenguas española y francesa, 33 rs.

LIBROS EN 8.º - 12 - 16 y 24

1 Numenclator de junio, 6 rs.
1 Vocabulario ytaliano y español de francosini, 30 rs.

1 Defensa stati toletani, 3 rs.
3 Sintaxis de Pedro Gregorio, 15 rs.
1 Poemas de las tres Gracias en ytaliano, 3 rs.
1 Ministerio del cardenal Macerino 1.ª parte en ytaliano (Galeazzo GUALDO PRIORATO, *Historia del ministerio del cardenal Mazarini,* Colonia 1669), 3 rs.
1 Mercurio galante en ytaliano, 2 rs.
1 Honrras de San Joseph en frances, 2 rs.
1 Elegancias de paulo Manucio (Aldo MANUCCIO, *Elegancias,* Venecia 1556), 4 rs.
1 Erres de Pedro Sirlarrato en frances, 4 rs.
1 De las armas en frances, 3 rs.
1 Historia de nuestro tiempo en frances, 10 rs.
1 Historia del año de 47 en frances, 4 rs.
1 Modo de adquirir riquezas en frances, 10 rs.
1 Historia de la reina doña Margarita en frances, 5 rs.
1 Historia de los honores de francia en frances, 5 rs.
1 Ofizina textoris, 10 rs.
1 Memorias del estado en frances, 12 rs.
1 Bartuli la pobreza contenta, 5 rs.
1 Idem Relazion del savio, 6 rs.
1 Figuras de la Biblia, 3 rs.
1 Galateo en ytaliano (Guivanni DELLA CASSA, *Il Galateo,* Venecia 1558), 2 rs.
1 El Coralbo en ytaliano, 3 rs.
1 La donzella desterrada en ytaliano, 4 rs.
1 La Heromena en ytaliano, 3 rs.
1 Ceremonias de la misa rezada, 1 rs.

PROSIGUEN LOS LIBROS EN 8.º - 12 - 16 y 24

1 Belarmino de Jemiti columbi en ytaliano (Roberto BELLARMINO, *Libro del gemido de la paloma esto es, el Bien y la utilidad de las lágrimas,* 1615), 2 rs.
1 La Arcadia del Sanacaro en ytaliano (Jacobo DE SANNAZARO, *La Arcadia,* Nápoles 1502), 3 rs.
1 Eliada de Homero en ytaliano, 3 rs.
1 Jerusalem del Taso en ytaliano (Torcuato TASSO, *La Jerusalen libertada,* Ferrara 1581), 3 rs.
1 Concilio Tridentino, 4 rs.
1 Cartas amorosas en ytaliano, 4 rs.
1 Panegiricos de Marini en ytaliano (Giovanno Batista MARINI, *Panegíricos,* Venecia 1602), 2 rs.
1 Fracmentos de poetas liricos = greco = et latino, 2 rs.
1 Metamorfosis de Ovidio en verso castellano (tal vez Antonio PÉREZ SIGLER, *Las Metamorfosis en Ovidio en verso suelto,* Salamanca 1580), 4 rs.
1 La galeria del marino en ytaliano (Guivanni Batista MARINI, *La galleria del caballero Marino,* Venecia 1620), 4 rs.
1 Parafrasis de herasmo de las Elegancias e Paulo Manuccio, 2 rs.
1 Piedras preciosas en ytaliano, 2 rs.

1 La estatonica en ytaliano, 2 rs.
1 Leogildi de Lanceloto en ytaliano, 2 rs.
1 La taladea en ytaliano, 3 rs.
1 Instrumentum pacis, 3 rs.
1 Misterios del Rosario en ytaliano, 2 rs.
1 Viaje al Parnaso (Miguel DE CERVANTES, *Viaje al Parnaso,* Madrid 1614), 2 rs.
1 Descripciones varias en ytaliano, 2 rs.
1 Suetonio en romance (Cayo SUETONIO, *Vida de los Césares* traducida por Jaime Bartolomé, Tarragona 1596), 4 rs.
1 Horas de recreacio de guichiardini (Ludovico GUICHIARDINI, *Horas de recreación,* Bilbao 1586), 2 rs.
1 Poesías varias en ytaliano, 2 rs.
1 Vida de Gregorio Lopex de Losa (Francisco LOSA, *La vida que hizo el siervo de Dios Gregorio López en algunos lugares de la Nueva España,* México, 1613), 3 rs.
1 El Cortesano en ytaliano (Baldasarre DE CASTIGLIONE, *Il Libro de Cortigiano,* Venecia 1518), 3 rs.
1 Vida de Numa Pompilio (Antonio COSTA, *Vida de Numa Pompilio,* Zaragoza 1667), 2 rs.
1 Comentarios de Cesar en ytaliano, 2 rs.
1 El Hombre de letras en ytaliano, 4 rs.
1 La eternidad consejera en ytaliano, 4 rs.
1 Secretos politicos en frances, 2 rs.
1 Recuerdos políticos en ytaliano, 3 rs.
1 Digos sacros del Marino en ytaliano (Giovanni Batista MARINO, *Diceri Sacre,* Turín 1614), 5 rs.
1 Rosa linda en ytaliano, 3 rs.
1 Guerra de Tartaria de Martino falto (Martín MARTINO, *De bello historia tartarico,* Roma 1654), 1 rs.
1 Defensa de las damas en ytaliano, 3 rs.
1 Acañas de Cespedes en romance, 6 rs.
1 Echos de la naturaleza de Porta en ytaliano (Giovanni Batista PORTA, *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium libri XX,* Nápoles 1598), 4 rs.
1 Apiano Alexandrino en ytaliano, 3 rs.
1 Dialogos de varia historia en portugues, 5 rs.
1 Guerra de Fuente ravia de Moret (José DE MORET, *Historia obsidionis Fontirabiae anno 1638 frustra galli tentatae,* Valladolid 1655), 3 rs.
1 Cornelio tacito en latin, 8 rs.
1 Digtis Pretense, 2 rs.
1 Magsimas de la guerra en frances, 2 rs.
1 Corona de doze estrellas en romanze, 3 rs.
1 Claros barones de pulgar en romance (Hernando DEL PULGAR, *Libro de los claros varones de Castilla,* Toledo 1486, Sevilla 1500), 4 rs.
1 Sucesos de Portugal en ytaliano, 2 rs.
1 Historia de Carlos Novella, 5 rs.
1 Magsimas politicas en ytaliano, 2 rs.
1 Historia de Jermania de Conestagio en ytaliano (Girolamo CONNESTAGIO, *Historia de la guerra de la Germania interior,* Venecia 1614), 4 rs.

1 Legatus de Marseller, 2 rs.
1 El Siciliano en ytaliano, 2 rs.
1 Vida de la duquesa de Tabliat, 5 rs.
1 Defensa de la reyna por los estados de Bravancia, 4 rs.
1 Sobre la paz de España y Francia en frances, 6 rs.
1 Historias peregrinas (Gonzalo CÉSPEDES Y MENESES, *Historias peregrinas y ejemplares,* Zaragoza 1623), 6 rs.
1 La Francia politica en frances, 6 rs.
1 El mejor siglo de Francia, 3 rs.
1 Historia del estado presente del imperio Othomano (Paul RICAUT, *Histoire de l'etat present de l'empire Ottoman,* Amsterdam 1676), 3 rs.
1 Historia de Macerino por Gualdo en ytaliano (Galeazzo GUALDO PRIORATO, *Vita e condizione del cardinale Mazarini,* Colonia 1662), 12 rs.
1 Gramatica castellana en dialogos, 3 rs.
1 Julio frontono en ytaliano, 2 rs.
1 Logo Canor mattematico en ytaliano, 3 rs.
1 Estado de las guerras en frances, 4 rs.
1 De fortificazion en ytaliano, 4 rs.
2 tomos de matematicas en frances, 6 rs.
1 Origen de los yndios, 5 rs.
1 Epiteto en ytaliano, 2 rs.
1 Enquiridium berborum, 3 rs.
1 Apothemas de llamacares (Tomás DE LLAMAZARES, *Apotegmas en romance,* Lyon 1670), 7 rs.
1 Experimenta de Moya, 2 rs.
1 Quilatador de oro (Juan DE ARFE Y VILLAFAÑE, *Quilatador de oro y plata,* Valladolid 1572), 4 rs.
1 Epistolas familiares de lacresi, 3 rs.
1 Ovidio Nason, 3 rs.
1 Virgilis, 3 rs.
1 Fasciculos sententiorum, 2 rs.
1 El porque en ytaliano, 2 rs.
1 Ciceron oratoria, 3 rs.
1 Politica xpistiana, 4 rs.
1 La doquia del taso en ytaliano, 2 rs.
1 Ubanserbergi de Velo imperiale, 3 rs.
1 Sacras reliquias de Sales en 24 en frances, 2 rs.

Tras hacer la tasación, Juan Martín Marinero indicaba que «no se puede bender por mayor ni menor, pena de excomunion mayor, asta que los visite el señor Don pedro Rodriguez de Monforte, cura de Palacio y visitador de las librerias desta Corte por el Consejo de la Santa Inquisicion».

El 16 de enero de 1694, don pedro Rodríguez de Monforte, tras examinar la biblioteca del marqués de Torremayor, declaraba que los libros contenidos en ella «no hallo reparo para que se puedan vender sin incurrir en pena alguna».

SOBRE LA OBRA DEL NOBEL GUATEMALTECO. A PROPÓSITO DE *MULATA DE TAL*

Por *Ana María Hernández de López*

> ... con un pie en una realidad mítica y con el otro en una degradación social, Asturias levanta en su novelística una cosmovisión humana que muestra en toda ella su compromiso ontológico a través de la fenomenología de sus personajes: ese es su tiempo, esa es su vida y ese es su compromiso. Miguel Ángel Asturias no se ha evadido ni como hombre, ni como escritor.
>
> Helmy F. GIACOMÁN

Las leyendas folklóricas de los mayas están perfectamente representadas en la novela *Mulara de tal* de Miguel Ángel Asturias. El autor guatemalteco deja ver un estilo en busca de su propia expresión. Toma del *Popol-Vuh* una fraseología de tal forma trastocada y mezclada al mismo tiempo con la realidad de su ambiente, que se confunde multitud de veces con el realismo mágico. Los protagonistas, y no digamos la atmósfera, son de tono grotesco y recuerdan muchas veces tanto los *Sueños* de Quevedo, como los *Caprichos* de Goya.

La simple lectura de *Mulata de tal* da pie para que imaginemos uno de esos largos poemas antes del nacimiento de la narrativa, donde brujos, semidioses, enanos, epopeya, farsa y metamorfosis, dan origen a una saga cargada de acontecimientos como temiendo dejar un vacío en cualquier momento de la acción.

No podemos pasar por alto la intención del autor de denunciar la miseria y la opresión en Centro América, todo ello mezclado con extraordinarios relatos que recuperan las antiguas tradiciones del mítico pasado maya-quiché para conferirles nueva vida literaria.

Se evidencia aquí el temperamento primitivo de los mayas, sin las inhibiciones que afectan a las personas modernas. Esto se ve ya en las primeras páginas, cuando Asturias presenta al protagonista Celestino Yumí como un personaje cómico.

El Nobel guatemalteco, con su magistral imaginación puesta en marcha, traslada a nuestro presente y fija por escrito el mágico universo de creencias ancestrales transmitidas oralmente de padres a hijos, a lo largo de los siglos, en las comunidades indígenas de Guatemala. Pero combina muchos recursos a su antojo, valiéndose, sobre todo, del léxico y de la magia. El mismo dice de su obra: «Creo que mi lenguaje en *Mulata de tal* tiene una nueva dimensión. En *Hombres de maíz* está todavía sobrecargado de terminología religiosa y mítica. *Mulata,* en cambio, está escrita en el lenguaje popular, como una especie de picaresca verbal, con el ingenio y la fantasía que tiene la gente sencilla para hilar frases y jugar con las ideas» (Campos, 298).

Realmente, Miguel Ángel es dueño de un lenguaje que ha bebido lo popular en las entrañas de la misma tradición, y muchas veces hace gala de su locuacidad en la descripción de escenas que paralelizan con sus cualidades poéticas.

Mulata de tal realmente tiene una estructura orgánica, una estructura basada en una leyenda popular de Guatemala, referida a un pobre hombre que vende su esposa al diablo para conseguir riquezas. Indudablemente, el Nobel guatemalteco, como se diría en otro tiempo de Rubén Darío, es un mago, un mago de la palabra y del color. En seguida va a dejar ver que parte del convenio con Tazol, el diablo de hojas de maíz, consistía en la venta de Catalina, su mujer, al mismo diablo Tazol. A Celestino Yumí no le satisfacía mucho esto, pero el demonio se valió de la calumnia para animarle. Le hizo ver que Catalina se entendía con otro hombre, y él, cegado por el afán de dinero prometido por el demonio perverso, decidió. Yumí pensó en que las hojas de maíz se transformarían en dinero por la magia de Tazol, siempre que él lo necesitara:

> ...hojas de milpa seca es Tazol, y hojas de milpa seca traerás a tu casa, todas las que puedas, y todas esas hojas de milpa, todo ese tazol, se convertirá en billetes de cien, de quinientos y mil pesos[1].

Por otra parte, el infame demonio le había dado una cajita con grandes tesoros, que Yumí iba tomando cuando necesitaba. Realmente se transformó en el hombre rico de la región. Quiviacús, donde estaban sus tierras, era el lugar de la abundancia. Inmejorables cosechas de maíz y frijol, cañadulzales que daban unas cañas de grosor pocas veces visto, cafetales que se venían abajo de frutos, y en la costa, ganado, y en otros sitios, algodonales, además de las aves domésticas, desde gallinas a faisanes que se multiplicaban.

Con estas riquezas tan resplandecientes, Asturias lleva al protagonista de la mano y le presenta un buen día en la feria más destacada de la región, la de San Martín Chile Verde, donde Celestino Yumí, olvidado un tanto de Catalina, encuentra a la mulata.

Hay una serie de escenas que Asturias recrea presentando al lector las costumbres de los indios guatemaltecos, y describiendo las de la mulata, que no eran ejemplares en ningún sentido.

Pronto Yumí se dio cuenta de que su matrimonio civil con ella no le iba a traer grandes placeres:

> Estrenó con la mulata su segunda legítima, al llegar a Quiviacús, en su caserón, una residencia suntuosa y hasta allí vacía, solitaria; pero no fue que digamos un buen estreno. El capricho de la mulata de recibirle de espaldas, le amargó. La espalda dice tan poco, cuando del otro lado están los ojos, la boca, los labios, la cara, lo lindo o lo feo de la persona (53).

Por muchas joyas, perfumes y viajes que la ofreció, la mulata nunca aceptó volverse y darle la cara, cosa que para Celestino fue horrible al pensar que el heredero de su abundantísima fortuna, en quien tantas veces había pensado, no llegaría nunca. Estos detalles parecen revivir el viejo mito del imposible casa-

---

[1] Miguel Ángel ASTURIAS, *Mulata de tal.* Buenos Aires: Losada, 1962, 23. Las páginas entre paréntesis en el texto corresponden a esta edición.

miento entre la luna y el sol, representado ahora mediante el matrimonio de la Mulata con Yumí.

Pero como ocurre siempre, un día Celestino se encontró con Catalina, y empezó a dudar de si dejarla o llevársela a su casa, porque,

> La mulata era terrible. A él, con ser él, cuando estaba de mal humor se le tiraba a la cara a sacarle los ojos. Y de noche, tendida a su lado, lloraba y le mordía tan duro, que no pocas veces su gran boca de fiera soberbia embadurnábase de sangre, sangre que paladeaba y se tragaba, mientras le arañaba, táctil, plural, con los ojos blancos, sin pupilas, los senos llorosos de sudor. Y esto a veces una noche y otra, sin poder dormir, temeroso siempre de que la fiera despertara y lo agarrara desprevenido ... (55)

Era muy lógico que Yumí se diera cuenta de su gran equivocación al cambiar a su mujer por el dinero del diablo, y era muy lógico también que quisiera salirse de la mulata cuanto antes y volver a los brazos de Catalina; pero el asunto no era tan fácil y dejó donde estaba a su primera mujer.

Después de algún tiempo fue Tazol el que se la devolvió convertida en una enanita. Esta enana tuvo que convivir con la mulata que al principio la trataba de niñita, semejante a una bonita muñeca, pero a partir de algún tiempo empezó a tratarla de cualquier manera y estos malos tratos se sucedían.

Un buen día que Catalina encontró a Yumí peleándose con Tazol y diciéndole que se llevara sus riquezas, todas, con tal de quitarse él a la mulata de ante los ojos, para volver con su querida mujer, ésta le dijo:

> «Celestino ... ésa, tu mujer, para que vos veas, no tiene sus *perfeuciones* de mujer, pero tampoco tiene *perfeución* de hombre. Has de saber que yo la fuide a espiar, mientras se bañaba, y no es mujer, porque no es mujer, te lo garantizo: No sé lo que es, pero no es hombre y tampoco mujer. Para hombre le falta tantito tantote y para mujer le sobra tantote tantito. A que jamás la has visto por delante» (66).

Su perspicacia de enana le llevó a facilitar el camino a Yumí para que se apartara de la mulata. Catalina, mediante sus tretas, consiguió encerrarla en una cueva. No intuimos lo que pensaría la mulata, dado que el anhelo de libertad y la lucha para obtenerla, es uno de los rasgos más característicos del espíritu humano.

Celestino, impensadamente, se mete en los dominios de Cashtoc, el Demonio con mayúscula, el más perverso y malvado de todos.

Los lectores, también sin darnos cuenta, nos adentramos (como reza la portada), en un mundo maravilloso, animado por prodigios y encantamientos, sometido a destrucciones apocalípticas, y poblado de gigantes, enanos y hombres-jabalíes.

Desde la primera página de su proceso de construcción, la novela se enfrenta con una difícil tarea de adecuación que no siempre es posible cuando participan del relato dos conciencias superpuestas: la histórica y la mítica.

El indio nace, vive y muere, entre dos polos opuestos: el mítico y el real, y esto crea en él una fuerte tensión a lo largo de toda su vida. La relación mítica del indígena guatemalteco, en este caso con la anturaleza, con los poderes ocultos, con sus viejas creencias, es una constante en la obra de Miguel Ángel Asturias. En *Mulata de tal,* llega un momento en que las incoherencias y aventuras de los per-

sonajes «pertenecen al mundo de las alucinaciones, de la embriaguez, o de los estupefacientes» (Lorand de Olazagasti, 267). Los cambios o metamorfosis de los personajes son comparables a los que Alejo Carpentier presenta en *El reino de este mundo.* No extraña, pues, la aserción de un crítico de que *Mulata de tal* es un relato embrujante en donde aparentemente el autor se ha desviado de la lógica para perderse en el cosmos de la irrealidad. Este tratamiento del mito y la magia como elementos orientadores de la actuación social de los hombres, no hay duda de que culmina después en otra de sus obras, en *Los ojos de los enterrados.*

Asturias posee una gran intuición, un gran talento estilístico para captar las ideas del *Popol-Vuh,* y para hacer un recuento de la trágica vida del indio de Guatemala en nuestro siglo, vida que el autor ha penetrado en su totalidad por enigmática que sea. El guatemalteco, que se nutrió en las fuentes del libro sagrado de los maya-quichés, tuvo una habilidad extraordinaria en el uso del estilo como forma de expresar los temas nativos, de tal manera que contribuyó tremendamente con esto a la literatura hispanoamericana, construyendo al mismo tiempo los cimientos de sus grandes éxitos posteriores.

A este respecto, varios antropólogos estudiando la sociología de grupos primitivos de estas tierras, han coincidido en que las leyes de estas comunidades nacen de la maldición, y dicen también que de la magia depende la justicia ordenada; de ahí el paralelo evidente entre el mundo político y el mundo mágico de Asturias.

Además, en *Mulata de tal* Asturias muestra su poderosa imaginación. Esta novela está concebida como una rapsodia, con una riqueza verbal y de recursos, que suplanta a cualquier escritor de la época. Hace como evocaciones poéticas del mundo de los indios mayas, y si en *Leyendas de Guatemala* exponía sus creencias, tradiciones, consejas e historias, en ésta el lenguaje ejerce una función especial a través de aliteraciones, paralelismos, jitanjáforas, onomatopeyas, repeticiones y otras figuras del abundante léxico del autor que es dueño de un lenguaje tomado de lo popular en las entrañas de la tradición. En todo caso, llega un momento, como dije ya, en que la novela entra en el mundo de lo laberíntico, desde que Tierrapaulita, la ciudad universitaria de los brujos, termina sepultada por los terremotos. Ahora se multiplican las transformaciones de distintos personajes con más identidad.

En la desaparición de Tierrapaulita, que se la tragaron las sombras de la noche, hay pasajes semejantes a los que más tarde encontramos en *Pedro Páramo,* concretamente en la desaparición de Comala también. «Y no se sabía que existía a no ser por las mechas de candiles y candelas encendidos que soltaban por las rendijas de ventanas una luz terrosa, muerta, sin reflejo ... También oíase hablar tras de las puertas y una rociada de malas palabras turbó el silencio de una esquina, al paso de picamulos que tornaban chacoteando» (125).

Asimismo la Huasanga (otra enana de la novela), como los personajes de Rulfo[2], vuelve «después de andar paseando por el limbo los días que estuvo muerta».

El lector se pierde en esta avalancha de bajadas y subidas, idas y venidas, cambios y metamorfosis, en una palabra, *desconcierto total* que a cualquiera le saca de quicio.

Realmente, la religión católica ha sido desvirtuada por completo. A los indios los encapricha la mezcolanza de sus nahuales con los santos, porque creen que así

[2] Mi artículo sobre Rulfo «Presencia de la naturaleza, protesta socio-política, muerte y resurrección en *El llano en llamas», Anales de Literatura Hispanoamericana,* 4 (1975), 173-190, tiene una buena explicación sobre el tema.

su protección es más segura. Y a este respecto, hacen cambios entre las cabezas de los santos y las de sus animales preferidos para lograr sus deseos.

A Miguel Ángel Asturias hay que leerle con mucho cuidado, por ese jugar, si queremos, con el lector y tenerlo siempre suspendido de un hilo entre la realidad y la fantasía que en *Mulata de tal* es la tónica que recorre toda la novela, pero el acierto extraordinario del Nobel guatemalteco, cuyas aventuras tienen un carácter eminentemente prodigioso, le ha colocado en un pedestal muy alto dentro de la valiosísima novelística hispanoamericana.

OBRAS CITADAS

CAMPOS, Jorge: «Lenguaje, mito y realidad en Miguel Ángel Asturias», *Homenaje a Miguel Ángel Asturias,* Edición de Helmy F. Giacoman. Madrid: Anaya, 1971, pp. 293-300.

OLAZAGASTI, Adelaida L.: «Mulara de tal», *Homenaje a Miguel Ángel Asturias,* Edición de Helmy F. Giacoman. Madrid: Anaya, 1971, pp. 261-277.

NOTAS EN TORNO DE LA INSTANCIA SERIAL. CÉSAR AIRA: UN «CASO» DE LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

Por *Nancy Fernández Della Barca*

Un posible interrogante que se impone a la crítica, consiste en plantearse la posibilidad (y necesidad) de liquidar de modo productivo las restricciones lineales historicistas o taxonómicas que dividen y clasifican los órdenes de los saberes. Partiendo de la categoría de *serie*, entonces, se pueden llegar a establecer las marcas que organizan una determinada *poética*. En otros términos, pretendemos analizar las instancias mediante las cuales se trama una escritura como proceso, las procedencias de ciertos rasgos, huellas y matices cuya persistencia urde un modo de escribir donde el sistema de citas y apropiaciones deja entrever también un modo de leer. Así, las construcciones implícitas de las genealogías, los modos de rubricar los lazos de los linajes o la filiación literaria, instauran la polémica frente a la concepción de tiempo cronológico y sucesivo y la concepción de la literatura como conjunto de obras sujetas a las preceptivas de escuelas, movimientos, estéticas o la trascendencia de deudas e influencias. De este modo la categoría de tradición propone una relación compleja entre pasado y presente, formulando además, itinerarios inagotables entre poéticas coetáneas.

La noción de instancia serial es, entonces, singularmente eficaz para establecer vínculos dinámicos entre los períodos cronológicos de los siglos XIX y XX (cuestión que me interesa especificamente para encarar el estudio de la literatura argentina), por lo cual el marco teórico que servirá de base va a orientarse hacia cuestiones epistémicas involucradas con la teoría de la historia, incidiendo de modo concomitante sobre las nociones de *tradición* y *genealogía*. Aquí es donde comienza a funcionar el concepto de *serie*, cuya pertenencia original es explicitada por el campo teórico del Formalismo Ruso, en especial por Iuri Tinianov [1]. En sus traba-

[1] De acuerdo a la distinción de niveles que introduce Tinianov, puede desarrollarse un análisis literario otorgándole al concepto de jerarquía y de procedimiento su debida importancia, deslindando las distintas relaciones entre funciones, sea por sustitución o combinación. En este sentido, a Tinianov debe reconocerse tambien el ingreso de la dimensión histórica en el estudio estructural de la literatura, por cuanto que cada «sistema» refleja un aspecto homogéneo de la realidad. A esto, precisamente, Tinianov lo llama «serie», cuyo privilegio y colocación serán determinados por cada época particular (serie literaria, serie musical, teatral; serie de hechos económicos, políticos, etc.) Es de consulta necesaria tambien, el trabajo de TINIANOV Y JAKOBSON, « Problemas de los estudios literarios y linguísticos», en el cual afirman la existencia de leyes estructurales específicas al sistema de la literatura, abandonando los enfoques episódicos o anecdóticos por una sólida y estable base teórica y científica, a partir de lo cual pueden afirmar, por ejemplo, la interdependencia entre las nociones de sistema y evolución, ya que el sincronismo puro se presenta como mera ilusión, por contener como sus propios elementos inseparables al pasado y al porvenir. Cfr. Tzvetan TODOROV, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos,* Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

jos se piensa la relación entre lo literario y lo social centralizando su preocupación en el modo con que se producen los cambios (evolución) entre formas, motivos y *funciones*, es decir, entre los elementos que constituyen el *sistema* literario. Conforme a sus enunciados, la serie artística o literaria se vincula a otras series históricas de acuerdo con leyes estructurales específicas que atañen a la función (la cual determina el modo y desarrollo específico en la serie literaria) y a las *mediaciones* (que rigen los cambios y correlaciones entre sistemas). Si como afirma Tinianov, la literatura no puede ser estudiada aisladamente, la existencia de un «hecho literario» va a depender de su «cualidad diferencial», es decir, de su correlación con la serie literaria pero también con una serie extraliteraria, con lo cual queda cuestionado el enfoque «inmanente» de la obra. De este modo, al reconocer que la serie literaria convive con «series vecinas», a saber, culturales, sociales, existenciales, somete al término «historia literaria» a un examen cuyas demandas principales consisten en transformarlo en una ciencia. Así, enfoques causalistas o centrados en la psicología de autor son sustituídos por el estudio de la variabilidad literaria fundada en el aserto de que la obra y la literatura en su conjunto constituyen un sistema, lo cual permite actualizar el problema de la relación entre las series y resituar el término «tradición», admitiendo desde una perspectiva evolucionista, los cambios de funciones y elementos formales producidos en un sistema. Mijail Bajtin conserva la pretensión de edificar una ciencia en el dominio de la creación cultural, distinguiendo a la vez la compleja especificidad del objeto estético y la necesidad de ubicar el arte en relación a una filosofía sistemática de lo estético, ya que solo así se puede dar cuenta de las relaciones mantenidas con los elementos éticos y cognitivos en la unidad de la cultura humana[2]. De esta manera, le resta arbitrariedad a la autonomía artística ya que la reconoce garantizada por su implicación en la unidad de la cultura. También, de acuerdo con esta línea de pensamiento, desarrolla un análisis crítico de la estética material que habían sostenido formalistas como Zhirmunski y Tomashevski, ya que, si sus hipótesis de trabajo pueden llegar a ser sumamente útiles en cuanto al estudio de la técnica de la creación artística, tienden a elaborar un punto de vista científico del arte con independencia de la estética filosófica general, orientándose mediante la *materia* a la ciencia empírica positiva. A Bajtín pertenece la afirmación de que «La historia no conoce series aisladas» y no es casual que este enunciado sea uno de los básicos puntos de partida con los que Nicolás Rosa construye su teoría semiótica del sujeto de enunciación en el género autobiográfico, situando su régimen de veridicción en función del lugar intersticial del que da cuenta el concepto de *interferencia*[3]. Para Bajtín es funda-

[2] Para Bajtin, la estética material no solo aísla al arte en la cultura sino también a las artes particulares, carencia que juzga por la falsa posición asumida por la estética formal, según la cual se debe construir una ciencia del arte independientemente de la estética filosófica sistemática. Bajtin interpreta que el problema del dominio de la cultura puede ser entendido en su conjunto, como el problema de las *fronteras* de ese dominio. Sin embargo, advierte que no debemos imaginar tal dominio como un conjunto espacial «encuadrado por sus fronteras y teniendo, al mismo tiempo, un territorio interior», ya que el dominio cultural *está* situado en las fronteras, recorriéndolo estas por todas partes. Cfr. Mijail BAJTIN, *Teoría y estética de la novela,* Madrid: Taurus, 1989.

[3] Respecto al problema de la unidad de las actitudes artística, ética y cognitiva, Rosa advierte que plantea un problema que la perspectiva teórica de Bajtin no llegaba a postular en términos precisos, esto es: la cuestión de la unidad en la diferencia y de la diferencia en la unidad. Asimismo, propone un régimen de valores ficcionales que rigen los postulados de todo relato, los cuales pueden ser formulados a partir del concepto de *interferencia*. Ficcionalización del tiempo (cronológica), del espacio (topológica), ambas aristas pueden ser pensadas como la «ciencia» a la que aspiraba Bajtin, sin residuos kantianos. Cfr Nicolas ROSA, *El arte del olvido,* Buenos Aires: Punto Sur, 1990.

mental suprimir cualquier enfoque estático por lo cual se hace necesario generar una concepción histórica a partir de una interacción y un condicionamiento recíprocos entre las series que constituyen el dominio de una formación cultural. Es sintomático y congruente que a él le pertenezca otro de los enunciados que recupera Rosa en *El arte del olvido:* «Para entrar en la historia hay que dejar de ser uno mismo». Ahora bien, en tanto y en cuanto la obra como sistema y el concepto de serie provengan de una matriz lingüística (dado que el nexo establecido entre el ámbito de lo literario y lo social es de carácter verbal), deberemos recordar la noción de *diferencia* cuya perspectiva proveniente de la lingüística estructural, deriva e incide en una línea del postestructuralismo de raigambre marxista: Pierre Macherey como discípulo de Louis Althusser[4].

Un texto literario deja entrever las marcas de su proceso, de las condiciones de su producción y, a su vez, las operaciones de escritura, engendran el imaginario de los textos en la reposición de las lecturas que el nombre propio (el del autor), de una o de otra manera permite filtrar, en definitiva, aquello que llamamos «una mirada del mundo». Con ecos de Macherey, entonces, insistimos en que la obra literaria se relaciona con el lenguaje en tanto tal; por medio de él se vincula con distintos usos posibles: uso teórico y uso ideológico. De esta manera, si tomamos el caso particular de una poética como la de Aira, y nos centramos en la clave que desliza a partir del *continuo y la inmediación*, es viable reconocer afinidades lógicas y estéticas, con Gilles Deleuze, sobre todo en lo que atañe a la concepción del sentido. Por ello considero medular su concepto de diferencia (y de serie) que adopta como desprendimiento filosófico a partir de la idea de retorno y transmutación genealógica de Friedrich Nietzsche[5]. El «modelo» de Deleuze es el *rizoma* y si bien continúa de algún modo la idea de interconexión, con su postura crítica quedan abolidas las nociones de especificidad y mediación[6]. Así, el libro, por ejemplo, es

[4] Denunciando como envejecido el mito de explicación o comprensión del texto, Macherey afirma que el objetivo que una crítica debe fijarse es la determinación de un sentido, donde la dificultad esencial a resolver radica en una actividad racional que no considera a su objeto como dado empíricamente. Partiendo de la hipótesis teórica de que la obra no está encerrada en un sentido sino que está fundada sobre una multiplicidad, le reconoce como propio el principio de diversidad que la afirma como incompleta. Asimismo, cuando Macherey invalida la «ilusión interpretativa» que se remonta a un «centro escondido que le daría vida», está negando el análisis intrínseco o la crítica inmanente para plantear que lo que permite rendir cuenta de la estructura de la obra, es su desajuste interno, la cesura por cuyo medio «corresponde a una realidad también incompleta que deja ver sin reflejarla». Esta es la *diferencia* que la obra literaria ofrece, esta es la *ausencia* que muestra, allí donde la carencia y la falta determina su existencia y condiciona aquello que tiene para decir. De este modo, lo que exige explicación no es la simplicidad que dotaría a la obra de unidad de sentido sino la presencia de una *relación* entre elementos y niveles de composición, mostrando a la vez un *conflicto de sentido* y la inscripción de una *alteridad*. Cfr. Pierre MACHEREY, *Para una teoría de la producción literaria,* Venezuela: Ediciones de la Biblioteca, 1974.

[5] Lo que se denomina *ídolo* es lo que hasta ahora fue llamado *verdad*. No existe ninguna «realidad» ni «idealidad» que no sea trastocada en los escritos de Nietzsche. «Transvaloración de todos los valores» esta es la fórmula para designar el acto de suprema autognosis de la humanidad, por medio de la cual el espíritu se desata de las constricciones sombrías e idealistas para devenir libre, y en medio de las cosas humanas, tomar posesión de sí mismo. «Todo ser quiere hacerse aquí palabra, todo devenir quiere aquí aprender a hablar de mí», tal es el alma que por placer se precipita en el *azar*, la que se sumerge en el devenir, la que *decide* sumergirse en el deseo, la que huyendo de sí se alcanza en los círculos más amplios, allí donde las cosas tienen su corriente y su contracorriente, su flujo y su reflujo. Cfr. Friedrich NIETZSCHE, *Ecce Hommo,* Madrid: Alianza, 1979.

[6] Si Deleuze y Guattari conservan la rúbrica autoral mediante sus firmas o nombres propios, es eso mismo lo que les sirve para teorizar acerca del estatuto del yo. «No importa el extremo en que ya no se dice yo, sino el extremo en el que decir yo no tiene importancia alguna». Cuando ya no se es

concebido como una «composición maquínica» cuyas funciones dependen del grado de intensidad con que las líneas de articulación o de fuga forman una totalidad significante. El «sistema» o «rizoma» deleuziano depende de principios de conexión y heterogeneidad, pivoteados por ramificaciones circulares, laterales pero nunca dicotómicas, lo cual favorece el interés depositado en el modo de funcionar de las cosas y hasta de los libros. Para Deleuze, el libro no es objeto susceptible de proveer respuestas acerca de la comprensión o de los intereses interpretativos; mas bien, su composición tiene que ver con las conexiones que, exteriores, le son inherentes. Lo que debe preguntarse acerca del libro (como objeto rizoma), entonces, es cómo introduce intensidades metamorfoseando su propia naturaleza. Ahora bien, en el rizoma, la ruptura no excluye las remisiones simultáneas entre líneas de segmentariedad o estratificación y las de fuga o desterritorialización. En esta dirección, mas allá de que en todo rizoma subsistan formaciones que lo organizan y le prestan atributos para dirimir entre sujeto y objeto, sus dimensiones y líneas disponen en él un plano que encadena el múltiple devenir cuyos encadenamientos y relevos abandonan por fin el esquema evolucionista del árbol y la descendencia. La *fuga* y la *segmentariedad* constituyen por lo tanto series heterogéneas cuyas intensidades se encadenan, circulan y relevan sin guardar ninguna semejanza ni parecido, lo cual cancela también el modelo de la imitación. Desde esta perspectiva, si el mapa y no el calco es la figura del rizoma, es porque se dirige a una experiementación derivada de la realidad. Deteniéndose en el modo de funcionar propio del rizoma, Deleuze advierte sus procedencias por «crecimientos y estallidos» que actúan por cortes significantes, distinguiéndose así de los sistemas estructuralistas, formados por puntos y posiciones, por distinciones entre futuro y pasado en omisión del devenir.

Antes nos referimos a Nietzsche porque para estos razonamientos «intempestivos», su nombre abre un nuevo lenguaje y desmonta los prejuicios metafísicos, esos que fundan la antítesis de los valores y privilegiando la supuesta conciencia de un saber, esconden los carriles secretos de un pensar instintivo. Admitiendo las ficciones lógicas, aún a riesgo de enfrentarse a los «sentimientos de valor habituales», Niestzsche construye una génesis con estima por la falsedad, lo indeterminado y la apariencia lo cual, si desde la perspectiva metafísica occidental atenta contra la «verdad», para Nietzsche eso carece de importancia y hace posible una inaugural «condición de vida», cimentada en la no-verdad que la favorece, conserva e inclusive selecciona la especie. «Todo lo que es profundo ama la máscara». La sentencia de Nietzsche apuesta en contra de la representación, la imágen y el símbolo de las cosas (contra la verdad profunda acariciada por los filósofos doctos) conformando

---

uno mismo, el yo se absorbe y multiplica. En esta misma perspectiva, el libro, en calidad de composición, es inatribuible, y a su sistema de conexiones fasciculadas, puede llamárselo *rizoma*. Es aquí donde se aborta la raiz primordial injertando multiplicidades inmediatas y donde no obstante, la unidad subsiste como *pasado venidero, como posible*. Se trata, por ejemplo, del plegado de un texto sobre otro, constitutivo de raíces múltiples, implicando de esta manera, una dimensión suplementaria a la de los textos considerados, siendo precisamete en ese suplemento del pliegue donde la unidad prosigue su trabajo. Los giros modernos, en Joyce, por ejemplo hacen proliferar las series y pueden favorecer el crecimiento de una multiplicidad en una dirección. En este sentido, según Deleuze y Guattari, las palabras de Joyce llamadas «de raíces múltiples», no rompen la unidad lineal de la palabra o de la lengua más que estableciendo el lugar no-sabido, el del retorno de la frase, del texto o del saber. Planta, animal o madriguera, el sistema de rizoma ejerce sus funciones de evasión, ruptura y desplazamiento para poder conectar, desde sus diversas formas, algún punto con otro cualquiera. Cfr. Gilles DELEUZE/Felix GUATTARI, *Rizoma*, México: Premia, 1978.

en su lugar una idea de Naturaleza derrochadora e indiferente sin medida, incierta cuyo sentido artístico sabe leer Zaratustra, danzarín y ligero, en el eterno retorno del existir. Nietzsche/Zaratustra suprime en el tiempo, la distinción entre pasado y futuro para concebir su infinitud y eternidad iluminadas por la *serie simultánea de repeticiones*. Lo que fue, lo que será y lo que es ya no están separados, porque la reiteración los afirma como tiempo entero cuyo centro está en todas partes. El carácter leve y flotante del tiempo curva su propio sendero y es allí, en el espacio del tiempo donde las cosas intervienen y se transfiguran.

La ocasión de lo real. *El Sueño* de César Aira

El Sueño (Buenos Aires, Emecé, 1998) es la última novela publicada por César Aira. Y como ya ha hecho en otros de sus libros *(La liebre, Copi, Cecil Taylor)*, el autor vuelve a poner de relieve algunos resortes (motivos, figuras, escenas o episodios) que operan productivamente en la práctica de su escritura. El motivo recurrente del viaje aparece, por lo general, sujeto a una peculiar lógica que tiende a desbaratar las convenciones de la representación y, en función de esto, a pervertir las rigideces de la identidad y la causalidad. De este modo si lo real toma forma de vértigo y fugacidad, hay ciertos episodios en los que el tiempo y el espacio funcionan como una «perpetua huída hacia adelante» haciendo de la paradoja airana, la marca inigualable de un estilo. Y el estilo de Aira es un síntoma, un operador que repone al pasado y al futuro en el lugar del presente continuo, y a la proyección jerárquica del perspectivismo en la acumulación caótica donde los extremos desbordan. Sin embargo, el delirio y el caos se resuelven casi siempre en un exceso de inteligibilidad, en un plus de transparencia que por demasiado real se vuelve opaca. Es entonces cuando las vueltas y los giros de una travesía, convierten a la vida misma, esa de todos los dias, en un pretexto que alterna entre la reiteración mecánica de los sucesos y las variaciones que el desplazamiento introduce en el ojo del acontecer. Natalio y Mario atienden un kiosko de diarios y cada jornada añade una dosis de tranquila sensación de felicidad. Las conversaciones previsibles entre vecinos, la práctica cotidiana del trabajo, favorecen las charlas sinceras, fáciles y triviales hasta que el avatar de lo repentino hace su irrupción en el cielo tranquilo del barrio de Flores. Las anécdotas más simples, casuales y hasta insólitas se transforman así en el acontecimiento que hace de lo real una explosión de paralelismos y coincidencias sin explicación; Natalio y Mario van a advertir una ligera variación en el monótono curso de sus vidas cuando ambos se ven afectados por la fuga de un cajero estafador (que a su vez repone el pasado delito del astuto Togliazzi) y la desaparición de Lidia. La extrañeza se produce en ellos por que no hay causas o motivaciones esenciales que los vinculen a los hechos que se manifiestan. Y en el lector, una vez más, su propia extrañeza, marca el itinerario continuo entre procedimiento (el de las ficciones airanas) y resultado (el efecto de su propia lectura que como señalara Graciela Montaldo, forma parte de los mecanismos que crean las historias). Cuando se traspone la restringida órbita del kiosko, los pasos actúan como «distancia, recuerdo, información» (p. 51) y si para «actuar se necesita tiempo», se trata del tiempo que sostiene y hace posibles las historias, la aventura de la vida que se vuelve real contándola y la aventura del relato que se vuelve tangible viviéndolo. De esta manera, los actos se van encadenando por la

justificación de una simple necesidad, y el instante de la improvisación va a anular la espera para que los hechos vayan tomando la forma de lo real. La narración aspira así a captar la huella efímera de las cosas, el estado superficial e inmediato de la vida y, el tránsito virtual entre especular (¿cómo encontrar el hilo que une todas las ocurrencias?) y decidir (¿por donde comenzar o hacia donde partir?), dibujan el instante inminente en el que las cosas cambian, se modifican o metamorfosean. Al respecto, se puede evocar el *Copi* de Aira, para quien la construcción de historias era el punto central de su poética. De esta manera y refiriéndose al autor de *El uruguayo,* Aira afirma que el procedimiento artístico consiste en el relato y aquí, el despliegue del tiempo —su condición necesaria—, no sólo garantiza la *invención* sino el arte como trabajo. Entre los párrafos que diseñan el continuo de una ficción única, la interrupción aparece tan solo como trazo fantasmático de un teatro cuyas escenas sueltas están siempre encadenadas. Citando nuevamente a Aira, vuelvo a insistir en nombres propios, marcas textuales que se sitúan «en las antípodas»: Borges y Copi. Porque si en Borges la «génesis del tiempo y del mundo» inscriben una «separación excesiva» entre posibilidad y acto, en Copi la visualidad exacerbada colma los vacios, cubre los huecos como reverso de la memoria mecánica, transfigurándola por el olvido. La aventura es un espacio tan vívido y real como la topografía de la calle, solo que puede ser una zona más proclive a lo privado, y, como el sueño, retacear a la narración gran parte de sus detalles, pormenores y consistencia. Esa es la extraña sensación, fantástica y a la vez racional de la paradójica existencia sujeta al «azar sin cálculos». El relente singular de lo indecible de una historia es la parte de gasto, el efecto residual inherente a lo que todo sueño tiene de incomunicable. Sin embargo es ahí donde la acción encarna, toma la forma, la marca de genealogía del relato, en ese intervalo suspendido donde Mario se debate en el comienzo inminente de una aventura, una historia, un suceso distinto que ya puede devolverlo al pasado gastado, roído de hábito. La lógica de la trasposición supone el lugar del presente continuo, el desplazamiento intersticial, más que un lineal recorrido topográfico, por el cual una suerte de viaje iniciático le abre a Mario la posibilidad de cruzar la frontera que separa su vida cotidiana de la conspiración religiosa y tecnológica que anida en el siniestro convento de la Misericordia. El kiosko de diarios (el vínculo entre los periódicos y la calma deparada por una vida de rutina funciona en cierto modo como síntoma), el hábito y los gestos que se afirman como códigos sobreentendidos entre Mario y Natalio, su padre, adquiere una dimensión marcadamente significante por connotar la fragilidad del instante que vuelve al límite (entre causa y efecto, procedimiento y resultado, provocación y consecuencia), la contrafigura de lo que termina, fija y separa. En cambio la costumbre y lo previsible van a provocar el salto demoníaco, caótico a la otredad, la incursión en la zona vedada de las tétricas monjas. Paradoja, decíamos, entre la conveniencia de callar (o de no ver) y engendramiento exacerbado de una historia que contar. Mario se sitúa así sobre el filo que agudiza la percepción cierta, inequívoca pero lábil e indolente del acontecer (confrontar Deleuze) el punto que tensa la singularidad de una vivencia y la universalidad del ser. Galerías, pasajes y pasillos van articulando ante la mirada de Mario las líneas que llevan a los recintos cerrados que su intromisión se atreve a profanar (con el objetivo de encontrar a Lidia, la joven madre que aún no ha visto). Si el claustro es escenario donde la trama se desarrolla al compas de monjas ladronas y probables asesinas, Mario se convierte en actor que se mueve en ritmos de estratégicos

silencios y conspira con el coraje de un héroe barrial. El interrogatorio al que es sometido («a qué has venido?» acechan inquisidoras), impone un régimen de prohibición y castigo, amenaza e interdicción que no obstante vislumbra el secreto reservado. En relación a esto las apariciones y desapariciones, entradas y salidas retienen al joven, aplazando en intermitencias el virtual sentido del final, difiriendo en la clave del deseo, el develamiento del enigma. Al modo de la Alicia de Lewis Carroll, Mario reviste la máscara de un niño entrometido, que va dejando de temer las consecuencias ante esas especies de monjas abominables. Y si la realidad del niño se derrama en el interior de una morada «verdadera o fantástica», al salir es posible que se anulen «todos los lapsos» y esa realidad pueda volver a reanudarse «exactamente donde había quedado», produciendo una suerte de repetición continua y serial, inmovilidad móvil de una totalidad ilusoria escandida en fragmentos de imágenes y sentidos. «No valía la pena apurarse, ni pensar en lo que quedaba por hacer en la jornada, porque todas las cuentas volvían a cero»; solo que las cuentas exigen que los umbrales sean traspasados. En este sentido, el vértigo, la velocidad y la acumulación afecta no solo al espacio sino tambien al tiempo por el que las escenas van a revelar el orden paradojal del secreto engendrado en la superficie misma de lo visible, ya que, después de todo, el convento queda enfrente del kiosko. Lo real entonces, se desliza en un orden de embriaguez y de perfección, cuya forma consuma la forma mas etérea donde los extremos anulan los blancos y las distancias, coexistiendo como las máscaras del peligro y la calma, lo conocido y lo ajeno, la vigilia y el sueño. «Pero aunque parezca increíble, la acción nos da una segunda oportunidad, sin necesidad de que el tiempo retroceda; porque el recuerdo y la interpretación de lo que se vivió se traducen en hechos, y estos configuran nuevas escenas, en cuya sucesión va dándose un progreso, hasta llegar al desenlace» (p. 84). Por lo tanto, si desde la marca enunciativa en tercera persona omnisciente se impone cierto registro impersonal, las digresiones y paréntesis a los que Aira recurre con frecuencia, saben insinuar el centro de su poética; las vueltas seriales que mezclan las voces (la de los personajes, la del narrador) proponen una sintaxis narrativa que no solo amplia el horizonte, el curso del relato precipitando el final, sino que también permiten vislumbrar los circuitos desde donde se enuncia y se escribe: la ausencia de la moral, la falta de respeto a la idea de «corrección».

El Sueño repone entonces un efecto de extrañeza por ser un producto de invención cuyo autor sabe equilibrar los andariveles entre los viejos relatos con las nuevas historias. Un paradójico devenir entre pasado y futuro vuelve lejano lo próximo y cercano lo arcaico, colmando las distancias que el tiempo cronológico impone. Los mecanismos que crean las historias conectan así, las estructuras de antiguas fábulas colmadas con magia y peripecias más las historias saturadas de acción, de realismo contemporáneo y vida cotidiana enlazadas por las anécdotas y digresiones narrativas; el estilo airano marca una escritura de rizos y ondulaciones haciendo del continuo la clave de su poética, un desplazamiento que alterna su generatividad entre madres desamparadas y monjas robóticas que experimentan con métodos de fecundación clandestinos. De este modo, los conocidos senderos del porteño barrio de Flores, dejan asomar la levedad de anécdotas y costumbres amenas donde lo instantáneo no quita el misterio de un secreto guardado en criptas subterráneas. Y allí donde la aventura y el comic dibujan los cuentos de pasadizos secretos, llaves prohibidas y trampas disimuladas en un jardín tenebroso, el joven diariero descubre la

manifestación plena y mágica de lo real. El talismán del amor transfigura para Mario el doble rostro de Lidia y Rosita y la simple evidencia en la sucesión de los dias, traduce en un punto cualquiera de la eterna repetición los signos seriales e inconscientes de los hijos (la proliferación) y los sueños (el raudal de coincidencias). El cuento de la vida entonces, se hace tangible en lugares sin tiempo ni espesor como puertas cerradas, madrigueras, claraboyas pero tambien en pantallas televisivas y computarizadas que controlan la transmisión esotérica de secuestros y rescates más los estragos del incienso bactericida esparcido en la capilla dominada por bandas de monjas. El cambio de perspectivas y la transmutación de interior y exterior, va a hacer de la acción surrealista, la súbita ocasión de una epifanía que pone al absurdo del lado más luminoso de lo real.

ESTUDIO SOBRE LOS REPERTORIOS BIOBIBLIOGRÁFICOS HISPANOAMERICANOS

Por *Amancio Labandeira Fernández*

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio sobre los repertorios biobibliográficos hispanoamericanos se dividirá en internacionales y nacionales; pero antes de entrar en el análisis de estos dos grupos de obras, es preciso mencionar una serie de repertorios bibliográficos de temática americana, porque aportan una gran cantidad de información a las referencias biográficas que aparecerán a lo largo de este trabajo.

Así pues, refiriéndonos a los repertorios bibliográficos que recogen las obras relativas (o con meras referencias) a América, debemos citar en primer lugar a Antonio de León Pinelo, quien es considerado el pionero de este tipo de estudios por publicar en 1629 su *Epítome de la Biblioteca Oriental i Occidental, Náutica i Geográfica*[1]; en segundo término es necesario señalar a Henry Harrise, quien en 1866 publicó su *Bibliotheca Americana Vetustissima*[2], y por la cual fue llamado «Príncipe de los Americanistas»; y en tercer lugar debemos tener en cuenta a José Toribio Medina, el más insigne bibliógrafo de América, quien desde 1898 a 1907 publicó su magna *Biblioteca Hispano-Americana (1493-1810)*[3], compuesta de siete volúmenes en los que se contienen 8.481 títulos.

Haciendo un poco de historia diremos que en 1585 Alonso de Zurita terminaba su *«Relación de la Nueva Espana»* y ponía al comienzo un catálogo de 46 autores que habían escrito historias de las Indias, pero no precisa sus títulos, y ni siquiera si fueron impresas; y omite obras como la *«Historia de las Indias»* del padre Las Casas, las *«Décadas»* de Mártir de Anglería; los *«Naufragios»* de Alvar Núñez, y la *«Historia General»* de Sahagún, entre otras. Más interés tiene la *«Historia eclesiástica indiana»*, que en 1596 terminó el franciscano Jerónimo de Mendieta, la cual recoge muchas noticias de la historia, religión y costumbres de los aztecas, y lleva un índice de las cosas notables contenidas en el volumen, en donde bajo los nombres propios se anotan las obras que aquellos escribieron.

Más tarde, en 1613, el franciscano Juan de Torquemada, aprovechando gran parte del material de la *«Historia eclesiástica indiana»*, confeccionó una voluminosa cró-

---

[1] Madrid. Juan González. 1629, 44 hs. + 186 + XII pp. + 1 h.; reproducción facsímil con prólogo de Diego Luis Molinari en Madrid y Buenos Aires. Bibliófilos Argentinos. 1919.

[2] Henry HARRISE, *Bibliotheca Americana Vetustissima. A description of works relating to America published betwen the years 1492 and 1551.* New York. Geo. P. Philes. Bradstreet Press. 1886, LIV + 519 pp.

[3] José Toribio MEDINA, *Biblioteca Hispano-Americana (1493-1810).* Santiago de Chile. Imp. y Grab. en casa del Autor. 1898-1907, 7 vols.

nica religiosa bajo el título genérico de *«Monarquía indiana»*, que constituyó la biblia del aztequismo hasta que Joaquín García Icazbalceta publicase, en 1870, la obra de Mendieta. El estudio de Torquemada tampoco tiene una relación directa con la bibliografía, pero en el capítulo XXIII del libro XIX hay un intento de inventario de lo que hicieron los franciscanos en las lenguas de los indios, y cita 22 autores, cuyas obras son en su mayoría, catecismos, sermones, vocabularios y gramáticas.

A partir de Torquemada van a ser tres Cronistas Mayores de Indias los que se ocupan de reunir noticias sobre los escritores de asuntos americanos; el primero de ellos es Antonio de Herrera, que desempeñó el cargo desde 1596 a 1624 y que abre sus *«Décadas»* con una pequeña lista de 33 autores; el segundo Tomás Tamayo de Vargas, autor de la *Junta de libros, la mayor que España ha visto en su lengua hasta 1624*, y el tercero Antonio de León Pinelo, que en 1629 publicó su *«Epítome»*, y que tanto se apoyó en la obra anterior.

Muchos son los estudios[4] realizados sobre Antonio de León Pinelo, pero todavía se duda de que naciese en Valladolid y aún no se conoce la fecha exacta de su nacimiento, creyéndose que pudo haber tenido lugar entre 1590 y 1592. Hijo de un matrimonio judío[5], que tuvo que emigrar de Portugal a España, cursó sus primeras letras en Valladolid y en 1604 se trasladó con su familia al Río de la Plata, viviendo unos años en Buenos Aires y Córdoba del Tucumán, hasta que en 1612 su padre decide instalarse en Lima, donde Antonio de León cursará la carrera de Jurisprudencia en la Universidad de San Marcos, obteniendo en 1619 la licenciatura en Derecho Canónico.

Ocupó distintos cargos en la administración, entre otros el de alcalde y corregidor de las minas de Oruro, y regresó a España en 1621, comenzando poco después a trabajar en la recopilación de las Leyes de Indias como colaborador de Rodrigo de Aguiar y Acuña, y quedando, al fallecimiento de éste en 1629, al frente de esta tarea.

El prestigio y posición intelectual ganados por León Pinelo, desde los primeros años de su estancia en Madrid, le llevaron a mantener una cordial amistad con los eruditos de la Corte, y, especialmente, con los dramaturgos Lope de Vega y Juan

---

[4] Veánse entre otros los de Diego CISNEROS, «Noticia histórica de los tres hermanos Pinelos». *Mercurio Peruano*, I, Lima, núm. 20, 1791, pp. 174-184; José Toribio MEDINA, «Prólogo» de la *Biblioteca Hispano-Americana, op. cit.*, vol. VI, pp. XLIX-CIX; Juan E. O'RYAN, *Don Antonio de León Pinelo. Notas i rectificaciones*. Valparaíso. 1903; Antonio LARROUY, «La familia de León Pinelo en el Río de la Plata», en *Actas del Congreso Internacional de Americanistas. Sesión de Buenos Aires, 17-23 de mayo de 1910*. Buenos Aires. Robert Lehmann-Nitsche. 1912, pp. 607-609; Luis Alberto SÁNCHEZ, «Don Antonio de León Pinelo, primer bibliógrafo americano», *Boletín Bibliográfico, publicado por la Biblioteca de la Universidad de San Marcos de Lima*, año VI, vol. III, núm. 5, 1928, pp. 212-222; Luis AZNAR, «Precursores de la bibliografía histórica americanista». *Humanidades*, XXVIII, La Plata, 1940, pp. 263-315; Boleslao LEWIN, *Los León Pinelo*. Buenos Aires. 1942, 52 pp.; Guillermo LOHMANN VILLENA, «El testamento de don Antonio León Pinelo». *Revista de Indias*, VI, Madrid, núm. 19, 1945, pp. 33-72; Raúl A. MOLINA, «Antonio de León Pinelo y su vida en América. Su testamento y su obra». *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, XXIV-XXV, Buenos Aires, 1950-1951, pp. 453-504; José Simón DÍAZ, «Anales de Madrid de León Pinelo». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 24, Madrid, 1955, pp. 153-201; Guillermo LOHMANN VILLENA, «Fuentes bibliográficas del *Epítome* de León Pinelo». *Revista Interamericana de Bibliografía*, V, num. 3, 1955, pp. 153-164; y Agustín MILLARES CARLO, *Tres estudios biobibliográficos. I. Juan López de Palacios Rubios. II. Antonio de León Pinelo y su «Epítome». III. El cronista Gil González Dávila y sus obras*. Maracaibo. Tipografía Moderna. 1961, pp. 66-113,

[5] Véase lo que dice sobre esto José Toribio MEDINA en su *Biblioteca Hispano-Americana, op. cit.*, vol. VI, pp. XCV-XCVI.

Ruiz de Alarcón. En 1655 fue nombrado oidor supernumerario de la Sala de Justicia de la Casa de Contratación de Sevilla, con residencia en la Corte; y en 1658 fue nombrado Cronista Mayor de Indias, cargo que desempeñó hasta su muerte acaecida el 21 de julio de 1660[6].

El título de *«Epítome»* que León Pinelo puso a su obra responde a la realidad, pues en la «Dedicatoria» nos revela haber resumido un estudio mayor que estaba realizando; y tras afirmar que en este resumen no hay línea que no haya costado la lectura de muchas, se duele de que los eruditos del momento, ignorando lo que acontece en los reinos más ricos e importantes poseídos por la Corona, se desvelen en el estudio de lo que hicieron y fabularon los antiguos griegos y romanos; y esto mismo señala su hermano, el doctor Juan Rodríguez de León, en el «Discurso apologético», declarando que la obra que ahora aparece como breve epítome será en su segunda impresión un extenso libro del «que tiene ya vencidos más de dozientos pliegos», y en donde cada uno de los autores será tratado por extenso, y las materias de que trata separadas con más precisión.

Las fuentes en las que se apoyó León Pinelo para escribir su obra fueron su propia biblioteca y las existentes en Madrid. En lo que se refiere a su biblioteca hay que señalar que estaba dividida en dos partes: la primera constaba de unos 1200 libros que trataban sobre la Virgen María, y a su muerte fueron entregados al convento de San Francisco de Madrid a cambio de que se dijesen 2.792 misas por su alma; la segunda estaba formada por un considerable número de manuscritos y 2.250 libros de diversas facultades, entre los que se encontraban más de 300 que trataban sobre las Indias Orientales y Occidentales, y que fueron donados al Archivo del Real y Supremo Consejo de Indias; siendo vendido el resto a Juan Valdés, librero de la Corte, por diez mil reales de vellón; a quien es posible que se los comprase el bibliófilo José de Pellicer y Salas, para terminar más tarde dispersos en diversas colecciones[7].

Sobre las bibliotecas existentes en esos momentos en Madrid, diremos que las había excelentes y entre ellas destacaban la de Luis Fernández de Córdoba, Duque de Sessa; la del Consejero de Indias Lorenzo Ramírez de Prado, que contenía unos diez mil volúmenes; la del Regente del Consejo de Italia Juan Bautista Valenzuela Velázquez; la del jesuita Juan Eusebio Nieremberg, importante sobre la flora y fauna indianas; la de Juan Saldierna, que conservaba el manuscrito de la *Historia de Santa Marta* de fray Pedro de Aguado; la del Condestable de Castilla Juan Fernández de Velasco; la del Conde Duque de Olivares, Gaspar de Guzmán; la del dominico Gregorio García; la del Colegio Imperial de los Jesuitas; la del jurista Juan Solórzano Pereira; la del Palacio de los Reyes; la del Cronista Mayor de Indias Luis Tribaldos de Toledo, etc[8].

Casi todas estas bibliotecas —más la de El Escorial y las que poseían las dos Secretarías del Supremo Consejo de las Indias, además del archivo de Simancas—, fueron visitadas por León Pinelo; y de ellas tomó gran parte de los datos que nos ofreció en su *«Epítome»*, al examinar con detenimiento compilaciones de carácter general como las *«Navigazioni et Viaggi»*[9] de Juan Bautista Ramusio; y repertorios

---

[6] *Cf.* Agustín MILLARES CARLO, *art. cit.*, p. 86.

[7] *Cf.* Guillermo LOHMAN VILLENA, «El Testamento...», *art. cit.*, p.58.

[8] *Ibidem*, pp. 58-59.

[9] *Navigazioni et viaggi; con molti e vaghi discorsi.* Venecia. Giunti. 1563-1606, 3 vols.

como el *«Index»*[10] de Giustiniani; la *«Bibliotheca»*[11] de Possevin; los *«Hispaniae illustratae»*[12]; el *«Cathalogus clarorum scriptorum Hispaniae»*[13] de Valerius Andreas Taxander; la *«Bibliotheca Oxoniensis»*[14], etc...

El *«Epítome»* lleva un índice alfabético de las 44 lenguas en las que se escribieron las 1.550 obras que en él se registran, estando, sin embargo, todos los títulos traducidos al español; seguramente por que el autor creía que los más interesados en conocer las cosas de Indias debían de ser los españoles. Esta obra escrita en español es la primera bibliografía que trata del Nuevo Mundo, y está dividida en cuatro partes o «bibliotecas»: 1.ª) *Oriental*, que trata de los viajes e historia de las tierras desde el norte de África hasta Japón. 2.ª) *Occidental*, que reúne las obras relativas a América y Filipinas. 3.ª) *Náutica*, que enumera las obras dedicadas a la navegación y cosmografía; y 4.ª) *Geográfica*, que contiene obras referentes a descripciones de Tierras y países; y a su vez estas «bibliotecas» se subdividen en «títulos»; así la segunda parte, la *«Biblioteca Occidental»*, que es la que nos interesa, presenta los veintisiete «títulos» siguientes:

I. Historias primeras de la Indias y títulos de ellas.—II. Historias generales de las Indias.—III. Historias más generales de las Indias.—IV. Historias de la Nueva España.—V. Historias de Nuevo México.—VI. Historias de la Florida y sus provincias.—VII. Historias de las Filipinas y las Molucas.—VIII. Historias del Perú.—IX. Historias del Reino de Chile.—X. Historias del Río de la Plata.—XI. Historias del Estrecho de Magallanes.—XII. Historias de Santa Cruz del Brasil.—XIII. Historias de Marañón y Dorado.—XIV. Historias del Nuevo Reino de Granada.—XV. Historias de Ciudades.—XVI. Historias de viajes y navegaciones.—XVII. Historias de los indios occidentales.—XVIII. Autores que han escrito en lenguas de las Indias.—XIX. Autores que escriben de la conversión de los indios.—XX. Historias de religiones y religiosos.—XXI. Autores morales y políticos de las Indias.—XXII. Recopilaciones de las leyes de la Indias.—XXIII. Historias de los varones santos de Indias.—XXIV. Libros de fiestas y exequias.—XXV. Historias naturales de las Indias.—XXVI. Colectores de libros de Indias.—XXVII. Autores de cuyos escritos hay dudas.

Ante este esquema observamos que las obras están ordenadas por regiones y temas. En el aspecto regional se comienza por las historias generales de América, para continuar por los núcleos geográficos más importantes y terminar con las ciudades; y en lo temático se presentan unas divisiones bien definidas y que muestran un panorama completo de lo que podía ser útil para un erudito del siglo XVII interesado en las cosas americanas.

Para Luis Aznar el repertorio de León Pinelo está por encima de cuanto hasta entonces se había hecho en materia bibliográfica; pero critica acertadamente los tres primeros títulos de la «Biblioteca Occidental», ya que en el primero, «Historias primeras de las Indias y títulos de ellas», se coloca la obra de Solórzano Pereira

---

[10] Fabiano GIUSTINIANI, *Index universalis alphabeticus*. Roma. 1612, 648 pp.

[11] *Ant. Possevini Bibliotheca selecta de ratione studiorum ad disciplinas et ad salutem omnium gentium procurandam.* Romae. Ex tipographia Vaticana. 1593.

[12] *Hispaniae illustratae, seu rerum, urbimque Hispaniae, Lusitanae, Aethiopiae, et Indiae scriptores varii.* Francofurti. Claudius Marnius et Haeredes Johannis Aubrii. 1603-1608, 4 vols.

[13] Maguncia. Tip. Balthasaris Lippij. 1607, 106 pp.

[14] *Cf. Epítome*, pp. 2, 34, 35, 169 y 171. Para más datos de este tipo de repertorios debe verse el citado artículo de Agustín Millares Carlo, páginas 100 a 103.

Disputationes de Indiarum iure, cuyo primer tomo fue publicado en una fecha tan moderna como es la de 1629; y sobre el segundo y tercer título afirma que están deficientemente caracterizados, pues la distinción entre «historias generales» e «historias más generales» no tiene sentido bibliográfico ni historiográfico; y es pueril pensar que las *«Décadas»*de Pedro Mártir y la *Historia general de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, englobadas en las «Historias generales de Indias», sean menos generales que las de Las Casas, López de Gómara, Benzoni y Herrera, solamente porque fueron escritas antes [15].

La colocación de las entradas es cronológica, y debajo de la primera edición se ordenan las reediciones, traducciones, transcripciones parciales y las refundiciones; constando las fichas bibliográficas de nombre y apellidos del autor, título traducido al español (casi siempre abreviado), lengua en que está escrita la obra, e indicación de si se trata de un manuscrito o un impreso: en el primer caso se cita donde se guarda y en el segundo, cuando fue impresa y el formato.

Para cerrar esta breve reseña afirmaremos, como lo hace Lohman Villena, que el *«Epítome»* es el cimiento de la bibliografía americanista, y que «constituye el verdadero hilo de Ariadna para iniciar indagaciones sobre las más antiguas fuentes de información indianas, aun a despecho de sus equivocaciones, de la confusión o escasa precisión en los títulos y de la indeterminación con que aparecen algunos autores» [16].

En los años 1737 y 1738 salió de las prensas una nueva edición del *«Epítome»* [17]considerablemente aumentada y enmendada por Andrés González de Barcia Carballido, personaje madrileño, nacido en 1673, que ocupó los cargos de Ministro del Supremo Consejo y Cámara de Castilla y Gobernador de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte. Autor de varias obras relacionadas con la historia y el descubrimiento de América; fue también uno de los fundadores de la Real Academia Española, y su biblioteca particular pasó a formar parte de los fondos primitivos de la Biblioteca Nacional [18].

González de Barcia nos declara en su «Proemio» que resultaron infructuosas todas las gestiones que realizó para localizar los materiales de la obra extensa que estaba componiendo León Pinelo, y de la cual el *«Epítome»* era solamente un compendio. No obstante, y a la vista de que el *«Epítome»* era de difícil localización por la escasez de ejemplares, se decidió a reeditarlo; y para ello mandó traer de Europa catálogos y libros, muchos de los cuales llegaron cuando no podían ser colocados en el puesto que les correspondía, y por ello tuvo que hacer varios «Apéndices» en su edición, que quedó compuesta en tres volúmenes de 464, 460 y 403 páginas.

El nuevo editor mantuvo el esquema de León Pinelo, dividiendo la obra en cuatro «bibliotecas», por lo que quedaron todas ellas muy aumentadas, como puede

---

[15] *Art. cit.*, pp 287-290.

[16] Guillermo LOHMAN VILLENA, «Un capítulo de heurística peruana. Acotaciones a las fuentes documentales relativas al Perú en el *Epítome* de León Pinelo». *Revista de Historia de América*, 47, México, 1959, p. 2.

[17] Antonio DE LEÓN PINELO y Andrés GONZÁLEZ DE BARCIA CARBALLIDO Y ZÚÑIGA, *Epítome de la Bibliotheca Oriental, y Occidental, Náutica, y Geográfica*. Madrid. En la Oficina de Francisco Martínez Abad. 1737-1738, 3 vols.; reproducción facsímil patrocinada por Carlos Sanz López, en Madrid, Gráficas Yagües, S.L. 1973.

[18] *Cf.* José FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *Historia de la bibliografía española*. Madrid. Compañía Literaria. 1994, p. 72.

verse en la *«Geográfica»*, que contenía unos 200 títulos y que ahora constaba de más de 6.000; y en lo referente a la *«Occidental»* bastará decir que en el primer título se recogían 19 autores, y en esta segunda edición se citaban cerca de 200[19]; siendo el total de las obras reunidas 23.500, que contrastan fuertemente con las 1550 de la primera edición. La obra de González de Barcia, a la que dedicó trece años, no tiene una buena calidad de impresión; son frecuentes las erratas y tiene muchas páginas sin numerar; pero, no obstante, fue durante mucho tiempo la guía más segura y completa de los americanistas.

Después de la aparición, en 1629, del *«Epítome»* de León Pinelo[20], la rebusca de obras de temática americana debe realizarse en la insuperable *«Bibliotheca Hispana 'Nova'»* (1672) de Nicolás Antonio, quien trata de reunir todos los escritores españoles comprendidos entre los años de 1500 a 1670; y que aunque no aumenta considerablemente la nómina de autores que nos proporciona León Pinelo, sí que añade información definitiva en las biografías de los interesados y en las obras que estos realizaron.

Además, en este siglo XVII es necesario tener en cuenta las obras emanadas de los miembros de las órdenes religiosas: así, entre los jesuitas, se debe mencionar el estudio del padre Pedro de Rivadeneyra *Illustrium Scriptorum Religionis Societatis Iesu Catalogus* (1608), con interesantes noticias sobre América; y el anónimo *Catálogo de algunos varones insignes en Santidad, de la Provincia del Perú de la Compañía de Jesús*, impreso en Sevilla el año 1633; sobre los dominicos en México da noticias Agustín Dávila Padilla en *«Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México»* (1596), y fray Alonso Fernández destinó dos capítulos de su *«Historia eclesiástica de nuestros tiempos»* (1611) al estudio de libros y autores americanistas. Por su parte los agustinos dieron a la luz el repertorio *«Alphabetum Augustinianum»* (1644) de Tomás de Herrera, que contiene interesantes datos sobre América; y la *«Breve suma de la Provincia del Perú»* (1651) de Juan Martín Maldonado; y de los franciscanos se deben destacar los repertorios sobre México de Baltasar de Medina, *«Chrónica de la Santa Provincia de San Diego de México»* (1682), y *«Menologio franciscano»* (1697) de Agustín de Vetancur.

En el siglo XVIII la más alta aportación a la bibliografía americana es la reedición ya citada del *«Epítome»* de León Pinelo realizada por González de Barcia Carballido, y que salió de las prensas madrileñas de Francisco Martín Abad en los años 1737 y 1738; y sigue cronológicamente a esta obra la *«Idea de una nueva historia general de la América Septentrional»* (1746) de Lorenzo Boturini, con mapas, pinturas, crónicas y calendarios escritos por indios y misioneros, imprescindibles para el conocimiento de las naciones que poblaron la Nueva España.

Las órdenes religiosas estaban representadas en esta centuria por los estudios de los siguientes autores: dominicos; Jacobus Quetif y Jacobus Echard. *«Scriptores Ordinis Praedicatorum»* (1719-21, 2 vols.), que está dedicado a los dominicos de los siglos XVI y XVII y constituye una fuente importante de datos americanos. Franciscanos: Juan de San Antonio. *«Bibliotheca universal franciscana»* (1732-33, 3 vols.), con abundantes noticias de libros referentes a América; y jesuitas: Fran-

[19] *Cf.* Luis AZNAR, *art. cit.*, pp. 301-302

[20] Véase para lo que sigue Henry HARRISE, *Op. cit.*, pp. X-LIV; José Toribio MEDINA, *Biblioteca Hispano-Americana (1493-1810)*, *op. cit.*, vol. VI, pp. CXI-CXXX; y Luis Aznar, *art. cit.* pp. 291-315.

cisco Saverio Clavigero. *«Storia antica del Messico»* (1780-81, 4 vols.), que reseña 134 autores que escribieron en lenguas indígenas de la Nueva España.

En este mismo siglo XVIII aparecen los repertorios de temática americana publicados en otros países europeos; tales son los casos de Portugal e Inglaterra. En la primera de estas naciones vio la luz la *«Bibliotheca Lusitana»* (1741-1759, 4 vols.) de Diego Barbosa Machado, en la que se pueden encontrar numerosas obras referentes a las posesiones portuguesas en América; y en Inglaterra uno de los primeros en realizar esta labor de recopilación fue White Kennett al publicar, en 1713, su *«Bibliotheca Americanae Primordia»*; que, prácticamente, representa el primer repertorio dedicado exclusivamente a América después del *«Epítome»* de León Pinelo; y ya en el último cuarto de siglo aparecen *«The History of the Discovery and Settlement of America»* (1777) de William Robertson, quién para realizar su obra tomó, además de documentos impresos, manuscritos que hizo transcribir en España y Austria, y testimonios de personas que habían viajado por América; y en 1789 la *«Bibliotheca Americana»*, trabajo colectivo que recoge noticias referentes a Norte y Suramérica; pero muy descuidado en lo que se refiere a la reproducción de los títulos de obras españolas, que forman la mayor parte de este volumen compuesto de 272 páginas.

La bibliografía americanista en el siglo XIX puede dividirse, en un plano muy general, en repertorios impresos en Europa y repertorios aparecidos en América; y más adelante, cuando nos refiramos a las obras de Henry Harrise *(«Bibliotheca Americana Vetustissima»)* y José Toribio Medina *(«Bibliotheca Hispano-Americana»)*, precisaremos más estos datos.

En el ámbito europeo, y concretamente en España, se inicia la aparición de estos estudios con el *«Catálogo de los autores que han escrito de la América»* de Antonio de Alcedo, que se encuentra todavía manuscrito en 1.028 páginas, y que puede considerarse prácticamente como una reedición puesta al día del *«Epítome»* de León Pinelo y González de Barcia Carballido; y a partir de esta fecha la bibliografía americanista se encontrará dispersa en numerosos catálogos como el de Salvá, Fernández de Navarrete, Gallardo, etc., y en otros referentes a las órdenes religiosas, tipobibliografías, por características personales, etc., y, además deberán tenerse en cuenta los estudios del Conde de la Viñaza, *«Bibliografía española de las lenguas indígenas de América»* (1892), y Menéndez Pelayo, *«De los historiadores de Colón»* (1892).

En Portugal son fundamentales los repertorios de Juan Carlos Pinto de Sousa *«Bibliotheca historica de Portugal e seus dominios ultramarinos»* (1801), que cita numerosas obras referentes a Brasil; y el magno *«Diccionario Bibliographico Portuguez»* de Inocencio Francisco da Silva, que fue impreso entre 1858 y 1870, y consta de siete volúmenes y dos suplementos. En Francia aparece en 1837 la *«Bibliothèque Américaine»* de Henry Ternaux-Compans, que reúne por orden cronológico 1153 obras relativas a América hasta el año 1700; y en 1778 apareció en París la *«Bibliotheca Americana»* de Charles Leclerc, en la que se registran más de 3000 títulos de libros referentes a la historia y lingüística americanas; y entre 1890 y 1906 se imprimió en Leipzig, por Emil Herrmann, la obra de Karl W. Hiersemann titulada *América. Catálogo. Colección de libros y manuscritos antiguos y raros sobre América*, compuesta de siete cuadernos; y en el ámbito americano destacan la *«Bibliotheca Americana Vetustissima»* (1866) con sus *«Additions»* (1872) de Henry Harrise, y la *«Biblioteca Hispano-Americana»* (1898-1907, 7 vols.) de José Toribio Medina, las cuales pasamos a reseñar seguidamente.

Nació Henry Harrise[21] en París el año 1829, y siendo muy joven pasó a Estados Unidos para reunirse con su familia; y pronto recibió el grado de Bachiller en el South Carolina College y posteriormente obtuvo el Doctorado en Leyes por la Universidad de North Carolina. Se estableció como abogado en Chicago y más tarde en New York, donde conoció al bibliófilo Samuel L. Barlow, de quién publicó el catálogo de sus libros con el título de *«Bibliotheca Barlowiana»* en 1864; y comenzando desde ese momento los estudios sobre Colón con *«Letters of Christopher Columbus»* (1865), los cuales no abandonaría a lo largo de toda su vida.

En 1866 aparecerá su *«Bibliotheca Americana Vetustissima»* por el apoyo económico que su amigo Samuel L. Barlow le prestó, al garantizar al impresor Geo P. Philes las posibles pérdidas en el caso de que la obra no tuviera la aceptación de los estudiosos norteamericanos, como así ocurrió al principio. Harrise, con los ejemplares que pudo reservarse se trasladó a Francia donde estableció su residencia definitiva, y donde su *«Vetustissima»* fue ensalzada y su carrera de abogado le produjo éxitos profesionales.

Sobre el año 1872 pasó a España con el fin de buscar datos para su obra sobre Fernando Colón y encontró, entre otros documentos, el texto latino de la carta que se supone escribió el físico Pablo Toscanelli a Cristóbal Colón; y en este mismo año de 1872 sacó a la luz en París las *«Additions»*[22] a la *«Vetustissima»*, compuestas de 186 artículos.

Harrise fue el promotor de la *«Raccolta Colombiana»*, que se publicó en 1892 para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América, pero no participó en ella al no estar conforme con la disposición y método que se pretendía dar a este trabajo. Harrise, de temperamento fuerte y un poco pagado de cierta superioridad, prefería imponer su criterio o trabajar solo; y así aparecieron sus más de cien estudios, publicados en los cuarenta años que vivió en Francia, y donde los dedicados al Nuevo Mundo son mayoría, ya que 24 tratan sobre Cristóbal Colón; 23 sobre navegaciones americanas; 22 sobre materia bibliográfica, etc... Henry Harrise, el llamado «Príncipe de los Americanistas», murió el 13 de mayo de 1910, en su casa de la calle Cambacéres de París, dejándonos su *«Bibliotheca Americana Vetustissima»* como el modelo a seguir por todos los bibliógrafos.

La *«Vetustissima»* comienza con una «Introduction» (pp. I-LIV) que puede considerarse una bibliografía completa de los repertorios que reúnen noticias del Nuevo Mundo, pues además de las conocidas obras de Vespucio (1507), Ramusio (1550) y su correspondiente *«Raccolta»*, De Bry (1590-1634), Hackluyt (1598-1600), Purchas (1613-1626), etc., incluye otros estudios importantes, entre lo que destacaremos los siguientes:

Antonio de León Pinelo, *«Epítome»* (1629); White Kennett, *«Bibliothecae Americanae Primordia»* (1713); Lenglet Du Fresnoy, *«Méthode pour étudier la Géographie»* (1716); Antonio de León Pinelo y Andrés González de Barcia Carballido, *«Epítome»*. Reedición de 1737 y 1738; Charlevoix, *«Histoire et Description Générale de la Nouvelle France»* (1744); Juan José de Eguiara,

[21] Para la biografía de Harrise véase José Toribio MEDINA, *Biblioteca Hispano-Americana, Op. cit.*, vol VI, pp. CXVII-CXIX; y Carlos SANZ, *Henry Harrise (1829-1910). «Príncipe de los Americanistas». Su vida-su obra. Con nuevas adiciones a la «Bibliotheca Americana Vetustissima»* Madrid. Librería General Victoriano Suárez, 1958, pp. 16-25

[22] Henry HARRISE, *Bibliotheca Americana Vetustissima. A Description of Works Relating to America Published between the Years 1492 and 1551. Additions*. París. Tross. 1872, XL + 199 pp.

«Bibliotheca Mexicana» (1755); Robertson, *«History of the Discovery and Settlement of America»* (1777); Clavigero, *«Storia antica del Messico»* (1780-1781); Meusel, *«Bibliotheca Historica»* (1782); Reid, *«Bibliotheca Americana»* (1789); J. A. Maneiro. *«De vitis aliquot Mexicanorum»* (1791-1792); L. A. Demersay, *«Histoire phisique, économique et politique du Paraguay»* (1800); G. Camus, *Mémories sur la collection des Grands et Petits Voyages»* (1802); Antonio de Alcedo, *«Biblioteca Americana. Catálogo de los autores que han escrito de la América»* (manuscrito fechado en 1807); A. Dalrymple, *«Catalogue of Authors who have written on Río de la Plata»* (1807); Giles Boucher de la Richarderie, *«Bibliothèque Universelle des Voyages»* (1808); José Mariano Beristáin de Souza, *«Biblioteca Hispano-Americana Septentrional»* (1816-1821); David B. Warden, *«Bibliotheca Americo-Septentrionalis»* (1820); Obadiah Rich, *«A Catalogue of Books, relating principally to America»* (1832); Obadiah Rich, *«Bibliotheca Americana Nova»* (1835); Humboldt, *«Examen Critique de l'Histoire de la Gèographie du Nouveau Continent»* (1836-1839); Henry Ternaux-Compans, *«Bibliothèque Américaine»* (1837); George Barthelemy Faribault, *«Catalogue d'ouvrages sur l'histoire de l'Amerique»* (1837); Alcide d'Orbigny, *«L'Homme Américaine»* (1839); Victor de Nouvion, *«Extrait des auteurs et voyageurs qui ont écrit sur la Guyane»* (1844); Hermann E. Ludwig, *«The Literature of American local History»* (1846); E. B. O'Callaghan, *«Jesuit Relations of Discoveries»* (1847); Joaquín Acosta, *«Compendio del descubrimiento y colonización de la Nueva Granada»* (1848); H. R. Schoolcraft, *«A Bibliographical Catalogue of Books (1849);* G. M. Asher, *«Prospectus of a Bibliographical and Historical Essay on the Dutch books and Pamphlets relating to New-Netherland»* (1854); Carl Scherzer, *«Wanderungen durch die mittel-amerikanischen Freistaaten»* (1857); Antonio Bachiller y Morales, *«Apuntes para la Historia de las Letras y de la Instrucción Pública en Cuba»* (1861); Paul Trömel, *«Bibliothèque Américaine»* (1861); E. G. Squiers, *«Monograph of Authors who have written on the Languages of Central America»* (1861); y Julius Petzhöld, *«Bibliotheca Bibliographica»* (1866).

Sigue el corpus de la obra en donde se nos presentan 304 artículos, que abarcan desde la famosa *«Carta»* (1493) de Cristóbal Colón, anunciando el descubrimiento del Nuevo Mundo, hasta la recopilación de Ramusio, *«Primo volume delle Navigationi et Viaggi»*, impresa en 1550. Se trata, por lo tanto, de recoger los impresos aparecidos en los primeros 57 años que siguen al descubrimiento de América; y podemos afirmar que esta relación no es completa, porque ya el mismo Harrise la aumentó con 186 nuevas fichas al publicar sus *«Additions»* en 1872; y más tarde José Toribio Medina, en su *«Biblioteca Hispano-Americana»* (1898-1907), y Carlos Sanz, en sus *«Nuevas Adiciones»*[23] (1958), dieron a la luz nuevos impresos aparecidos en el período comprendido entre 1492 y 1551.

El mérito de la *«Vetustissima»* estriba en el hecho de que cada uno de los impresos que describe se acerca tanto a la realidad objetiva, «que podemos enjuiciar el modelo, mejor aún que si lo tuviéramos en la mano, y con la adición de detalles que escapan al profano, y sólo a un juicio experto y capacitado le es dado examinar con veracidad»[24]. La descripción que Harrise hace de las obras de su repertorio y el cúmulo de referencias documentales y bibliográficas que las acompañan,

[23] *Cf.* Carlos SANZ, *Op. cit.*, pp. 65-282.
[24] *Ibidem*, pp 13-14.

completan perfectamente el panorama histórico-cultural en que apareció el impreso de que se trata.

Las 304 publicaciones que se estampan están ordenadas cronológicamente, reproduciéndose exactamente la portada y el colofón; y añadiéndose detalles de formato y paginación, que se complementan con oportunos datos biográficos, noticias críticas sobre el contenido, reproducciones facsímiles, y fuertes anotaciones a pie de página.

Entre los repertorios que en la «Introduction» cita Harrise, hemos echado en falta algunas obras, y entre ellas destacaremos las de Juan de Castellanos (*Elegías de varones ilustres de Indias.* Madrid. 1589, 382 pp.), Juan Flórez de Ocariz (*Genealogías del Nuevo Reyno de Granada.* Madrid. 1674-1676, 2 vols.) y Vicente García de la Huerta (*Bibliotheca militar española.* Madrid. 1760, 130 pp.). Por otro lado hemos detectado errores de impresión en los apellidos españoles (Tamayro por Tamayo en la página XV; Gonzales de Barcia por González de Barcia en la XVI, etc.), y en algunos topónimos como Quivora, en la página X, que debe escribirse Quivira.

El autor de la *«Bibliotheca Hispano-Americana»*, José Toribio Medina[25], nació en Santiago de Chile en 1852; y ya en 1873 obtuvo el título de Licenciado en Leyes. Participó de la llamada «Guerra del Pacífico», y en 1844 fue nombrado Secretario de la Legación de Chile en España, país que visitaría varias veces a lo largo de su vida.

En 1891 se vio obligado a exiliarse en Argentina; y en 1902 realizó un viaje de estudios por la bibliotecas de Perú, Guatemala, México, Francia, Suiza, Italia y España. Pocos años más tarde, en 1907, rechazó las ofertas de compra, de su biblioteca y archivo, que le hicieron la John Carter Brown Library y la Universidad de Harward, para donarlos después, en 1925, a la Biblioteca Nacional de Chile.

Recibió numerosas condecoraciones de las más prestigiosas instituciones culturales de América y Europa; y el 11 de diciembre de 1930 moría en su casa, rodeado de su mujer y sus amigos, el más insigne estudioso de la historia americana; y Chile tiene el honor de contar con el bibliógrafo más grande que jamás haya existido.

El número de obras publicadas por José Toribio Medina sobrepasa el centenar y medio, y entre ellas debemos destacar por su amplitud la *«Colección de documentos inéditos para la historia de Chile»* (1888-1902) que consta de 30 volúmenes; la continuación que hizo de la serie *«Colección de historiadores de Chile»* desde el volumen XII al XLIII, y que aparecieron desde 1888 a 1914; *«La imprenta en México»* (1907-1912) compuesta de ocho volúmenes; *«La imprenta en Lima»* (1904-1907) de cuatro; la *«Biblioteca hispano-chilena»* (1897-1899) de dos, etc.

La *«Biblioteca Hispano-Americana»*, que ahora nos ocupa, lleva en el volumen VI (pp. IX-CXXX) un amplio «Prólogo» dividido en tres partes: en la primera habla de las leyes generales de la imprenta que debían observarse en la monarquía española, y de las disposiciones especiales relativas a las colonias, apoyado todo ello en reales cédulas de los siglos xvi y xvii existentes en el Archivo de In-

[25] Para la biografía y las obras de José Toribio véase Amancio LABANDEIRA FERNÁNDEZ, «Nota biobibliográfica de don José Toribio Medina», en Amancio LABANDEIRA FERNÁNDEZ (comp.). *La imprenta en América y Filipinas: Obras de José Toribio Medina (CD Rom 1). Otros repertorios (CD Rom 2).* Madrid, Fundación Histórica Tavera. Ayuntamiento de Madrid, Biblioteca Histórica, y Digibis Publicaciones Digitales; y Chile. Dibam, Bibliotecas, Archivos y Museos. 1998, (CD Rom 1), pp. 13-26.

dias. La segunda parte comienza describiendo las obras impresas e inéditas de Antonio de León Pinelo, para seguir después con una completa biografía de este personaje; y la tercera consta de un bibliografía «completa», pues «en realidad de verdad obras y escritores hispanoamericanos se encuentran citados con más o menos extensión en bibliografías de carácter general, en las crónicas de órdenes religiosas, en monografías de la Imprenta de muchas ciudades españolas, y en no pocos catálogos de bibliotecas públicas, de particulares y de libreros; nos ha parecido que de una manera sumaria debíamos mencionar esas obras, pues que de todas ellas hemos tenidos que tomar, aunque más no haya sido, una referencia»[26].

La bibliografía que José Toribio Medina nos ofrece en las páginas CXI a CXXX de su «Prólogo» puede dividirse en los apartados siguientes: Bibliografías generales; Repertorios bibliográficos de lenguas americanas; Catálogos de obras americanas; Bibliografías españolas de materias determinadas; Bibliografías de regiones y ciudades españolas; Tipobibliografías españolas; y Crónicas y bibliografías de las Ordenes religiosas. Nosotros pondremos a pie de página las obras que pudo conocer José Toribio Medina y no constan en los correspondientes apartados.

Bibliografías generales

Divididas en dos grupos de obras de materias heterogéneas:

1.°) Nicolás Antonio, «*Bibliotheca Hispana 'Nova'*» (1672); Rafael Savonarola, «*Orbe de la Tierra delineado con las plumas de los escritores*» (1713); Diego Barbosa Machado, «*Biblioteca Lusitana*» (1741-1759); y Bartolomé José Gallardo, «*Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*» (1863-1889).

2.°) Gil González Dávila, «*Teatro eclesiástico de las Iglesias de las Indias*» (1653-1655); Antonio de León Pinelo y Andrés González de Barcia Carballido, «*Epítome*» (1737-1738); Antonio de Alcedo. «*Biblioteca Americana. Catálogo de los autores que han escrito de la América en diferentes idiomas*» (manuscrito fechado en 1807); Juan José de Eguiara y Eguren, «*Bibliotheca Mexicana*» (1755); José Mariano Beristáin de Souza, «*Bibliotheca hispano-americana septentrional*» (1816-1821); Henry Ternaux-Compans, «*Bibliothèque Américaine*» (1837); Henry Harrise, « *Bibliotheca Americana Vetustissima*» (1866); y «*Additions*» (1872); Joseph Sabin, «*A Dictionary of Books Relating to America*» (1868-1892); y José María Vergara y Vergara, «*Historia de la literatura en Nueva Granada*» (1867)[27].

---

[26] José Toribio MEDINA. *Biblioteca Hispano-Americana, op. cit.* vol. VI, p. CXI.

[27] Junto a la obra de Nicolás Antonio pueden colocarse las siguientes: Valerius Andreas TAXANDER, *Catalogus clarorum Hispaniae Scriptorum, qui latine Disciplinas omnes Humanitatis, Iurisprudentiae, Philosophiae, Medicinae ac Theologiae illustrando, etiam trans Pyrenaeos evulgati sunt. Nunc primum ex omnibus Nundinarum Catalogis ac Bibliothecis diligenter collectus.* Maguncia. Typ. Balthasaris Lippij. 1607, 106 pp., Andreas SCHOTT, *Hispaniae Bibliotheca seu de Academiis ac Bibliothecis. Item Elogia et Nomenclator clarorum Hispaniae Scriptorum, qui Latine disciplinas omnes illustrarunt Philologiae, Philosophiae, Medicinae, Iurisprudentiae, ac Theologiae, Tomis III dictincta. In I Hispaniae Religio, Academiae, Bibliothecae, Episcopi, Concilia, Reges, etc. II. Elogia Scriptorum Veterum, Recentium, Theologorum, Religiosorum, Iurisconsultorum, Medicorum, Historicorum, Poetarum. III. Elogia et Nomenclator diversarum nationum. Hisp. Baeticorum, Lusitanorum, Carpetanorum, Aragonum, ac*

Repertorios bibliográficos de lenguas americanas

Se limita a decir que no va a tratar de las obras de Lorenzo Hervás y Panduro (*«Catalogo delle lingue»*), Adelung (*«Mithridates»*), Squiers (*«Monograph of Authors who have written on the Languages of Central America»*), J. S. Vater (*«Linguarum totius orbis index»*), y García Izcabalceta (*«Apuntes»*); para concentrarse en *«The Literature of American Aboriginal Languages»* (1868) de Hermann E. Ludwig, y en la *«Bibliografía española de lenguas indígenas de América»* (1892) de Cipriano Muñoz Manzano, Conde de la Viñaza.

Catálogos de obras americanas

Pedro Salvá y Mallén, *«Catálogo de la Biblioteca Salva»* (1872); *«The Huth Library»* (1880); *«Catalogue of Books Relating to North and South American of John Carter Brown»* (1866); *«Catálogo de los libros impresos de la Biblioteca Colombina»* (1888-1891); Gabriel René Moreno, *«Biblioteca Boliviana»* (1879) y *«Biblioteca Peruana»* (1896); *«Catálogo de la Biblioteca-Museo de Ultramar»* (1900); Obadiah Rich, *«Bibliotheca Americana Nova»* (1835-1846); Paul Trömel, *«Bibliothèque Américaine»* (1861); Henry Stevens, *«Historical Nuggels»* (1861); y Ch. Leclerc, *«Bibliotheca Americana. Catalogue raisonné»* (1867)[28].

Valentinorum. Francfort. Claudium Marnium & haeredes Ioan. Aubrii. 1608, 660 pp. ; Tomás TAMAYO DE VARGAS, *Junta de libros, la maior que España ha visto en su lengua hasta el año de MDCXXIV*, 2 vols. (manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Mss. 9.752/53; existe copia en la Biblioteca Universitaria de Oviedo, signatura M. 88); D. A. FERRER DEL RÍO, *Galería de la literatura española*. Madrid. Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado. 1846, 320 pp.; Manuel OVILO Y OTERO, *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*. París. Librería de Rosa y Bouret. 1859, VII + 252 pp., y Benigno T. MARTÍNEZ, *Diccionario biográfico-bibliográfico de Escritores antiguos y modernos nacidos en los países del habla castellana. Escrito en vista de las fuentes más autorizadas, extractado y traducido de los diccionarios, revistas, periódicos, catálogos y otras obras biográficas y bibliográficas publicadas en Europa y en América. Introducción*. Buenos Aires. Imp. de Stilles y Lais. 1886, 100 pp. Al lado de Diego Barbosa Machado se deben mencionar las ya citadas obras de Juan Carlos Pinto de Sousa (1801) e Inocencio Francisco de Silva (1858-1870). En el área del *«Ensayo»* de Gallardo puede situarse el repertorio de Dionisio Hidalgo. *Diccionario general de Bibliografía Española*. Madrid. Imp. de las Escuelas Pías. 1862-1881, 7 vols.; y del tipo de la de Vergara y Vergara son las de Isidoro LAVERDE AMAYA, *Apuntes sobre Bibliografía Colombiana, con muestras escogidas en prosa y verso. Con un apéndice que contiene la lista de las escritoras colombianas, las piezas dramáticas, novelas, libros de historia y de viajes escritos por colombianos*. Bogotá. Zalamea Hermanos. 1882, II + VIII + 240 + 252 + III pp., y Ramón BRISEÑO, *Estadística Bibliográfica de la Literatura Chilena*. Santiago de Chile. Imp. Nacional. 1862-1879, 2 vols.

[28] Las obras del *«Catálogo»* de Salvá fueron subastadas en París entre los años 1891 a 1894; siguiendo pues la idea de «catálogos de obras dispersas» deberemos citar los siguientes: Rochi ALBERTI FACI, *Biblioteca inferior Colegii S. Joseph carmelitarum Caesaraugustae*. Roma. 1616, 411 pp.; *Bibliothecae Doctoris Gabrielis Sora, canonici S. Ecclesiae Metropolitanae Caesaraugustane*. Zaragoza. Juan de Larumbe. 1618, 146 fs.; Joséph MALDONADO Y PARDO, *Museo, o Biblioteca selecta de el Excmo. Señor Don Pedro Núñez de Guzmán, Marqués de Montealegre*. Madrid. Julián de Paredes. 1677, 210 pp.; Benito BLASCO DE VILLALÓN, *Indice alfabético de la librería del convento, y colegio de San Pablo del Orden de Predicadores en la ciudad de Cordoba*. Cordoba. Convento de S. Agustín. 1705, 155 pp.; *Specimen Bibliothecae Hispano-Majansianae sive idea novi Catalogi critici operum scriptorum hispanorum, quae habet in sua Bibliotheca Gregorius Majansius generosus valentinus*. Hannover. Jo. Guil. Schmidii. 1753, 4 hs. + 171 pp.; C. DE LA SERNA Y SANTANDER, *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu Don Simón de Santander, Secrétaire de sa Maj. Catholique*. Bruselas. Chez Lemaire.

Bibliografías españolas de materias determinadas

Pedro de Alba y Astorga, *«Militia Inmaculatae Conceptionis Virginis Mariae»* (1663); Vicente García de la Huerta, *«Bibliografía Militar Española»* (1760); Marqués de Alventos, *«Historia del Colegio Mayor de San Bartolomé»*, obra muy deficiente que remedió José de Rezabal y Ugarte al publicar su *«Biblioteca de los escritores que han sido individuos de los seis Colegios Mayores»* (1805); Antonio Hernández Morejón, *«Historia bibliográfica de la medicina española»* (1842-1852); Miguel Colmeiro, *«La Botánica y los botánicos de la Península hispanolusitana»*

1792, 4 vols.; *Catalogus librorum Doctoris D. Joach. Gomez de la Cortina, March. de Morante, qui in aedibus suis exstant.* Madrid. Eusebio Aguado. 1854-1870, 9 vols.; *Catálogo completo de la Biblioteca Americana de Benjamín Vicuña Mackenna.* Valparaiso. 1861; *Catálogo de la Biblioteca del Excelentísimo Sr. D. Pedro Caro y Sureda, Marqués de la Romana.* Madrid. R. Roig. 1865, 212 pp.; *Catalogue de la Bibliothèque espagnole de D. José Miró.* París. Lib. Bachelin-Deflorenne. 1878, XVI + 180 pp., Mateo OBRADOR Y BENNASSAR, *Catálogo de la Biblioteca de Don Antonio Villalonga existente en Palma de Mallorca.* Palma de Mallorca. Vda. e Hijos de P. J. Gelabert. 1889, XII + 470 pp.; *Catálogo de la Biblioteca Chilenoamericana de don Ramón Briseño.* Santiago de Chile. 1889, XVII + 376 pp.; *Catalogue de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia, comte de Benahavis.* París. E. Paul L. Huard et Guillemin. 1891-1894, 4 vols.; *Lista alfabética y por materias de papeletas que para la redacción de un catálogo se encontraron en la biblioteca del Excmo. Señor D. Antonio Cánovas del Castillo.* Madrid, Imp. Julián Espinosa y Antonio Llamas. 1903, 3 vols.; y *Catálogo de la Biblioteca del señor Marqués de Jerez de los Caballeros adquirida por Archer M. Huntington.* Sevilla. (s.i.). 1905.

Al *«Catálogo»* que se cita de la Colombina hay que añadir: Servando Arbolí Farando. *Memoria respectiva a las tareas, reformas y adquisiciones hechas en la Biblioteca Capitular-Colombina desde principios de 1878 a fin de 1888.* Sevilla. «El Obrero de Nazaret» de Carlos de Torres y Daza. 1889, 106 pp., y *Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus. Reproduced in facsimile from the unique manuscript in the Columbian library of Sevilla, by Archer M. Huntington.* Nueva York. 1905, 260 pp.

A las obras citadas de René Moreno hay que sumar en Argentina las siguientes: Antonio ZINNY, *La Plata. Biblioteca Pública. Catálogo general razonado de las obras adquiridas en las provincias argentinas, a las que se agregan otras más o menos raras.* San Martín. Escuela de Artes y Oficios. 1887, 344 pp.; *Catálogo metódico de la Biblioteca Nacional, seguido de una tabla alfabética de autores y de otra auxiliar de seudónimos y nombres.* Buenos Aires. Imp. de P. E. Coni e Hijos. 1893-1931, 7 vols.; y *Catálogo por orden cronológico de los Manuscritos relativos a América existentes en la Biblioteca Nacional.* Buenos Aires. 1905, 386 pp.; en México: *Catálogos de la Biblioteca Nacional de México formados bajo la dirección de José M. Vigil.* México. Tip. de la Secretaría de Fomento. 1891, 272 pp., y Julio A. DE GOGORZA, *Sumario metódico de la Biblioteca de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.* México. Tip. de la Oficina Impresora del Timbre. 1900, 7 + 88 pp., en Paraguay: *Bibliografía Paraguaya. Catálogo de la Biblioteca Paraguaya Solano López.* Asunción H. Kraus. 1906, 984 pp.; en Perú: Ricardo PALMA, *Biblioteca Nacional. Catálogo de los libros que existen en el Salón América.* Lima. Imp. de Torres Aguirre. 1891, IV + 217 pp., en Puerto Rico: *Catálogo por orden alfabético y de materias de las obras existentes en la Biblioteca del Ateneo Puertorriqueño.* (s.l.). Tip. de El País. 1897, 63 pp.; y *Catálogo por orden alfabético de autores y materias de las obras existentes en la Biblioteca del Ilustre Colegio de Abogados de Puerto Rico.* (s.l.). González. 1882, 108 pp.; y en Uruguay: Luis Ricardo FORS, *Las bibliotecas en Montevideo. Examen y reseñas de las mismas.* La Plata. Imp. La Popular. 1903, 43 pp.

Al *«Catálogo»* de la Biblioteca-Museo de Ultramar se debe añadir el *Catálogo extracto del índice de la Biblioteca del Ministerio de Ultramar.* Madrid. Hijos de J. A. García. 1897, 365 pp.

A la *«Biblioteca Boliviana»* de Gabriel René Moreno está íntimamente ligada la obra de Vicente BALLIVIAN Y ROJAS, *Archivo Boliviano. Colección de documentos relativos a la historia de Bolivia, durante la época colonial, con un catálogo de obras impresas y manuscritos que tratan de esa parte de América meridional.* París. A. Franck. 1872, 535 pp. (volumen I y único publicado); y las de José Toribio MEDINA, *Indice de documentos existentes en el Archivo del Ministerio del Interior.* Santiago de Chile. Imp. de la República. 1884, 899 pp.; *Nuevo Indice del Archivo de tierras custodiado en el Archivo Nacional [de Honduras].* Tegucigalpa. 1901, IV + 347 pp.; e *Indice de los documentos que comprehende la Sección de Tierras y que existen en el Archivo Nacional [de Nicaragua].* Managua. Archivo Nacional. 1900-1916, 12 vols.

(1885); Martín Fernández de Navarrete, *«Biblioteca marítima española»* (1851); Tomás Muñoz Romero, *«Diccionario bibliográfico histórico de los antiguos reinos»* (1858); Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *«Catálogo del teatro antiguo español»* (1860); Eugenio Maffei, *«Apuntes para una Biblioteca española de libros... relativos al conocimiento y explotación de las riquezas minerales»* (1871); Juan de Dios de Rada y Delgado, *«Bibliografía numismática española»* (1866); Felipe Picatoste Rodríguez, *«Biblioteca Científica española del siglo XVI»* (1891); y Juan Antonio Pellicer y Saforcada, *«Ensayo de una Biblioteca de traductores españoles»* (1788)[29].

Bibliografías de regiones y ciudades españolas

Joséph Rodríguez, *«Biblioteca Valentina»* (1747); Vicente Ximeno, *«Escritores del reino de Valencia»* (1747-1749); Justo Pastor Fuster, *«Biblioteca Valenciana»* (1827-1830); Álvarez de Baena, *«Hijos ilustres de Madrid»* (1789-1791); Félix de Latassa, *«Biblioteca Nueva de los Escritores Aragoneses»* (1798-1802); Vicente Barrantes, *«Catálogo razonado y crítico de los libros... que tratan... de Extremadura»* (1865) y *«Aparato bibliográfico para la historia de Extremadura»* (1875-1877); Ángel Allende Salazar, *«Biblioteca del Bascófilo»* (1887); Manuel Martínez Añíbarro, *«Intento de un diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos»* (1889); Eduardo Toda y Güell, *«Bibliografía española de Cerdeña»* (1890); Cesáreo Fernández Duro, *«Colección bibliográfico-biográfica de la Provincia de*

[29] Este grupo de trece bibliografías se debe adicionar con los siguientes repertorios: Juan SEMPERE Y GUARINOS, *Biblioteca española económico-política*. Madrid. Sancha. 1801-1821, 4 vols.; Anastasio CHINCHILLA, *Anales históricos de la Medicina en general y biográfico-bibliográficos de la española en particular*. Valencia. López. 1841, 7 vols.; Braulio Antón RAMÍREZ, *Diccionario de bibliografía agronómica*. Madrid. Rivadeneyra. 1865, XX + 1.016 pp.; Luis Vidart. *La Filosofía española. Indicaciones bibliográficas*. Madrid. Imprenta Europea. 1866, XII + 406 pp.; Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid. Pérez Dubrull. 1868-1881, 4 vols.; José ALMIRANTE, *Bibliografía militar española*. Madrid. Tello. 1876, CXXX + 988 pp.; Miguel DE PLATA Y MARCOS, *Colección bio-bibliográfica de escritores médicos españoles*. Madrid. Gómez Fuentenebro. 1882, VII + 339 pp.; Luis CARMENA Y MILLÁN, *Bibliografía de la Tauromaquia*. Madrid. Ducazcal. 1883, XII + 159 pp.; Manuel TORRES CAMPOS, *Nociones de bibliografía y literatura jurídicas de España*. Madrid. Imp. de Ancha de San Bernardo. 1884, 296 pp.; Manuel SEGUNDO SÁNCHEZ, *Bibliografía de obras didácticas publicadas en Venezuela o por autores venezolanos en el extranjero*. Caracas. Biblioteca Nacional. Tip. Americana, 1946, 112 pp.; Francisco DE UHAGON y Enrique DE LEGUINA, *Estudios bibliográficos. La Caza*. Madrid. Ricardo Fe. 1888, XI + 114 pp.; Francisco BARADO, *Literatura militar española. Bosquejo histórico-bibliográfico*. Barcelona. Edit. Gallach Tip. La Academia. 1890, LXXXIII + 336 pp.; Enrique DE LEGUINA, *Libros de esgrima españoles y protugueses. Indice*. Madrid. Imp. de los Huérfanos. 1891, 165 pp.; Leopoldo MARTÍNEZ REGUERA, *Bibliografía hidrológica*. Madrid. Tello y Sucs. de Rivadeneyra. 1892-1897, 3 vols.; Cipriano MUÑOZ Y MANZANO, *Biblioteca histórica de la Filología castellana*. Madrid. Real Academia Española. Tello. 1893, XXIV + 1.112 pp.; Adolfo POSADA, *Guía para el estudio del Derecho constitucional de Europa y América*. Madrid. Sucs. de Rivadeneyra. 1894, XV + 280 pp.; José BLANC Y BENET, *Datos para una Bibliografía quirúrgica española*. Barcelona. Imp. de la Casa Prov. de Caridad. 1895-1896, 142 pp.; Jerónimo BECKER, *La tradición política española. Apuntes para una biblioteca española de políticos y tratadistas de Filosofía política*. Madrid. Tip. Raoul Peant. 1896, 207 + IV pp.; y Emeterio VALVERDE TÉLLEZ, *Crítica filosófica o Ensayo bibliográfico y crítico de las obras de Filosofía escritas, traducidas o publicadas en México desde el siglo XVI hasta nuestros días*. México. Tip. de los Sucs. de Francisco Díaz de León. 1904, VI + 496 pp.

Zamora» (1891); y Domingo García Peres, *«Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de autores portugueses que escribieron en castellano»* (1890)[30].

Tipobibliografías españolas

Cristóbal Pérez Pastor, *«Imprenta en Toledo»* (1887), *«Bibliografía Madrileña»* (1891-1907) y *«La Imprenta en Medina del Campo»* (1895); Juan Catalina García, *«Ensayo de una Tipografía Complutense»* (1889); José María Valdenebro y Cisneros,

---

[30] Este apartado se puede adicionar con las cédulas correspondientes a las siguientes regiones. Asturias: Carlos GONZÁLEZ POSADA, *Memorias históricas del Principado de Asturias y Obispado de Oviedo*. Tarragona. Pedro Canals. 1794, 431 pp.; Emilio MARTÍN GONZÁLEZ DEL VALLE, *Asturianos ilustres: apuntes biográficos*. La Habana. La Propaganda Literaria. 1879, 91 pp.; Máximo FUERTES ACEVEDO, *Bosquejo acerca del estado que alcanzó en todas las épocas la Literatura en Asturias. Seguido de una extensa bibliografía de los Escritores Asturianos*. Badajoz. Tipografía La Industria. 1885, 378 pp., Fabián RODRÍGUEZ Y GARCÍA, *Ensayo para una Galería de Asturianos Ilustres precedido de ligeros apuntes estadísticos...* Cebú. Est. Tipográfico «El Boletín de Cebú». 1888-1893, tres partes en 2 vols.; Islas Baleares: Joaquín María BOVER DE ROSELLÓ, *Biblioteca de Escritores Baleares*. Palma. Imprenta de P. J. Gelabert. 1868, 2 vols.; Canarias: Joseph VIERA Y CLAVIJO, *Noticia de la Historia general de las islas de Canaria*. Madrid. Imprenta de Blas Román. 1783; Agustín MILLARES TORRES, *Biografías de canarios célebres*. Las Palmas de Gran Canaria. Imp. de Francisco Martín González. 1878-1879, 2 tomos en un volumen; Cataluña: Manuel MORCILLO, *Crisi de Cataluña, hecha por las naciones extranjeras*. Barcelona. Imp. de Mathevat. 1685, XXII + 407 + 30 pp.; Felix TORRES AMAT, *Memorias para ayudar a formar un Diccionario crítico de los escritores catalanes, y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*. Barcelona. Imprenta de J. Verdaguer. 1836, XLIII + 719 pp., Juan CORMINAS, *Suplemento a las memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes publicados por el Excmo. e Ilmo. Sr. D. Félix Torres Amat*. Burgos. Imprenta de Arnaiz. 1849, 369 pp.; Antonio Elías DE MOLINS, *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX. (Apuntes y datos)*. Barcelona. Imprenta de Fidel Giró y de Calzada. 1889-1895, 2 vols.; Extremadura: Nicolás DÍAZ Y PÉREZ, *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de autores, artistas y extremeños ilustres*. Madrid. Pérez y Boix, Editores. 1884-1888, 2 vols.; Galicia: Teodoro VESTEIRO TORRES, *Galería de gallegos ilustres*. Lugo y Madrid. Imprenta Católica, e Imprenta Heliodoro Pérez. 1874-1880, 3 tomos en un volumen; José PARDIÑAS VILLALOBOS, *Breve compendio de los varones ilustres de Galicia nativos, y próximos originarios esclarecidos en virtudes, literatura y dignidades eclesiásticas, con algunas cortas relaciones de sucesos particulares*. La Coruña. Andrés Martínez. 1877, XIII + 247 pp.; Navarra: Nicolás DE SORALUCE Y ZUBIZARRETA, *Más biografías y catálogo de obras vasco-navarras*. Vitoria. 1871, 42 pp., y Paulino GIL Y BARDAJÍ, *Memoria acerca de los hombres célebres de Navarra, desde la antigüedad hasta nuestros días*. Pamplona. Provincial. 1882, 103 pp.

Igualmente se pueden añadir cédulas correspondientes a provincias y ciudades. Alava: Vicente González de Echevarri. *Alaveses ilustres*. Vitoria. Imprenta Provincial. 1900-1906, 6 vols.; Alicante: Manuel RICO GARCÍA y Adalmiro MONTERO Y PÉREZ, *Ensayo Biográfico Bibliográfico de Escritores de Alicante y su provincia*. Alicante. Establecimiento Tipográfico de Antonio Reus. 1888, 2 vols.; Cádiz: Nicolás María DE CAMBIASO Y VERDES, *Memorias para la Biografía y para la Bibliografía de la Isla de Cádiz*. Madrid. León Amarita y Viuda de Villalpando. 1830, 2 vols.; Cuenca: Fermín CABALLERO, *Conquenses ilustres*. Madrid. Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y Oficina Tipográfica del Hospicio. 1868-1875, 4 vols.; Guipúzcoa: Nicolás DE SORALUCE Y ZUBIZARRETA, *Historia general de Guipúzcoa*. Madrid. Carlos Bailly-Bailliere. 1870, 2 vols.; Málaga: Narciso DÍAZ DE ESCOBAR, *Galería Literaria Malagueña. Apuntes para un Indice biográfico bibliográfico relativos a escritores hijos de esta provincia, residentes en ella o que han escrito respecto a la misma*. Málaga. Tipografía de Poch y Creixell. 1898, 648 pp.; Mallorca: J. M. BOVER Y RAMÓN MEDEL, *Varones ilustres de Mallorca*. Palma. Imprenta de Pedro José Gelabert. 1847-1849, 2 tomos en un volumen; Santander: Enrique DE LEGUINA, *Hijos ilustres de la provincia de Santander. Estudios biográficos*. Madrid. Fortanet. 1875-1877, 3 vols., Sevilla: Justino MATUTE Y GAVIRIA, *Hijos de Sevilla señalados en santidad, letras, armas, artes o dignidad*. Sevilla. Oficina de «El Orden». 1886-1887, 2 vols.; y Valladolid: Casimiro GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, *Datos para la historia biográfica de la M. L. M. N. H. y Excma. Ciudad de Valladolid*. Valladolid. Imp. de Hijos de Rodríguez. 1893-1894, 2 vols.

«Imprenta en Córdoba» (1900); y Francisco Escudero y Perosso, *«Tipografía Hispalense»* (1894)[31].

Crónicas y bibliografías de las órdenes religiosas

Cita repertorios de cinco órdenes: jesuitas, dominicos, agustinos, franciscanos, y mercedarios.

1.° Jesuitas:

Pedro de Rivadeneyra, *«Illustrium Scriptorum Religionis Societatis Jesu»* (1608) y su *«Continuatium a Philippo Alegambe»* (1676); Francisco Saverio Clavigero, *«Storia antica del Messico»* (1780); J. A. Maneiro, *«De vitis aliquot Mexicanorum»* (1791-1792); Raymundo Diosdado Caballero, *«Bibliotheca scriptorum Societatis Jesu supplementa»* (1814-1816); Aloys de Backer y Agustín de Backer, *«Bibliothèque de la Compagnie de Jésus»*. (1853-1861); cita la nueva edición de los Backer aumentada por Carlos Sommervogel en París (1890-1909), y en cuyo volumen IX se encuentran los anónimos y seudónimos; y Enrique Torres Saldamando, *«Los antiguos jesuitas del Perú»* (1882).

2.° Dominicos:

Alonso Fernández, *«Historia eclesiástica de nuestros tiempos»* (1611); Jacobus Quetif y Jacobus Echard, *«Scriptores Ordinis Praedicatorum»* (1719-1721); y Ramón Martínez Vigil, *«La Orden de Predicadores»* (1884).

3.° Agustinos:

Tomás de Herrera, *«Alphabetum Augustinianum»* (1644); Juan Martín Maldonado, *«Breve suma de la Provincia del Perú»* (1651); Sebastián Portillo y Aguilar, *«Chrónica Espiritual Augustiniana»* (1731-1732); y Bonifacio del Moral, *«Catálogo de escritores agustinos»* (1881-1886).

4.° Franciscanos:

Francisco Gonzaga, *«De origine Seraphicae Religionis»* (1587); Lucas Wadding, *«Scriptores Ordinis Minorum»* (1650); Juan de San Antonio, *«Bibliotheca universa*

[31] Entre los repertorios con los cuales se puede adicionar este apartado de tipobibliografías están los de Navarra: Mariano ARIGITA Y LASA, *Bibliografía Navarra o descripción de las obras impresas en este antiguo reino desde el descubrimiento del arte tipográfico hasta nuestros días*. Pamplona. Imp. Provincial a cargo de J. Ezquerro. 1901, 312 pp.; Cádiz: Dionisio PÉREZ Y GUTIÉRREZ, *Ensayo de bibliografía y tipografía gaditanas*. Madrid. Imprenta Mendizábal. 1903, 265 pp.; Cuenca: Fermín CABALLERO, *La Imprenta en Cuenca. Datos para la historia del arte tipográfico en España*. Cuenca. Imprenta de El Eco. 1869, 165 pp.; León: Clemente BRAVO, *La Imprenta en León. (Apuntes para una monografía)*. León. Imp. de M. A. Miñón. 1902, XX + 640 pp.; Segovia: Tomás BAEZA Y GONZÁLEZ, *Reseña histórica de la imprenta en Segovia, comprobada por sus mismas producciones*. Segovia. Imp. de Santiuste. 1880, XI + 319 pp.; y Sevilla: José Enrique SERRANO Y MORALES, *Noticia de algunos libros impresos en Sevilla durante los últimos años, y particularmente de los publicados por los Excmos. Sres. Duque de T'Serclaes y Marqués de Jerez de los Caballeros*. Valencia. Imprenta de F. Vives Mora. 1892, 47 pp.

Franciscana» (1732-1733); y Marcelino de Civezza, *«Saggio di bibliografia... sanfrancescana»* (1879).

5.° Mercedarios:

Cita la *«Biblioteca Mercedaria»* (1875) de José Gari y Siumel[32].

A estos grupos de obras deberíamos añadir, en el plano literario, los siguientes: Historias de la literatura española e hispanoamericanas; Colecciones de textos españoles e hispanoamericanos; Antologías españolas e hispanoamericanas; Monografías españolas e hispanoamericanas; e Índices de publicaciones periódicas españo-

[32] Adiciones a los jesuitas: Bartolomé ALCARAZ, *Crono-historia de la Compañía de Jesús en la provincia de Toledo, y elogios de sus varones ilustres, fundadores, bienhechores, fautores e hijos espirituales*. Madrid. Juan García Infanzón. 1710, 2 vols.; José DE LIZARGARATE, *Vidas de algunos claros varones guipuzcoanos de la Compañía de Jesús*. Tolosa. Imp. de M. Gorosabel y Cia., 1870, 448 pp.; José DE LIZARGARATE, *Vidas de los santos de la Compañía de Jesús*. Madrid. Librería de Miguel Olamendi. 1870, 550 pp.; Fidel FITA Y COLOMER, *Galería de jesuitas ilustres*. Madrid. Imp. de A. Pérez Dubrull. 1880, 280 pp.; y José Eugenio DE URIARTE, *Biblioteca de jesuitas españoles que escribieron sobre la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora antes de la definición dogmática de este misterio*. Madrid. Imp. de G. López y del Horno. 1904, 157 pp.; dominicos: Antonio DE SENA, *Bibliotheca ordinis fratrum praedicatorum, virorum inter illos doctrina insignium nomina et eorum quae scripto mandarunt opusculorum, titulos et argumenta complectens*. París. Nicolaus Nivellium. 1585, 296 pp.; Agustín DÁVILA PADILLA, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la orden de los predicadores, por vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España*. Madrid. P. de Madrigal 1596, V + 815 pp.; y Antonio TOURON, *Histoire des hommes illustres de l'ordre de saint Dominique*. París. Babuty. 1743-1749, 6 vols.; agustinos: Joannes LE PAIGE, *Bibliotheca praemonstratensis ordinis. Omnibus religiosis, praesertim vero sancti Augustini regulam profitentibus, utilis maximeque necessaria*. París. (s.i.). 1633, 2 vols.; José MASSOT, *Compendio historial de los ermitaños de N. P. S. Agustín del principado de Cataluña, desde los años de 394, que empezó San Paulino a plantar monasterios en dicho principado, y de los que después se han plantado. Como también de los varones ilustres que han florecido hasta los años de 1699*. Barcelona. Juan Jolís. 1699, XVI + 366 pp.; y Manuel VIDAL, *Agustinos de Salamanca. Historia del observantísimo convento de San Agustín de dicha ciudad*. Salamanca. Eugenio García de Honorato. 1751-1758, 2 vols.; franciscanos: Pedro DE SALAZAR, *Corónica y historia de la fundación y progreso de la provincia de Castilla, de la orden del bienaventurado P. S. Francisco*. Madrid. Imp. Real. 1612, XXIV + 544 pp.; Melchor DE HUÉLAMO, *Historia de las personas ilustres y notables en santidad de la santa provincia de Cartagena, de la orden de N. P. S. Francisco, que hasta ahora no están puestas en escritura alguna, desde 1500 hasta el presente de 1617*. Cuenca. Domingo de la Iglesia. 1617, IV + 250 pp.; Andrés DE GUADALUPE, *Historia de la santa provincia de los Ángeles de la regular observancia y orden de N. S. P. S. Francisco*. Madrid. Mateo Fernández. 1662, IV + 621 pp.; Baltasar DE MEDINA, *Chrónica de la santa provincia de San Diego de México, de religiosos descalzos de N. S. P. S. Francisco en la Nueva España. Vidas ilustres y venerables varones que la han edificado con excelentes virtudes*. México. Juan de Ribera. 1682, XXII + 259 + X pp.; Agustín DE VETANCURT, *Menologio franciscano de los varones señalados, que con sus vidas exemplares, perfección religiosa, ciencia, predicación evangélica, en su vida y muerte ilustraron la provincia de el Santo Evangelio de México*. México. María de Benavides. 1697, 156 pp.; José Antonio DE HEBRERA Y ESMIR, *Crónica seráphica de la santa provincia de Aragón de la regular observancia de N. P. S. Francisco*. Zaragoza. Diego de Larumbe. 1703, 2 vols.; Marcos DE SANTA ROSA DE ALCALÁ, *Chrónica de la santa provincia de San José, de religiosos descalzos y más estrecha observancia de N. S. P. S. Francisco*. Madrid. Librería de Manuel Fernández. 1738, 2 vols.; Pedro Félix ESPINOSA, *Crónica de los colegios de Propaganda Fide de la Nueva España*. México. Vda. de José Bernardo de Hogal. 1746, 800 pp.; y Francisco María COMPTE, *Varones ilustres de la orden seráfica en el Ecuador, desde la fundación de Quito hasta nuestros días*. Quito. Imp. por Gobierno. 1883, XVI + 215 pp.; y mercedarios: Alfonso DE ROJAS, *Catálogo de los varones ilustres en santidad, letras y dignidad que han florecido en la orden de la Merced*. Toledo. (s. i.). 1609; y Manuel Mariano RIBERA, *Centuria primera del real y militar instituto de la ínclita religión de Nuestra Señora de la Merced Redempción de cautivos christianos. Primera parte*. Barcelona. Pablo Campins. 1726, 42 + 636 + 38 pp.

las e hispanoamericanas; pues los repertorios que cita José Toribio Medina (además de las tipobibliografías hispanoamericanas) son los necesarios para realizar su monumental *«Biblioteca Hispano-Americana»*; y las adiciones que hemos señalado nosotros son las esenciales para completar los límites a los que llegó la información bibliográfica española e hispanoamericana a principios del siglo xx; es decir, la época en la que José Toribio Medina redactaba su *«Biblioteca»*.

2. Repertorios biobibliográficos internacionales

Entre los repertorios biobibliográficos que abarcan nacionales de diversos países debemos destacar la *«Bibliotheca Mexicana»*[33] (1755) de Juan José de Eguiara y Eguren, y la *«Biblioteca Hispano-Americana Septentrional»*[34] (1816-1821) de José Mariano Beristáin de Souza, que fue adicionada sucesivamente en 1897[35] y en 1898[36]. Otras obras como el *«Diccionario Biográfico Americano»*[37] (1876) de José Domingo Cortés; *«De Colón a Bolívar»*[38] (1958) de Alejandro Manzanares; y *«Estudios biográficos»*[39] (1958) de Antonio Zinny, tienen una importancia secundaria aunque llenen lagunas de un amplio espacio geográfico, que está todavía a la espera de que aparezca la obra definitiva, en la cual queden retratados todos los personajes nacidos en los países americanos de habla hispana.

El autor de la *«Bibliotheca Mexicana»*, Juan José de Eguiara y Eguren[40], nació en la ciudad de México el año 1696; y, destinado desde su juventud a la carrera eclesiástica, estudió en el Seminario de San Ildefonso y en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús; para pasar después a cursar los estudios de Artes, Filosofía y Teología en la Real y Pontificia Universidad, donde obtuvo en 1709 el Grado de Bachiller en Artes, y en 1712 el de Teología; comen-

---

[33] Joannes Josephus Eguiara et Eguren, *Bibliotheca Mexicana sive eruditorum historia virorum, qui in America Boreali nati, vel alibi geniti, in ipsam domicilio aut studiis asciti, quavis linguâ scripto aliquid tradiderunt: eorum praesertim qui pro fide catholicâ & pietate amplianda fovendâque, egregie factis & quibusvis scriptis floruere editis aut ineditis. Tomus primus, exhibens litteras ABC.* México. Ex Nova Typ. in aedibus authoris editioni ejusdem Bibliothecae destinatâ. 1755, 544 pp.

[34] José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional, ó catálogo y noticia de los literatos, que ó nacidos, ó educados, ó florecientes en la América septentrional española, han dado a luz algún escrito, ó lo han dexado preparado para la prensa.* México. Calle de Santo Domingo esquina Tacuba y Oficina de D. Alexandro Valdés. 1816-1821, 3 vols.

[35] José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca hispano-americana septentrional o catálogo y noticia de los literatos que o nacidos o educados o florecientes en la América Septentrional han dado a luz algún escrito o lo han dejado preparado para la prensa. Tomo IV. Comprende los anónimos que dejó escritos el autor, las adiciones del Dr. Osores y otras añadidas posteriormente por las personas que se expresan. José Toribio Medina publícalo ahora con una introducción bio-bibliográfica.* Santiago de Chile. Imprenta Elzeviriana. 1897, LIII + 198 pp.

[36] José Fernando Ramírez, *Adiciones a la Biblioteca de Beristáin.* México. Imp. de V. Agüeros. 1898, 2 vols.

[37] José Domingo Cortés, *Diccionario Biográfico Americano. Este volumen contiene los nombres, con los datos biográficos i enumeración de las obras de todas las personas que se han ilustrado en las letras, las armas, las ciencias, las artes, en el continente americano.* París. Lahure. 1876, XII + 552.

[38] Alejandro Manzanares, *De Colón a Bolívar.* Madrid. Ediciones de Cultura Hispánica. 1958, 236 pp.

[39] Antonio Zinny, *Estudios biográficos.* Buenos Aires. Librería Hachete. 1958, 344 pp.

[40] Para la biografía de Eguiara y Eguren véase Agustín Millares Carlo, *Don Juan José de Eguiara y Eguren y su «Bibliotheca Mexicana».* Maracaibo. Talleres Gráficos de la Editorial Universitaria. 1963, 169 pp.

zando su carrera docente en 1713 y siendo nombrado catedrático de Vísperas de Teología en 1724. En 1749 fue elegido Rector de la Universidad; y en 1751 no ocupó la sede episcopal de Yucatán por hallarse atareado en la composición de la *«Bibliotheca Mexicana»*; pero sí aceptó en 1758 el cargo de Cancelario de la Universidad, que se supone desempeñó hasta su muerte ocurrida en 1763[41].

El motivo por el que Eguiara y Eguren comenzó a recopilar la *«Bibliotheca Mexicana»* tiene su origen en las *«Doce Epístolas»* (1735)[42] del deán de la iglesia de Alicante don Manuel Martí, quien en la epístola 16 del libro VII desprecia el ambiente cultural en que se encuentra el Nuevo Mundo. En la carta, que tiene por título «Manuel Martí desea amor y salud al joven de claras prendas Antonio Carrillo», su autor se empeña en disuadir a su joven amigo de que no se traslade a América, y le aconseja que fije su residencia en Roma y se aparte lo más posible de las costas mejicanas , en donde no encontrará maestros que le instruyan; ni bibliotecas; ni le será posible tratar con alguien, no ya que sepa alguna cosa, sino que se muestre deseoso de saberla. Continúa diciendo que en Roma podrá cultivar su espíritu, labrar su porvenir y alcanzar galardones; pero que si lo que busca es pasear, llevar una vida ociosa y perder el tiempo, para eso le da igual Roma que México.

La lectura de esta carta es lo que motivó a Eguiara la redacción de su *«Bibliotheca Mexicana»*, pues quería refutar con pruebas los negativos juicios que sobre México había vertido el deán Martí. A este propósito dedicó todo el tiempo libre que le dejaban sus otras ocupaciones; y explorando todas las bibliotecas de la ciudad de México y solicitando al mismo tiempo la ayuda de los hombres doctos del país[43], logró reunir en 1747 datos acerca de dos mil escritores de la América Septentrional. Hay que señalar a este respecto que Eguiara designa como «mexicana» la superficie geográfica que se extiende desde las colonias inglesas de Norteamérica hasta Perú; y que, por lo tanto, englobaba regiones como la venezolana, que estaba adscrita política y eclesiásticamente al área mejicana, por ser su diócesis una de las sufragáneas de la Iglesia de la Española o Catedral de Santo Domingo.

En 1755 apareció el primer volumen de la *«Bibliotheca Mexicana»*, que comprendía las letras *ABC* y el resto de la obra, que alcanzaba hasta la *J*, se guardó primero en la Biblioteca Metropolitana, y después pasó a poder de José María de Agreda y, más tarde, a manos del historiador Genaro García, para quedar depositado actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Austin, en Texas[44].

La obra está escrita en latín lo cual la inutiliza como fuente normal de consulta; y el estar colocados los escritores por los nombres de pila, mucho menos conocidos que los apellidos, es otra dificultad a tener en cuenta; aunque es posible que si el repertorio hubiese sido terminado, este defecto se podría haber atenuado colocando tablas identificativas; pero lo que no se puede remediar es la deplorable determinación de traducir todos lo títulos de las obras al latín, con lo que se desfiguraron por completo. Pero en cambio tiene la *«Bibliotheca»* una ventaja inestimable,

---

[41] *Ibidem*, p. 22.

[42] *Epistolarum libri XII. Accedit de animi affectionibus liber.* Mantuae Carpentanorum, apud Joannem Stunicam. 1735, 3 vols.

[43] *Cf.* Efraín CASTRO MORALES, *Las primeras bibliografías regionales hispano-americanas. Eguiara y sus corresponsales.* Puebla. Ediciones Altiplano. 1961, 35 pp.

[44] *Cf.* Agustín MILLARES CARLO, *Don Juan José de Eguiara y Eguren..., op. cit.*, pp. 32-33

que es la de señalar con puntualidad en cada artículo las fuentes de sus noticias; y así puede el lector ampliar los conocimientos sobre el autor que desee con mucha facilidad.

La *«Bibliotheca»* lleva al frente un Prólogo dividido en veinte capítulos que él llama *«Anteloquia»*, y en ellos justifica la obra, refuta las aseveraciones del deán Martí, y bosqueja un amplio panorama de la cultura mejicana, que para Eguiara se dividía en dos grandes épocas: la primera correspondía a los antiguos mejicanos y la segunda comenzaba con la presencia de los españoles en la Nueva España.

Los *«Anteloquia»* demuestran la gran erudición del autor y contienen datos de interés, pero se observa en ellos un tono exageradamente panegírico de lo mejicano, que a veces es palpable que se separa de la verdad; y lo peor es que ese mismo apasionamiento está patente también al tratar de describir la vida y las obras de los autores que forman toda su *«Bibliotheca»*. Eguiara fue un apasionado defensor de México, y eso se ve incluso en el amor y cuidado que puso en la publicación de su *«Bibliotheca»*; ya que mandó traer de España, en 1744, una imprenta nueva dedicada especialmente a publicar su querida obra; cuyo primer volumen, y único, apareció impreso en 1755.

El deseo de Eguiara y Eguren de ver recogidos en su *«Bibliotheca»* los escritores importantes de la América boreal española, lo va a realizar José Mariano Beristáin de Souza, quien después de más de veinte años de trabajo comenzará a publicar, en 1816, su *«Biblioteca Hispano-Americana Septentrional»*; obra que abarca el mismo ámbito geográfico que la anterior y persigue idénticos fines, aunque sus autores pensasen de manera diferente; pues mientras Eguiara era un amante apasionado de todo lo mejicano, Beristáin fue un defensor de la labor realizada en México por los españoles; y, por lo tanto, nunca entendió los motivos independentistas del pueblo mejicano.

Beristáin[45] nació en la Puebla de los Ángeles en 1756, y estudió en los colegios de San Jerónimo, pertenecientes a los padres jesuitas, y en el de San Juan, llamado «El Palafoxiano». En 1772 obtuvo el grado de Bachiller en la Universidad de México; y en 1773 se trasladó a España formando parte del séquito de Francisco Fabián y Fuero, que había sido nombrado obispo de Valencia. Estudió en la universidad levantina graduándose, en 1776, Bachiller y Doctor en Teología; y trasladándose a Valladolid, obtuvo por oposición la Cátedra de Instituciones Teológicas, o de San Anselmo, en 1783.

En 1790 acompañó, en su viaje a América, a Salvador Biempica y Sotomayor, que había sido nombrado obispo de Puebla de los Ángeles; y al año siguiente se ordenó de presbítero; pero, al no conseguir una canonjía lectoral en la catedral poblana, decidió volver a España en 1792.

En 1794 fue nombrado por el Rey para una canonjía en la Metropolitana de México; y en 1812 ocupa el cargo de arcediano, y en 1813 el de deán hasta su muerte, ocurrida en la ciudad de México en 1817.

En la ciudad española de Valencia fue donde Beristáin de Souza leyó por vez primera la *«Bibliotheca Mexicana»* de Eguiara y Eguren; y advirtiendo que solamente se había publicado el primer volumen (correspondiente a las letras *ABC*),

[45] Véase para la biografía de Beristáin el excelente estudio de Agustín MILLARES CARLO, *Don José Mariano de Beristáin de Souza (1756-1817). Noticia biográfica. La «Biblioteca Hispanoamericana». Bibliografía de su autor. Testimonios*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Enrique Flórez». 1973, 117 pp.

concibió el proyecto de continuarla y concluirla tan pronto le fuera posible; y esta ocasión se le presentó al regresar a la ciudad de México y ser nombrado en 1794, canónigo de la catedral.

Así pues, una vez en México, comenzó por buscar los documentos inéditos que Eguiara no había incluido en su *«Bibliotheca»*; y tan sólo encontró, en la librería de la Iglesia de México, cuatro cuadernos en borrador que comprendían desde la letra *D* hasta la *J*, y esta última muy incompleta. Con este bagaje inicial comenzó a escudriñar todas las librerías de la ciudad de México, al mismo tiempo que encargaba a sus amigos a que visitasen otras. Se informó de lo que se encerraba en diversos archivos, y compró numerosos manuscritos interesantes para la confección de su *«Bibliotheca»*; de tal manera que llegó a formar una base bibliográfica de más de setenta repertorios; entre los que se encontraban todas las historias de América; las crónicas generales de todas las órdenes religiosas, y dos compilaciones que menciona especialmente: la *«Bibliotheca Hispana Nova»* de Nicolás Antonio y el *«Epítome»* de Pinelo-Barcia[46].

A Beristáin no se le ocultaban los defectos de la *«Bibliotheca»* de Eguiara, pues era totalmente palpable que su estilo era hinchado, su ordenación confusa; y había unos excesivos detalles de las virtudes privadas que adornaban a muchos escritores de escasa importancia; y por ello se propuso redactar su obra con un estilo desprovisto de afectación; colocar los autores por orden alfabético de sus apellidos; y escribir su obra en español, porque debía ser conocida por todos. Es cierto que Beristáin aprovechó todos los artículos impresos y manuscritos de Eguiara, pero también lo es que él los aligeró, limó y corrigió al traducirlos; y además los aumentó en su número hasta llegar casi a cuatro mil escritores; por lo que él se consideró siempre, y con razón, autor de una obra totalmente nueva.

El «Discurso apologético», que se inserta al frente de la obra, está destinado a hacer patente que la publicación de la *«Biblioteca»* demuestra cumplidamente que la presencia de los españoles en México había vertido sobre aquellas tierras grandes beneficios; y señala que en el Nuevo Mundo se escriben y publican libros de todas las ciencias; y que España envió allí no frailes ignorantes, sino maestros de las órdenes religiosas, doctores de Alcalá, Salamanca y París; y que fundó seminarios, universidades, colegios y academias. Para este autor todas las críticas a la labor realizada por los españoles en América, son causa del desconocimiento de los hechos y de la mala fe.

Beristáin murió antes de que saliera de la imprenta el primer volumen de su *«Biblioteca»*, y fue su sobrino José Rafael Enríquez Trespalacios Beristáin, quien se ocupó de la publicación de los tres volúmenes, que aparecieron en 1816, 1819 y 1821. El fallecimiento de Beristáin repercutió negativamente en su obra; pues se dejaron de imprimir los anónimos y los índices, que por no ser parte de la serie alfabética podían omitirse sin echarse en falta; y especialmente no se le dio el último repaso a la impresión del texto, que salió con erratas de imprenta y con lagunas fáciles de subsanar; pero el defecto fundamental de la *«Biblioteca»* de Beristáin fue la libertad que se tomó este autor de alterar, compendiar y reconstruir los títulos de algunas obras, principalmente sermones y opúsculos, de largos y extravagantes epígrafes, que no daban una idea exacta de sus contenidos.

De la *«Biblioteca»* de Beristáin hizo una segunda edición el presbítero Fortino

[46] *Ibidem*, pp. 10-16.

Hipólito Vera el año 1883[47]; y en 1897 apareció el llamado volumen IV, que comprende los anónimos que dejó escritos el autor y las adiciones hechas por el doctor Osores. José Toribio Medina en su «Advertencia del editor» (pp. V-VI) afirma que con la publicación de este nuevo volumen no se completa la bibliografía mejicana en el período que abraza la *«Biblioteca»* de Beristáin, pues él se limitaba tan sólo a «dar a la luz pública el manuscrito tal y como se hallaba»[48].

Un año después, en 1898, aparecieron las *«Adiciones»* de José Fernando Ramírez, que contienen pocos datos aprovechables sobre libros y autores; y sin embargo aportan amplias noticias históricas sobre Pedro de Alvarado, y especialmente sobre Nuño de Guzmán, Presidente de la Real Audiencia de Nueva España; y , por último, en 1947 se publicó en México la tercera edición[49] de la obra de Beristáin, a la que se agregaron textos de José Fernando Ramírez, José Toribio Medina, Nicolás León, y otros; que, aunque como adiciones resultan confusas, todos juntos forman cinco volúmenes de gran interés para la investigación bibliográfica de los escritores nacidos en la América septentrional española.

Sobre las obras que más arriba señalábamos, de José Domingo Cortés, Alejandro Manzanares y Antonio Zinny, debemos hacer constar que el *«Diccionario Biográfico Americano»* de Cortés proporciona un amplio panorama de personajes ilustres nacidos en el continente americano; y los artículos de que consta son, a veces, completas biografías que arrojan mucha claridad sobre la historia americana . En *«De Colón a Bolívar»* de Manzanares vemos el típico trabajo dirigido a escolares, y las 81 biografías que se insertan cronológicamente están destinadas a servir de ejemplo y modelo a los niños españoles e hispanoamericanos; y en los *«Estudios biográficos»* de Zinny se nos presentan 37 biografías, entre las que destacan las de Juan Martín de Pueyrredón, Ignacio Álvarez Thomas, Felipe Senillosa, Juan María Gutiérrez, y Domingo Faustino Sarmiento. El texto está anotado a pie de página, y todo el conjunto de la obra presenta el tono de un estudio riguroso y científico.

3. Repertorios biobibliográficos nacionales

Argentina

Aparte de la elemental *«Galería de celebridades»*[50] (1857) y de los breves *«Apuntes biográficos»*[51] (1860) de Juan María Gutiérrez; el primer intento serio de realizar un repertorio de ámbito nacional argentino lo constituye el malogrado *«Diccionario Biográfico»*[52] (1877-1881) de Carlos Molina, Servando García y Apolinario C. Casabal, del que solamente se publicaron las cuatro primeras entre-

[47] México. Tip. del Colegio Católico. 1883, 3 vols., I. A-F; II. G-Q; III. R-Z.

[48] Este manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Mss. 13615.

[49] México. Edics. Frente Cultural. 1947, 5 tomos en 2 volúmenes. Contiene índices alfabéticos y de materias.

[50] *Galería de celebridades argentinas. Biografías de los personajes más notables del Río de la Plata.* Buenos Aires. Ledoux y Vignal. 1857, 276 pp.

[51] *Apuntes biográficos de Escritores, Oradores y Hombres de Estado de la República Argentina.* Buenos Aires. Imp. de Mayo. 1860, 295 pp.

[52] *Diccionario Biográfico Nacional que contiene: la vida de todos los Hombres de Estado, Escritores, Poetas, Militares, etc. (fallecidos), que han figurado en el País desde el Descubrimiento hasta nuestros días.* Buenos Aires. Imp. Rivadavia. 1877-1881, 279 pp., correspondientes a cuatro entregas del volumen primero.

gas del volumen primero, correspondiendo la última de estas a la letra *CH*. La misma mala suerte corrió el *«Diccionario Biográfico»*[53] (1897) de José Juan Biedma y José Antonio Pillado, del que únicamente se publicaron las biografías correspondientes a la letra *A*; y tendrán que pasar algunos años hasta que aparezca una obra totalmente completa, como las *«Semblanzas argentinas»*[54] (1917) de Virginia B. de Massey, en las que el material reunido se reduce a cuarenta y cuatro biografías.

En 1920 y 1921 salen a la luz los escuetos repertorios de Julio A. Muzzio[55] y Javier Marrazo[56]; y en 1945 se imprime el *«Diccionario biográfico»*[57] de Enrique Udaondo, en el que se recogen 1920 biografías de personalidades de la época colonial; incluidas las de algunos reyes españoles y virreyes del Perú que, aunque no estuvieron en Argentina, ejercieron sobre este país su acción de gobernantes. Los artículos son de reducida extensión, pero aparecen en ellos multitud de datos y fechas que nos muestran la gran labor realizada por su autor; y, por último, en 1950 sale de la imprenta el *«Diccionario de la República»*[58] de Juan Pinto, quien afirma que su obra viene a llenar un enorme vacío en la producción bibliográfica argentina; y que ha procurado facilitar la mayor cantidad de datos en el menor espacio posible, y dado preferencia a los temas históricos y culturales, porque sobre la materia geográfica ya existen diccionarios de esa especialidad. Los personajes que se citan son argentinos, pero se da también cabida a los de la época colonial, y a otros que, llegados de todos los confines del mundo, se enraizaron en el país y colaboraron en la fecunda labor de forjar una nación. Esta obra cumple perfectamente el cometido a que está destinada y constituye un prontuario de gran valor para conocer la historia argentina.

En el ámbito regional y local debemos mencionar, para Buenos Aires y La Plata, las obras inacabadas de Félix de Ugarteche[59] y Argentino Díaz González[60]; y en lo que se refiere a Santiago del Estero se deben citar los *«Antecedentes biográficos»*[61] (1948) de Orestes di Lullo, quien se centra principalmente en personajes nacidos en los siglos xvi, xvii y xviii; y presenta unos artículos que son, más que una biografía, una descarnada cronología redactada casi en forma telegráfica; sin embargo, Jujuy está dignamente representado por las *«Biografías históricas»*[62] (1957) de Teófilo Sánchez de Bustamante, quien comienza dando noticias de los «Gober-

---

[53] *Diccionario Biográfico Argentino*. Buenos Aires. Imp. de M. Biedma e Hijo. 1897, vol. I, 256 pp., correspondientes a la letra *A*

[54] *Semblanzas argentinas. (Bosquejos biográficos)*. Buenos Aires. J. Perrotti. 1917, 108 pp.

[55] *Diccionario histórico y biográfico de la República Argentina*. Buenos Aires. Lib. La Facultad. 1920, 2 tomos en un volumen.

[56] *Nuevo diccionario geográfico-histórico de la República Argentina*. Buenos Aires. Talls. R. Radaelli. 1921, 550 pp.

[57] *Diccionario biográfico colonial argentino*. Buenos Aires. Edit. Huarpes. 1945, 980 pp.; redactó también el *Diccionario Biográfico Argentino*. Buenos Aires. Instituto Mitre. 1938, 1.151 pp., con 3.200 biografías del período 1800 a 1920.

[58] *Diccionario de la República Argentina. Histórico-Geográfico-Biográfico-Literario*. Buenos Aires. Editorial Mundo Atlántico. 1950, 753 pp.

[59] *Hombres del coloniaje, con las biografías de los gobernadores, obispos, oidores... de esta ciudad, durante los siglos XVI y XVII*. Ciudad de la Trinidad, Puerto de Buenos Aires. Casa Oucindé. 1932, vol. I.

[60] *Autores y artistas platenses*. La Plata. 1930, vol. I.

[61] *Antecedentes biográficos santiagueños*. Santiago del Estero. Imprenta Amoroso. 1948, 297 pp.

[62] *Biografías históricas de Jujuy*. Tucumán. Universidad Nacional. Facultad de Filosofía y Letras. 1957, 389 pp.

nadores durante el Virreinato», y los «Prohombres de la revolución»; para seguir con los «Personajes realistas», y detenerse extensamente en los «Jefes jujeños de la Guerra de la Independencia», que es lo que se trata de resaltar en este repertorio.

Colombia

Los repertorios nacionales colombianos comienzan con la incompleta *«Galería nacional»*[63] (1879) de José María Samper; y en 1883 aparecen las *«Biografías de hombres ilustres»*[64] de Soledad Acosta, quien nos presenta 287 artículos bien documentados; y ya en el siglo xx salen a la luz los *«Colombianos ilustres»*[65] (1916-1919) de Rafael M. Mesa; obra que en España no hemos hallado completa, pues el único ejemplar que pudimos hojear se encuentra en la Biblioteca del Ateneo de Madrid con la signatura F-1.324/1.325, correspondiente a los volúmenes primero y tercero.

En 1927 se imprimió el volumen primero (letras *A-F*) del inacabado *«Diccionario biográfico»*[66] de Joaquín Ospina, en el que se advierte el deseo del autor de dar más espacio a los personajes de menor relieve, mientras describe con breves trazos a los prohombres colombianos; poco después, en 1936, surge el breve *«Ensayo»*[67] de Arturo Quijano; y dos años más tarde se editan las *«Semblanzas Colombianas»*[68] de Gustavo Otero, quien dedica su primer volumen a los cronistas primitivos; y, por último, se debe citar *«El Sentido de la Tradición»*[69] (1996) de Ramón de Urdaneta, quien en el capítulo segundo, titulado «La Consolidación y el Desarrollo», nos muestra las genealogías de los apellidos Urdaneta, Maya, Braschi, Cazorla y Bocanegra. Siendo la intención principal del autor el hacer constar la raigambre de los apellidos que han realizado servicios importantes en favor de la nación colombiana.

Los repertorios regionales y locales están representados por el *«Diccionario biográfico»*[70] (1910) de Gustavo Arboleda y *«Los fundadores de Bogotá»*[71] (1923) de Raimundo Rivas; el primero señala que el Cauca sobresale por las cualidades intelectuales, morales y físicas de sus habitantes, y afirma que publicó la obra para celebrar el Primer Centenario de la República; y el segundo habla de Quesada y sus compañeros; y su texto, fuertemente anotado a pie de página, constituye una importante aportación a la historia de Bogotá.

---

[63] *Galería Nacional de Hombres ilustres o notables, o sea: Colección de bocetos biográficos.* Bogotá. Imp. de Zalamea. 1879, vol. I.

[64] *Biografías de hombres ilustres o notables.* Bogotá. Imprenta de La Luz. 1883, XVI + 447 pp.

[65] *Colombianos ilustres (Estudios y biografías).* Bogota. Imp. La República. 1916-1919, 3 vols.

[66] *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia.* Bogotá. Editorial de Cromos. 1927, vol. I.

[67] «Ensayo sobre una Bio-Bibliografía Colombiana». *Boletín de Historia y Antigüedades*, XXIII, Bogotá, 1936, pp. 169-76; 303-15; 418-27; 498-507 y 678.

[68] *Semblanzas Colombianas.* Bogotá. Editorial ABC. 1938, 2 vols.

[69] *El Sentido de la Tradición.* Bogotá. Antares-Tercer Mundo, S.A., 1966, 109 pp.

[70] *Diccionario biográfico general del antiguo departamento del Cauca. Colonia. Independencia. República.* Quito. Casa Editorial de J. I. Gálvez. 1910, VII + 151 pp.

[71] *Los fundadores de Bogotá (Diccionario biográfico).* Bogotá. Imp. Nacional. 1923, XIII + 441 pp.

Cuba

No conocemos la fecha en que fue impreso el *«Parnaso cubano»*[72] de Antonio López, pero creemos que pudo salir de la imprenta poco después de 1873, pues los 36 artículos de que consta este repertorio están ordenados cronológicamente, y abarcan el período comprendido entre 1760 (fecha del nacimiento de Manuel de Zequeira) y 1873 (año del fallecimiento de Gertrudis Gómez de Avellaneda). Las biografías están bien escritas, y, aun echándose en falta las fechas de las composiciones poéticas que se adjudican a cada uno de los autores, podemos afirmar que López ha logrado mostrar un amplio panorama de la poesía cubana. Poco más tarde, en 1878, aparece el *«Diccionario Biográfico»*[73] de Francisco Calcagno, el cual está dividido en tres partes: 1.ª) Cubanos que han brillado en Cuba; 2.ª) Cubanos que han brillado en la Península o en el extranjero; y 3.ª) Peninsulares y extranjeros que han brillado en Cuba. El autor nos dice que el objeto de su obra es ilustrar al lector «en las cosas de Cuba y servirle de guía en cualquier nombre que encuentre referente a su historia»; y creemos que el repertorio cumple el propósito a que está destinado, y que constituye, hoy por hoy, una de las mayores aportaciones hechas en torno a los personajes ilustres de Cuba.

Ya en el siglo xx, y concretamente en 1955, sale a la luz la selectiva *«Galería de Hombres Útiles»*[74] de Antonio Bachiller en la que se recogen 17 biografías de personajes que destacaron en Cuba desde el último cuarto del siglo xviii hasta fines del siglo xix, a excepción de Fermín Peraza Sarausa, que nació el 7 de Julio de 1907. La obra contiene abundantes reproducciones y anotaciones a pie de página, y ofrece un panorama básico para adentrarse en el período histórico señalado; y tres años más tarde se estampan los *«Libros y Autores Cubanos»*[75] (1958) de Antonio Iraizoz, quien nos presenta breves noticias de la vida cultural cubana, destacando sobre todas ellas los comentarios hechos sobre Martí; y, por último, debemos citar las *«Breves biografías»*[76] (1964) de Salvador Bueno, quien redacta 45 amplios artículos sobre personajes del siglo XIX cubano.

Chile

En el siglo XIX se publicaron en Chile tres repertorios biobibliográficos de carácter nacional; el primero, *«Rasgos biográficos»*[77] (1863), fue escrito por José Bernardo Suárez, y en él se reúnen sesenta biografías; el segundo es el *«Bosquejo*

---

[72] *Parnaso cubano. Colección de poesías selectas de autores cubanos desde Zequeira a nuestros días, precedida de una introducción histórico-crítica sobre el desarrollo de la poesía en Cuba, con biografías y notas críticas y literarias de reputados literatos.* Habana. Editor Miguel de Villa. (s.a.). LXXXI + 370 pp.

[73] *Diccionario Biográfico Cubano. (Comprende hasta 1878).* New York. Imprenta y Librería de N. Ponce de León. 1878, VIII + 722 pp.

[74] *Galería de Hombres Útiles.* La Habana. Instituto Nacional de Cultura. 1955, 289 pp.

[75] *Libros y Autores Cubanos.* Madrid. Imprenta La Rafa. 1958, 178 pp.

[76] *Breves biografías de Grandes Cubanos del siglo XIX.* La Habana. Comisión Nacional Cubana de la Unesco. 1964, 390 pp.

[77] *Rasgos biográficos de hombres notables de Chile.* Santiago de Chile. Imp. Nacional. 1863, 290 pp.

histórico»[78] (1886) de Adolfo Valderrama, en el que se estudia la poesía chilena desde el coloniaje hasta la época contemporánea, dando brevísimas noticias de Pedro de Oña, Bascuñán, padre Qteiza, etc.; y el tercero es el *«Diccionario biográfico general»*[79] (1888) de Pedro Pablo Figueroa, quien en la «Introducción» nos señala que Chile no contaba todavía con una obra importante «que reuniera en sus páginas las noticias biográficas de los hombres ilustres», y que por ello se dispuso a acometer «la ardua empresa de reunir en este libro los diversos capítulos de la vida de los hombres superiores» chilenos. Los artículos de esta obra están ordenados alfabéticamente, y son de muy variada extensión; observándose una mayor amplitud en los personajes que desarrollaron sus actividades en el siglo XIX.

En el «Apéndice» final se han recogido «los personajes de entidad moral superior en la sociedad y en las diversas manifestaciones del desenvolvimiento universal de la nación, que de otros pueblos y lejanos climas han venido a ofrecernos el concurso de sus esfuerzos». Entre las biografías merece destacarse el estudio sobre José Toribio Medina; realizado, como el resto del libro, con gran erudición, alguna ampulosidad, y mesurada crítica.

Ya en el siglo XX José Toribio Medina imprime su *«Diccionario biográfico»*[80] (1906), en el que se ocupa de los personajes del período colonial; y traza un panorama completo de esta parte de la historia chilena, en la que sobresalen figuras como la de Pedro de Valdivia (pp. 904-929); y en 1945 salen a la luz otros dos repertorios que estudian la época colonial: *«El Reyno de Chile»*[81] de Luis Roa y *«Semblanzas literarias»*[82] de Eduardo Solar; en el primero destacan las noticias sobre Bravo de Sarabia, Nicolás de Garnica, Luis de Salinas, Martín Espinosa Santander, y Juan de Almonacid; y en el segundo se recogen solamente seis artículos referidos a Ercilla, Oña, Ovalle, Diego de Rosales, Miguel de Olivares, y Felipe Gómez de Vidaurre, y siguen 86 notas al texto. Esta obra contiene acertados comentarios literarios; y el tono crítico y erudito con el que están tratadas las biografías hacen que este libro sea una fuente apreciada por todo estudioso de la primera literatura chilena.

México

El gran número de repertorios biobibliográficos de ámbito nacional existentes sobre la nación mexicana, nos obliga a redactar una simple relación cronológica de los más importantes aparecidos hasta mediados del siglo XX.

- Maneiri, Joannis Aloysii, *De vitis aliquot Mexicanorum aliorumque qui sive virtute, sive litteris Mexici imprimis floruerunt.* Bononiae. Tipographia Laelii a Vulpe. 1791-1792, 3 vols. (Comprende 35 extensas biografías de tono literario, publicadas por este jesuita mejicano cuando fue expulsado de los dominios hispanoamericanos).

---

[78] *Bosquejo histórico de la poesía chilena.* Santiago de Chile. Imprenta Chilena. 1886, 270 pp.

[79] *Diccionario biográfico general de Chile (1550-1887).* Santiago de Chile. Imp. «Victoria», de H. Izquierdo y Cía. 1888, 669 pp.

[80] *Diccionario Biográfico Colonial de Chile.* Santiago de Chile. Imp. Elzeviriana. 1906, 1.004 pp.

[81] *El Reyno de Chile, 1535-1810. Estudio histórico, genealógico y biográfico.* Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1945, 1.033 pp.

[82] *Semblanzas literarias de la Colonia.* Santiago de Chile. Ed. Difusión Chilena, S.A., 1945, 269 pp.

- Carrión, Antonio, «Indios célebres de la República Mexicana o biografías de los más notables que han florecido desde 1521 hasta nuestros días». En Zerecero, Anastasio. *Memorias para la historia de las revoluciones en México.* México. 1869, pp. 433-528. (Recoge 69 biografías que comienzan por José Antonio Abad y terminan con Juan Ventura Zapata y Mendoza).
- Payno, Manuel, *El Libro Rojo. 1520-1867.* México. Díaz de León y White, Edits., 1870, 153 pp. (En esta obra colaboraron Vicente Riva Palacio, Rafael Martínez de la Torre y Juan A. Mateos; y las magníficas litografías son de Villasana. Ángel Pola hizo unas *Ampliaciones* (México. A. Pola, Edit., 1905-1906, 2 vols.) que comienzan con unos estudios sobre las muertes trágicas de Moctezuma II, Xicotencatl, Cuauhtémoc, Rodrigo de Paz; y siguen con Gonzalo de Salazar, Peralméndez Chirino, etc.).
- Sedano, Francisco, *Noticias de México, recogidas desde el año de 1756, coordinadas, escritas de nuevo y puestas por orden alfabético en 1800.* México. Imprenta de J. R. Barbadillo y Cía. 1880, 2 vols. (A esta obra le falta orden y no se puede tomar como punto de partida para abordar temas históricos mejicanos).
- Horta, Aurelio, *Mejicanos ilustres. Bosquejos biográficos para el uso de los establecimientos de Instrucción Pública.* México. Imp. del «Hijo del Trabajo». 1833, 128 pp. (Habla de Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón, Beristáin, Clavijero, Hidalgo, etc.; existe otra edición hecha en León (México) en 1891).
- Sosa, Francisco, *Biografías de mexicanos distinguidos.* México. Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento. 1884, XII + 1.115 pp. + 7 pp. (Recoge biografías de poetas, escritores, jurisconsultos, cronistas, pintores, caudillos, políticos, etc., desde el siglo XVI hasta el segundo tercio del XIX).
- García Icazbalceta, Joaquín. *Bibliografía Mexicana del siglo XVI. Primera parte. Catálogo de libros impresos en México desde 1539 a 1600, con biografías de autores y otras ilustraciones, precedido de una noticia acerca de la introducción de la imprenta en México.* México. Librería de Andrade y de Morales, Sucesores. 1886, VIII + 419 pp. (El autor dice que dedicó a la confección de esta obra cuarenta años y que no quedó satisfecho de su labor; pero se trata de un repertorio de extraordinaria importancia para la historia del libro mejicano; y son muy importantes los facsímiles fotolitográficos, que se insertan en el texto, realizados por Luis García Pimentel).
- García Cubas, Antonio, *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de los Estados Unidos Mexicanos.* México. 1888-1891, 5 vols. (Este trabajo puede considerarse como la primera enciclopedia de México de carácter general).
- Oviedo y Romero, Aurelio María, *Biografías de mexicanos célebres.* París-México. Libr. de Ch. Bouret. 1889, 7 vols. (Recoge un total de 27 biografías; y los volúmenes sexto y séptimo están dedicados a Ignacio Allende e Ignacio Rayón).
- Amézaga, Carlos G. *Poetas Mexicanos.* Buenos Aires. Imp. de Pablo E. Coni e hijos. 1896, 414 pp. (Trata de Juan Ruiz de Alarcón, Juana Inés de la Cruz, Manuel Carpio, Guillermo Prieto, etc.).
- García Icazbalceta, Joaquín, *Obras. Biografías.* México. Imp. de V. Agüeros, edit., 1896-1899, 4 vols. (Valioso repertorio que comprende, casi en su totali-

dad, escritores y personajes notables de la época colonial; destacando la atención que dedica a Juan de Zumárraga, que ocupa íntegramente el volumen tercero).

- Dorantes Carranza, Baltasar, *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España con noticia individual de los descendientes legítimos de los conquistadores y primeros pobladores españoles*. México. Imprenta del Museo Nacional. 1902, VIII + 491 pp. (Lleva al frente un interesante «Prólogo» de Luis González Obregón; y se trata de un estudio fundamental para entrar en contacto con la historia mejicana; pues los datos que aporta son necesarios para realizar cualquier investigación de tipo genealógico e histórico, en torno a ese conjunto de pueblos que fue la Nueva España).
- Pérez, Ricardo, *Efemérides Nacionales o narración anecdótica de los asuntos más culminantes de la historia de México*. México. Tip. y Enc. «La idea del Siglo». 1904, 445 pp. (Contiene 53 biografías, que comienzan por Fernando Calderón y terminan con Mariano Matamoros y José María Iglesias).
- Leduc, Alberto; Lara, Luis, y Carlos Roumagnac, *Diccionario de Geografía, Historia y Biografía Mexicanas*. México. Vda. de C. Bouret. 1910, 1.109 pp. (Fue un repertorio importante en su momento, y superado después por las obras de Juan Manuel Torrea y Miguel Ángel Peral).
- Peña y Reyes, Antonio de la, *Vidas y tiempos. Diccionario biográfico mexicano. I: A-D*. La Habana. Imp. El Renacimiento. 1915. (Este volumen contiene 249 biografías).
- Icaza, Francisco A. de, *Diccionario autobiográfico de conquistadores y pobladores de la Nueva España*. Madrid. (s.i.). 1923, 2 vols. (Contiene 1.385 artículos biográficos; y se apoya en muchos datos de la *«Sumaria relación»* de Baltasar Dorantes).
- Torrea, Juan Manuel, *Diccionario geográfico, histórico, biográfico y estadístico de la República Mexicana*. México. Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. 1940, 603 pp. (Puede ser considerado como uno de los modernos diccionarios mejicanos, por la cuidadosa documentación que exhibe en sus páginas).
- Peral, Miguel Ángel, *Diccionario biográfico mexicano*. México. Edit. P.A.C., 1944, 2 vols. (El autor dice que tardó en realizar esta obra ocho años, y que la aumentaría posteriormente con una colección iconográfica que tenía en su poder. Este repertorio constituye una amplia adición al *«Diccionario de Geografía»* de Leduc, Lara y Roumagnac).
- Castillo y Piña, José, *Hombres y Lugares Célebres de México*. México. Imp. Manuel León Sánchez. S.C.L., 1948, 398 pp. (El repertorio contiene diez biografías, que comienzan por Juan de Zumárraga y terminan con José Guadalupe Velázquez. Tiene poco interés y se omiten personajes como el obispo Juan de Palafox).
- García Granados, Rafael, *Diccionario Biográfico de Historia Antigua de México*. México. Talleres de la Editorial Jus, S.A., 1952, 3 vols. (La esmerada reproducción de símbolos y grabados, y la gran cantidad de fuentes y documentos que acompañan algunos epígrafes, hace que el presente trabajo sea digno de imitarse. El volumen tercero, dedicado a los indios cristianos de los siglos XVI y XVII, es muy interesante).

Los principales repertorios biobibliográficos de carácter regional y local son los siguientes:

- Sosa, Francisco, *Manual de biografía yucateca.* Mérida. Imp. de J.D. Espinosa e hijos. 1866, 228 pp. (Contiene 33 biografías).
- León, Nicolás, *Hombres Ilustres y Escritores Michoacanos. Galería fotográfica y apuntamientos biográficos.* Morelia. Imp. del Gobierno a cargo de José R. Bravo. 1884, VIII + 104 pp. (Se divide en dos partes: hombres ilustres y escritores. Lo más valioso del libro son las 33 biografías de la primera parte).
- Sosa, Francisco, *Bosquejo histórico de Coyoacán.* México. Tip. de la Secretaría de Fomento. 1890, 76 pp. (La obra carece de documentación y sus noticias son de carácter superficial).
- Peñafiel, Antonio, *Ciudades Coloniales y Capitales de la República Mexicana. Estado de Guerrero.* México. Imp. y Fototip. de la Secretaría de Fomento. 1908, 164 pp. (Trata de los hombres de Taxco; y destaca a Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, y Luis Becerra Tanco).
- Peñafiel, Antonio, *Ciudades Coloniales y Capitales de la República Mexicana. Estado de Tlaxcala.* México. Imp. y Fototip. de la Secretaría de Fomento. 1909, 217 pp. (Da noticias de los gobernantes constitucionales del Estado de Tlaxcala).
- Portillo, Andrés, *Oaxaca en el Centenario de la Independencia Nacional. Noticias históricas y estadísticas de la ciudad de Oaxaca y algunas leyendas tradicionales. Con la cooperación de varias personas cuyos nombres constan en los capítulos respectivos.* Oaxaca de Juárez. Imp. del Estado a cargo de Hipólito Santaella. 1910, 806 pp. (Recoge 81 biografías, que comienzan por Xolotl y terminan con el presbítero José María Unda).
- Peñafiel, Antonio, *Ciudades Coloniales y Capitales de la República Mexicana. Historia colonial de Querétaro, desde su fundación hasta la caída del Emperador Maximilano de Hapsburgo.* México. Imp. y Fototip. de la Secretaría de Fomento. 1911, 272 pp. (Da noticias sobre Fernando de Tapia y su hijo Diego, capitán general de los chichimecas; y cita a los intelectuales de Querétaro, entre los que sobresalen Juan Caballero Ocio y Antonio Monroy e Híjar).
- Marmolejo, Lucio, *Efemérides Guanajuatenses, o datos para formar la historia de la Ciudad de Guanajuato. Obra escrita con presencia de los más auténticos e interesantes documentos. Adicionada y continuada por Francisco Díaz.* Guanajuato. Imp de Francisco Díaz. 1911-1914, 4 vols. (Además de los numerosos datos que proporciona en las biografías, aporta otros documentos y noticias, como la lista de los abades de la Congregación de San Pedro en Guanajuato desde 1750 a 1909).
- Palacios, Enrique Juan. *Puebla. Su territorio y sus habitantes.* México. Departamento de Talleres Gráficos de la Secretaría de Fomento. 1917, 749 pp. (Contiene tres divisiones: Hombres notables del Estado de Puebla; Prelados de la diócesis poblana; y Alcaldes de Puebla desde su fundación).
- Rouaix, Pastor. *Diccionario geográfico, histórico y biográfico del Estado de Durango.* México. Editorial Cultural. 1946, 518 pp. (Las fichas geográficas son las más amplias y exactas; las biografías son muy escuetas; y omite dieciocho gobernadores coloniales).

Perú

Los repertorios biobibliográficos peruanos comienzan con el *«Diccionario histórico-biográfico»*[83] (1874-1890) de Manuel de Mendiburu, quien dice que se dedicó a formar esta obra para mencionar a todos los peruanos que, durante la dominación española, se hicieron memorables en el foro, en la milicia, en lo eclesiástico y en lo literario. Sigue añadiendo que a todos sus compatriotas les será grato descubrir en estas páginas a 90 prelados, a 134 ministros de Audiencias y Supremos Consejos, y a otros tantos militares y literatos. Mendiburu se explaya también en documentar algunas de las familias antiguas peruanas; lo que hace que su repertorio sea de obligada consulta para todo estudioso que desee adentrarse en la historia peruana. Entre 1931 y 1934 se realizó de esta obra una segunda edición con adiciones y notas bibliográficas de Evaristo San Cristóbal[84], quien hace notar que el autor «no cuidó de incorporar a su texto fuentes de consulta tan indispensables en esta clase de trabajos»; y estas adiciones serán la base del *«Apéndice»*[85], que el propio San Cristóbal publicará en cuatro volúmenes, entre los años de 1935 a 1938.

Por otro lado, se debe mencionar también el *«Bosquejo de la Literatura Peruana»*[86] (1910-1911) de Carlos Prince, el cual está dividido en dos partes; la primera es una reseña de las circunstancias históricas en las que se desarrolló la literatura peruana durante la época colonial; y la segunda recoge los autores nacidos desde el siglo XVI hasta principios del XIX; y en este apartado la obra queda reducida a un catálogo de escritores de descarnadas noticias. Al año siguiente, en 1912, Prince publicó un *«Suplemento»*[87], en el que, además de aumentar la nómina de autores, añade un interesante epígrafe bajo el que se dan noticias sobre los manuscritos de la época colonial custodiados en España y Perú. Y, por último, citaremos el *«Repertorio de noticias»*[88] (1956) de Alfredo Moreno, en el que no se presentan unas biografías con datos concretos, sino un conjunto de visiones críticas sobre cada uno de los personajes.

Por último, además de los repertorios citados, se deben tener en cuenta dos enciclopedias en las que la información biográfica está tratada con la máxima atención: la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, que, comenzada a publicar en 1905 por el editor Espasa, comprende en la actualidad más de cien volúmenes; y la *Grande enciclopedia portuguesa e brasileira*, que , compuesta de 44 volúmenes, se imprimió en Río de Janeiro entre 1935 y 1967; y finalmente es forzoso referirnos al *Índice Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica*

---

[83] *Diccionario histórico-biográfico del Perú. Parte primera que corresponde a la época de la dominación española.* Lima. Imprenta de J. Francisco Solís. 1874-1890, 8 vols.

[84] *Diccionario histórico-biográfico del Perú. Segunda edición con adiciones y notas bibliográficas por E. San Cristóbal. Estudio biográfico del general Mendiburu por J. de la Riva-Agüero.* Lima. E. Palacios. 1931-1934, 11 vols.

[85] *Apéndice al Diccionario Histórico-Biográfico del Perú.* Lima. Librería e imprenta Gil, S. A. , 1935-1938, 4 vols.

[86] Carlos PRINCE, *I. Bosquejo de la Literatura Peruana Colonial. Causas favorables y adversas a su desarrollo. II. Biblioteca Peruana de la Colonia.* Lima. Impreso en casa del autor. 1910-1911, 311 pp.

[87] *Suplemento a la Biblioteca Peruana Colonial.* Lima. Impreso en casa del autor. 1912, 142 pp.

[88] *Repertorio de noticias breves sobre personajes peruanos. Opiniones, juicios, noticias, biografías, anécdotas y comentarios, debidamente firmados.* Madrid. Sucs. de J. Sánchez Ocaña y Cía., S.A., 1956, 671 pp.

(IBEPI)[89], que se compone de cuatro volúmenes de índices correspondientes al *Archivo Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica (ABEPI).* En esta primera edición, aparecida en 1990, el *IBEPI* ofrece alrededor de 200.000 artículos biográficos contenidos en 1.143 microfichas del *ABEPI*; y estos artículos han sido compilados de 306 obras que abarcan más de 700 volúmenes, editados entre los comienzos del siglo XVII y finales del XIX, y contienen biografías desde la época romana hasta los primeros años del presente siglo. En la segunda edición de esta obra, corregida y aumentada en 1995[90], se duplicaron estos datos numéricos; pues el *IBEPI* ofrece más de 410.000 artículos biográficos contenidos en 2.162 microfichas del *ABEPI* y el *ABEPI (Nueva Serie)*; habiéndose extraído estos artículos de 637 repertorios, que abarcan 1500 volúmenes editados desde principios del siglo XVII hasta la mitad del siglo XX.

[89] Editado y dirigido por Víctor Herrero Mediavilla y Lolita Rosa Aguayo Nayle. München. New York. London. París. K. G. Saur. 1990, 4 vols.

[90] Editado y dirigido por Víctor Herrero Mediavilla. München. New Providence. London. París. K. G. Saur. 1995, 7 vols.

RESEÑAS

CAÑIZARES, José de. *Don Juan de Espina en su patria. Don Juan de Espina en Milán.* Edición, introducción y notas de Susan Paun de García. Madrid. Castalia. 1997, 281 pp. + 1 h. («Clásicos Madrileños, 17»).

Por *Jerónimo Herrera Navarro*

José de Cañizares (Madrid, 1676-1750) fue el dramaturgo más importante de la primera mitad del siglo XVIII, no sólo por sus más de cien obras dramáticas sino por los grandes éxitos que cosechó tanto en los populares Corrales de comedias como en las más refinadas y lujosas funciones cortesanas.

Algunas de sus obras se encuentran entre las que alcanzaron mayor aceptación a lo largo de la centuria: las zarzuelas *Amando bien no se ofenderá un desdén, Eurotas y Diana* (1721), *Con amor no hay libertad* (1731), *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganimedes* (1745); la comedia de figurón *El dómine Lucas* (1716), y las comedias de magia *Don Juan de Espina en Milán* (1713), *Don Juan de Espina en Madrid* (1714), *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina,* primera parte (1716) y segunda (1740), *El anillo de Giges y mágico rey de Lidia* (1740), etc.

A pesar de su fama, Cañizares ha sido poco estudiado. Los Manuales e Historias de la Literatura simplemente lo citan entre los autores más representativos de la degeneración a que llegó el teatro barroco en la primera mitad del siglo XVIII. Notas negativas que se han ido repitiendo en los dos últimos siglos con pocas variaciones. Con el renacer de los estudios dieciochescos que se produce en España desde 1970, gracias en gran medida a los *hispanistas* franceses, italianos, ingleses y norteamericanos, se ha empezado a revisar la obra del autor madrileño, y ya disponemos de algunos estudios —todavía insuficientes— y de la edición moderna de dos de sus obras. En concreto, se trata de la edición de Joaquín Álvarez Barrientos de *El anillo de Giges y mágico Rey de Lidia* (Madrid, CSIC, 1983) y la edición crítica de J. A. Molinaro y W. T. MacCready de *Angélica y Medoro. Zarzuela inédita, con su loa y entremés* (Turín, Quaderni Ibero-Americani, 1958).

A estas dos ediciones hay que añadir ahora ésta de Susan Paun de García que pone al alcance del lector actual dos de las comedias más populares de Cañizares: *Don Juan de Espina en su patria* (1.ª parte) y *Don Juan de Espina en Milán* (2.ª parte).

La comedia de magia fue uno de los géneros más populares a lo largo del siglo XVIII. Hacía las delicias del público mezclando una serie de elementos que tenían el denominador común de la espectacularidad y la variedad. En la mayor parte de los casos, el mago o mágico era un hombre que había adquirido poderes excepcionales a través del estudio y la ciencia. Se trata, por tanto, de *magia blanca* que ponía al servicio del bien y de la justicia. De este tipo son las dos comedias de *Don Juan de Espina,* cuyo protagonista fue un personaje legendario pero real que vivió en tiempos de Felipe IV y del que Quevedo escribió su biografía. Don Juan de Espina era un hombre misterioso y poco sociable, muy rico, estudioso de las ciencias, del arte y de la música, importante coleccionista de objetos y obras de arte, famoso por sus rarezas y por su casa encantada, del que se contaban hechos extraordinarios, como la existencia en su casa de criados autómatas de madera, espejos deformadores y máquinas maravillosas, etc.

Susan Paun de García nos introduce en la comedia de magia, nos da a conocer a este

curioso personaje y analiza las características principales de estas dos comedias. *Don Juan de Espina en su patria* o *Don Juan de Espina en Madrid* (1.ª parte) fue estrenada el 4 de febrero de 1714 en el Teatro de la Cruz de Madrid, por la compañía de José Garcés y el día 5 se interrumpieron las representaciones por la grave enfermedad de la Reina. Se volvió a poner en escena entre el 8 y el 16 de noviembre. Sin embargo, *Don Juan de Espina en Milán* (2.ª parte), fue estrenada antes, entre el 19 de octubre y el 2 de noviembre de 1713, en el Teatro del Príncipe, por la compañía de José de Prado.

Don Juan de Espina en su patria es una típica comedia de capa y espada del teatro barroco, a la que se añade en el enredo un personaje con poderes mágicos que consigue hacer triunfar los deseos amorosos de los dos jóvenes protagonistas que tienen que enfrentarse con la oposición del padre de la dama. Don Juan de Espina como amigo de los protagonistas está presente en el enredo y es el elemento decisivo y determinante para su solución, utilizando para ello todos sus poderes. De esta manera, se convierte en una especie de director de escena que actúa sobre los acontecimientos, los desencadena y los modifica según el plan que ha trazado y que lleva al desenlace deseado. Las acciones secundarias giran alrededor de situaciones cómicas que protagonizan don Juan de Espina y un figurón o los criados-graciosos. Además, se incrustan en el enredo una serie de cuadros escénicos que sólo guardan una leve relación con la acción principal o alguna de las secundarias, como la aparición de un teatro de Venecia en el que se representa una ópera, una danza de ninfas y zagales con el canto de una estatua, o la aparición de unos moros de Constantinopla que sirven una merienda, que tienen la función de demostrar los poderes mágicos de don Juan de Espina al tiempo que asombrar y deleitar a los espectadores. Así pues, se trata de un extraordinario espectáculo de una gran variedad en que predominan los efectos escénicos y de tramoya.

Don Juan de Espina en Milán, en cambio, es una comedia de fondo pseudo-histórico en que se mezcla un enredo de carácter político-militar por conseguir el trono de Milán, con un enredo amoroso por ganar el favor de la dama desdeñosa —la Duquesa de Milán— lo que a su vez conllevaría también el trono. Don Juan de Espina se ha trasladado a Italia «porque las habilidades/sólo allí son estimadas» como anuncia en la primera parte, y César Sforza, pretendiente al trono de Milán, solicita sus servicios para combatir la tiranía de su tío que mató a su padre y quiere marginarle de sus derechos, con la promesa de que le recompensará adecuadamente. La comedia toda está dirigida a demostrar la ingratitud de César Sforza, que incumpliría su promesa, apareciendo en escena los hechos que hubieran sucedido si don Juan de Espina hubiera accedido a lo solicitado. De esta manera, como si de un encantamiento se tratara o de un recurso cinematográfico, el propio protagonista César cree estar viviendo realmente lo que sólo es una mera apariencia que desaparece cuando se justifica el incumplimiento que don Juan de Espina ya había vaticinado. Es como si se representara sobre las tablas el futuro y al final se volviera al presente inicial con la ejemplificación de lo que ya sabía que iba a pasar, razón por la cual no acepta la propuesta que se le hace. Es un tema muy sugestivo, típicamente barroco, de la tenue frontera que separa la apariencia de la realidad. Los poderes mágicos se observan en la modificación del comportamiento de algunos personajes y en los grandes efectos espectaculares: aparición de un ejército como si saliera de la tierra que se pone a las órdenes de César, aparición de un delicioso jardín con estatuas y faunos que bailan y cantan, aparición del mar con bajeles que disparan y desembarco de tropas. Además de las situaciones cómicas que protagonizan los criados y que giran alrededor de burlas o chascos provocados por la magia de don Juan de Espina.

Por último, quiero destacar el aparato crítico que acompaña a esta cuidada edición que nos acerca a dos espléndidas comedias que Susan Paun de García ha tenido el acierto de rescatar del olvido.

VILLEGAS, Juan. *Para un modelo de historia del teatro.* Colección Teoría 1. Irvine, California: Ediciones *Gestos*, 1997, 206 pp.

Por *Grace Dávila-López*

Esta modificada versión de *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (1988) se lee con el interés y entusiasmo que inspira el encuentro con un proceso teórico lúcido capaz de enfrentar los retos a los que se enfrenta el investigador teatral de hoy. Juan Villegas ha sido reconocido por su serio interés en contribuir a la historia del teatro hispánico con propuestas superadoras de las limitaciones que han hecho de muchas historias teatrales guías para el estudio selectivo de autores e influencias. El texto justifica la necesidad de repensar y producir nuevas historias teatrales capaces de explicar procesos que han legitimizado el surgimiento de los dramaturgos más «destacados» desde la limitada perspectiva de los discursos culturales hegemónicos y sus relaciones con el discurso del poder. Su propuesta desarrolla métodos e instrumentos de trabajo de gran utilidad para expandir el corpus teatral de historias pasadas y abre un espacio integrador para las surgientes manifestaciones culturales que van redefiniendo el concepto de teatro. Con esta nueva versión, Juan Villegas demuestra la vigencia de un proyecto viable capaz de elevar los criterios teatrales e históricos por encima de los «egocentrismos» conscientes o subconscientes de los discursos críticos hegemónicos. Con ello hace del discurso crítico un discurso investigador, responsablemente integralista y develador de manifestaciones que pudieran quedar ocultas en las historias teatrales por hacerse.

El nuevo título capta más claramente el propósito que el texto original ya proponía: «una estrategia manejable para la configuración de una historia del teatro» (*Ideología* 205). La nueva versión reitera con mínimas modificaciones ocho de los capítulos originales, elimina «Los personajes de la marginalidad en el discurso teatral chileno de los años sesenta,» y agrega el capítulo «Una prática sincrónica: teatro chileno del período autoritario», que confirma el nuevo énfasis del texto en lo pragmático. Los comentarios incluidos en «Sobre este libro» anuncian estas diferencias, recuerdan el vigente impacto crítico y aporía teórica que representó el original y explica cómo de la demanda editorial por una reimpresión del texto surge la oportunidad de modificarlo. Se afirma el objetivo fundamental de potencializar la propuesta de periodización ofrecida en el texto original con la inserción de un modelo práctico de corte sincrónico limitado.

La «Introducción» presenta claramente las preocupaciones que incitan a repensar los procesos configuradores de las historias teatrales de España y América Latina. El proceso de selección/rechazo de textos escritos/representados basado en específicos sistemas de valores estéticos o/e ideológicos limita el corpus configurador de la historia. Basado en sus observaciones, Villegas propone un sistema que 1) reconozca la especificidad de los textos teatrales, 2) tome en cuenta semejanzas y diferencias de otros teatros, 3) asuma la importancia del destinatario teatral, 4) revele las diversas fuerzas que juegan un papel en la representación, 5) promueva el autorreconocimiento de las limitaciones de los dicursos críticos hegemónicos en captar la complejidad de manifestaciones teatrales, 6) considere fuentes investigativas como los discursos metateatrales de los autores, 7) historice tanto los discursos teatrales como los discursos críticos utilizados, así como sus relaciones y transformaciones, y 8) investigue los diversos modelos que funcionan dentro de los tipos de modelos teatrales.

Los primeros siete capítulos desarrollan, justifican y corroboran la importancia de los temas ya señalados, con respecto a la articulación de un sistema de periodización integralista. En ellos desconstruye los discursos que han legitimado las existentes historias del teatro, y presenta una tipología práctica para clasificar los discursos críticos y teatrales (hegemónicos, marginales, desplazados y subyugados). Define y desarrolla la importancia de «historizar» el proceso de comunicación teatral y la función del «destinatario» en dicho proceso. El ca-

pítulo ocho, «Un modelo de periodización para la historia del teatro» presenta un modelo teórico de periodización. Elabora un método basado en la consideración de sistemas (subsistemas, macrosistemas y megasistemas teatrales y sus relaciones). El capítulo nueve, recién agregado, con su concreto análisis de corte sincrónico confirma la viabilidad, sentido y riqueza que una historia integralista posibilita. Este último capítulo contextualiza ideológicamente (en el período autoritario chileno) y estéticamente (con los «enmarcados teatrales» que caracterizan esa época y el momento anterior) la producción teatral del período estudiado (1975-90). Muestra las fuerzas que determinan los tipos de discursos teatrales producidos y su relación hegemónica o marginal en relación con las estructuras de poder (políticas y culturales). Revela la coexistencia de diversos tipos de discursos teatrales (subsistemas) en el período estudiado (macrosistema) y su relación funcional con su contexto histórico y sus destinatarios. El ambicioso proyecto, con su contundente invitación a la práctica, conlleva dificultades investigativas retadoras. ¿Cómo rescatar o reconstruir fielmente una historia teatral que incluya aquellos textos antes no considerados (algunos nunca publicados), que reconstruya la relación entre teatro e historia política y cultural y que defina, en casos hipotéticamente, los destinatarios reales o potenciales de los textos? Indudablemente tal proyecto conllevaría la necesidad de desplazarse geográficamente a los países investigados, y dentro de ellos a sus diversas regiones. Habría que desempolvar reseñas teatrales, organizar archivos y explorar materiales investigativos extraliterarios.

La magnitud de tal proyecto debe ser enfrentada, sin embargo, con la misma actitud innovadora y vital que fomenta la propuesta. La construcción integralista de la historia teatral de América Latina y España, con su diversidad, puede y debe ser una empresa colaborativa. El mismo Villegas sugiere la posibilidad de que los temas propuestos «implicarían volúmenes en sí o tareas de grupo de investigación» (15). Los avances en sistemas de comunicación electrónica y de transportación, así como el desarrollo del video como instrumento de investigación, facilitan cada vez mejor esta posibilidad. El intercambio intelectual que se ha hecho común para celebrar congresos, encuentros y festivales teatrales al fin del milenio son indicativos de las nuevas actitudes que favorecen el inicio de proyectos complejos de investigación colaborativa como éste.

El texto de Juan Villegas resulta una lectura provocadora que no aspira a sustituir terminologías sino a expandir las perspectivas configuradoras de las historias teatrales. Propone una ética investigativa ineludible, responsable y capaz de aprehender manifestaciones teatrales antes silenciadas. A la vez, posibilita considerar la complejidad de nuevas formas de teatro, algunas no literarias, que surgen hoy. Comparto mi personal entusiasmo hacia este texto que con tanta claridad, lógica y sencillez expone un modelo de periodización ambicioso, cuyos retos son emblemáticos de nuestra época, y cuyos fundamentos nos llenan de proyectos posibles en el puente hacia el siglo XXI.

AZÚA, Félix de. *Lecturas compulsivas. Una invitación*. Barcelona. Anagrama. 1998, 312 pp.

Por *Rita Gnutzmann*

El libro constituye lo que el subtítulo promete, una invitación a dejarse llevar por la fascinación y el goce que el propio autor ha experimentado a lo largo de muchos años gracias a las más diversas lecturas. Pero Azúa nunca ha sido un lector ingenuo, sino que desde muy pronto ha captado los elementos clave de un texto y ha reflexionado con agudeza y con humor sutil sobre el oficio literario y sus representantes. La mayoría de los textos, reunidos con la ayuda de otra lectora fervorosa, Ana Dexeus, ha sido publicada anteriormente en revistas o figuraba como prólogo a la obra reseñada y pocos son realmente inéditos. Aun así no han perdido nada de su interés o ¿lo habrán perdido el *Quijote*, *El Proceso*, la poesía de

Rimbaud...? Aunque una reseña o un ensayo nunca sustituirán a la obra, pueden constituir (sobre todo el último) otra obra de arte.

La introducción trasluce un tono nostálgico por aquellos años de lecturas compulsivas *compartidas* en las que una generación encontraba su entusiasmo y su refugio frente a la España católica-moral-estupidizada; tampoco falta la amargura por la actual situación de «humillación ante los resignados administradores de un estado de cosas cada día más cínico» (¿por culpa de qué Franco?).

El abanico de lecturas de Azúa es amplísimo y adrede evito el adverbio estereotipado «asombrosamente», ya que es lo que cabe esperar de un escritor (y profesor de literatura). Abarca en extracto toda la prosa y poesía occidental del siglo XIX y XX, aunque falta algún ejemplo tomado del teatro y *casi* toda la literatura latinoamericana. El primer capítulo gira en torno al fenómeno de la creación literaria en general y lleva el provocativo título «¿Para qué sirve la literatura?». Las «notas (apresuradas) sobre la novela» recuerdan las que I. Calvino debía haber pronunciado en la Universidad de Harvard en 1984 y que se publicaron en España en 1989 en la admirable traducción de Aurora Bernárdez bajo el título *Seis propuestas para el próximo milenio*. Azúa, después de reflexionar sobre el cambio de lectores y de preocupación temática de los autores, se fija en las condiciones de la novela actual: sencillez de exposición, moderación formal (la «forma adecuada»), situación o problema simple y concreto, un fragmento de mundo histórico (cf. las «siete condiciones», p. 29), más la «gracia», difícil de definir en un mundo de pérdida de valores, sustituidos por el simulacro. Digamos, de paso, que las seis propuestas de Calvino son: levedad, rapidez (agilidad y ritmo, economía expresiva), exactitud (nitidez de diseño y precisión), visibilidad (la imagen/imaginación visual), multiplicidad y constancia, propuesta esta que quedó inconclusa por la muerte de su autor. Llama la atención el espíritu optimista, «juvenil» que Calvino supo mantener hasta el último momento. Volviendo al primer capítulo de *Lecturas compulsivas*, es acertada la crítica de Azúa a los medios de comunicación que han sumido la literatura en el mercado del ocio; vivimos de «bestsellers» y de la cultura «light».

Ahora bien, no entraré en una reseña de los capítulos dedicados a novelistas y poetas concretos que muestran claramente las preferencias del autor (Benet, Kafka, Bernhard...) y su cercanía o distancia al poeta del que habla (Rimbaud contra T. S. Eliot, el último visto como «colonizado»), pero sí quiero, a mi manera, invitar a la lectura del excelente libro, seleccionando algunas de las opiniones y observaciones más acertadas. He aquí la definición concisa del lenguaje de Kafka, Cervantes, Valle-Inclán y Benet:

> «La prosa de *El proceso* es exacta y concisa, pobre y desnuda como un informe forense; la de Cervantes es luminosa, pero deformada e irónica respecto de su uso coloquial, una prosa tan razonable como delirante; la de Valle-Inclán es retorcida, deforme, tullida de alma y cuerpo, una estampa gubernamental; la de Benet es interminable, picajosa, seca, pelmaza, pedregosa, cruel y estéril como la España eterna» (40);

sobre los diarios de Th. Mann:

> «incluso en su lúcida crítica del Tercer Reich hay un resto de pseudoaristocratismo burgués: lo peor de los nazis es que son tenderos ascendidos [...] Aquel Buddenbrook secundario, neurasténico y patético, indiano derrotado y zángano inútil, no era otra cosa que la angustia corporal de Mann trasladada a una máscara literaria admirable» (105, 106);

el perfecto retrato de Lolita:

> «Esa adolescente en estado puro, incapaz de reflexionar sobre sus sentimientos, ausente de su propio cuerpo, moralista, tirana y algo estúpida. La

> adolescente inútil, caprichosa, cobarde, envenenada de grandes principios, tan fanática en su progresismo como en su horror a la pobreza y a la soledad. Esa adolescente que parece, efectivamente, un mero instrumento pensado por el Todopoderoso (ese rival) para servir de utensilio a todo el mundo: a los padres para descargar sus amarguras, frustraciones y humillaciones; a los profesores para servir de válvula de escape a sus explosivos deseos de poder, de tiranización; a los adolescentes de signo contrario para exponer ante un público selecto sus primeras y lamentables proezas sexuales» (113).

Y que nadie se pierda la exquisita Unamuniana, la «boutade» sobre el negro Bernhard al servicio de Miguel Sáenz, el satanismo de Rimbaud y sus compañeros de la balsa de Medusa y, claro, el admirado Juan Benet y el lúcido recorrido por las novelas urbanas (de Barcelona) entre 1900 y 1980; donde se dice «charnego», léase, por ejemplo, «maketo», pero desafortunadamente la cultura de este otro país no llega(ba) a la misma altura como para crear novelas de esta calidad.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. *Historia y novela: Poética de la novela histórica.* Pamplona. EUNSA, 1998, 240 pp.

Por *Rita Gnutzmann*

Sigue siendo cierto en la actualidad lo que ya se observó en el siglo XIX: se leen con verdadero fervor relatos históricos que recrean un pasado lleno de intriga y colorido, aunque entonces la constatación suscitaba advertencias contra la nocividad de este subgénero, críticas a la intrusión de las bellas letras en un ámbito ajeno o amonestaciones contra la «evasión» de la realidad de su propio tiempo y entorno. Hasta hace algunos años, el libro teórico de referencia acerca de la novela histórica era indudablemente el de G. Lukács que lleva precisamente este título y fue publicado en Moscú en 1937. Desde finales de los años setenta ha sido discutido, entre otros por el también marxista Fredric Jameson quien, en su prólogo a la traducción inglesa del ensayo lukácsiano, considera inexcusable la ausencia de gran parte de los ejemplos anglosajones posteriores a Scott y de los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós, y, en general, «the very remarkable Spanish and Latin American tradition of work in this genre» (Lincoln. UP 1983). Por otro lado, Ferenç Feher critica a Lukács la pérdida de su anterior «fino sentido dialéctico de la complejidad propia del concepto de la 'historia'» (en *Letra Internacional*, 15/16, 1989). Desde entonces los críticos han prestado mucha atención y dedicado numerosos congresos al relato histórico, relato muy frecuentado por los escritores, contrariamente a las previsiones de Lukács que opinaba que este subgénero estaba en plena decadencia. La mayoría de los estudiosos sigue claramente las pautas establecidas por Roland Barthes en su artículo de 1967, «Le discours de l'histoire» y Hayden White en sus ensayos y libros *Metahistory* (1973), *Tropics of Discourse* (1978) y *The Content of Form* (1987), aunque, lógicamente, no faltan voces como la de Keith Windshuttle, *The Killing of History* (1997), en contra del acercamiento de la historia por un lado y la literatura por otro.

El libro de Celia Fernández Prieto tiene un objetivo muy amplio que abarca una discusión del género literario (cap.I), constitución y desarrollo de la novela histórica desde los romances medievales hasta las más recientes tendencias de la «nueva novela histórica» (cap. II) y el estudio de la poética del subgénero (cap. III).

En el primer capítulo se emplea claramente una concepción pragmática que define la literatura como sistema cultural, o como dice Van Dijk, «La literatura se define esencialmente en términos de lo que alguna clase social y algunas instituciones (las escuelas, las universidades, los libros de texto, los críticos, etc.) *llamen y decidan usar como literatura*» (p. 23).

Ofrece una definición del género y su inclusión en un sistema literario variable y explica la novela histórica como «contrato híbrido», una «buscada ambigüedad para explorar las posibilidades semánticas y pragmáticas de la conjunción de una base histórica documentada y verificable con una estructura ficcional» (p. 34). La extensa segunda parte (pp. 35 a pp. 165) no sólo estudia las épocas y los ejemplos más conocidos del relato histórico, sino que también atiende a temas como la cuestión de «realidad» y verdad, la definición del «romance» y recursos de verosimilitud. La autora toma sus ejemplos principalmente del ámbito hispánico (novela caballeresca, Cervantes, Pérez Galdós, Unamuno, Baroja, Larreta y Carpentier, Fuentes, Roa Bastos y Posse en la actualidad), pero también ofrece algún análisis de las novelas de Manzoni, Balzac y Tolstoi, aparte del inevitable Scott.

El tercer capítulo es el más formal; atiende a cuestiones concretas como la función del título, prólogo, epílogo y epígrafes; la estructura, las voces narrativas y la temporalización.

En fin, el libro, resultado de largos años de investigación, presentado como tesis doctoral en Santiago de Compostela en 1985, es muy ambicioso. Pero la autora cumple con rigor el objetivo que se ha propuesto: ofrece el estudio más comprehensivo hasta el momento del relato histórico; además, demuestra un dominio asombroso de la teoría literaria en general y de las últimas tendencias en concreto y no sólo acerca de este subgénero. Por último, permítaseme sugerir a la autora alguna futura lectura: *Romantheorie 1620-1880* de E. Lämmert (Frankfurt/M. Athenäum 1988) ampliaría el capítulo II y H. Aust, *Der historische Roman* (Stgt/Weimar. Metzler 1994), aunque más limitado por su ámbito germánico, aportaría muchos ejemplos.

MATA INDURÁIN, Carlos, ed. *El rey don Alfonso, el de la mano horadada,* Comedias burlescas del Siglo de Oro. Tomo I. Biblioteca Áurea Hispánica. Madrid/Pamplona. Iberoamericana/Universidad de Navarra. 1998, 253 pp.

Por *Héctor Urzáiz Tortajada*

Ante la aparición de esta primera entrega de la colección de comedias burlescas que planea editar el GRISO —Grupo de Investigación Siglo de Oro— de la Universidad de Navarra, no cabe sino felicitarse. El género está siendo reivindicado últimamente por la crítica especializada (véase en el número 23 de estos mismos *Cuadernos* la edición de *Las mocedades del Cid* a cargo de Javier Huerta Calvo *et alii),* y la elección de la obra para este volumen inaugural resulta muy acertada: cuando se habla de comedias burlescas suelen ser otros los ejemplos más frecuentados, pero *El rey don Alfonso, el de la mano horadada* es una de las más graciosas comedias de disparates del siglo XVII.

El volumen se abre con una introducción sobre las características del género de la comedia burlesca, aunque la mayor parte de su redacción procede de la edición de *La ventura sin buscarla* realizada por Ignacio Arellano, a la cabeza del GRISO. No deja de ser interesante, sin embargo, que *El rey don Alfonso* vaya precedida de este marco teórico, donde se analizan aspectos como el lenguaje burlesco, la función paródica o la comicidad verbal, consustanciales a la comedia de disparates.

Aunque el editor, Mata Induráin, reconoce sentir cierta indiferencia ante el problema de atribución que esta obra plantea, es obligado detenerse algo en él. La edición príncipe de *El rey don Alfonso* (Madrid, 1662) iba a nombre de «un ingenio de esta Corte» en su texto, pero esta anonimia era corregida en la tabla de contenidos, donde se atribuye a Luis Vélez de Guevara, autoría aceptada de forma unánime por la crítica literaria hasta ahora, bien es cierto que más por tradición y ausencia de padre alternativo que por verdadero convencimiento o por existencia de pruebas documentales. Mesonero Romanos la citó en su día a nombre de Mira de Amescua, pero no hay datos posteriores sobre esa autoría (basada tal vez en la existencia de noticias documentales acerca de una comedia titulada *El rey don*

Alfonso el Sabio, que fue representada en Valencia y que se atribuye a Mira). Existe, sin embargo, otra hipótesis de atribución de la que no da cuenta Mata Induráin en esta edición: se trata de una edición suelta a nombre de Jerónimo de Cáncer, citada por Fajardo, noticia que recoge Jaime Moll en su catálogo de «Comedias sueltas no identicadas», anexo del *Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios* (1982). Convendría también haber dado cuenta de la existencia de una comedia colaborada, titulada *La conquista de Toledo, y rey Alfonso el Sexto,* escrita por ocho ingenios «en tres horas» (según reza en el Ms. 16.585 de la Biblioteca Nacional de Madrid, códice del siglo XVII). Carlos Mata, sin recoger estas noticias —sí la de Mira de Amescua— ha optado por ofrecer la comedia como anónima, a pesar de reconocer que «podría ser de Luis Vélez de Guevara».

Menos ambigua es, por ejemplo, la postura de George Peale —compilador de las obras teatrales completas de Vélez—, quien se la atribuye al astigitano en la edición de *El rey don Alfonso* que prepara, cuyas pruebas de imprenta hemos podido leer. Si se compara esta comedia burlesca con los entremeses de Vélez de Guevara —dada la evidente contigüidad de ambos géneros—, se comprobará lo semejantes que resultan los chistes, los recursos escénicos y, sobre todo el lenguaje de estas obras, aunque no conviene perder de vista que existía una especie de topicario barroco de los géneros teatrales breves —una especie de cajón de sastre o saco común de frases, chistes, pullas e insultos, que comparecen una y otra vez en las obras de casi todos los dramaturgos—, el cual dificulta la fijación de la autoría de obras anónimas o de paternidad dudosa basándose en estudios sobre el lenguaje, los estilemas o los juegos de palabras favoritos de cada escritor. Pese a todo, nos parece que puede proponerse la paternidad de Vélez de Guevara; Peale, de hecho, expone la teoría de que *El rey don Alfonso* fue representada como comedia «de repente», utilizando retazos de otras obras del propio Vélez (autor que solía autoplagiarse).

Es curiosa, por otra parte, la poca atención dedicada por el editor al asunto del título alternativo de esta comedia, *El juramento cumplido,* cuya existencia simplemente se menciona en una nota a pie de página; no hay que olvidar que tal título se menciona en la *Loa sacramental de los títulos de comedias,* de Lope de Vega, y quizás tirando de este hilo se podría haber encontrado alguna otra pista para resolver la cuestión de la autoría. Tampoco se hace referencia a una representación de esta comedia hecha ante los reyes el 18 de febrero de 1686, en la villa de la Torre de Esteban Hambrán, para la cual se escribió una loa que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (noticias aportadas por Díaz de Escovar en sus *Anales de la escena española,* ya en 1916).

Uno de los aciertos de esta edición de Carlos Mata radica en el rastreo de otras obras más o menos contemporáneas sobre este rema del rey Alfonso, en busca de posibles contagios, plagios, imitaciones o parodias. Existe, como es habitual, un modelo «serio», es decir, una comedia convencional que sirvió como fuente de inspiración y referente para la parodia (en este caso *El hijo por engaño,* de Lope de Vega); pero *El rey don Alfonso* guarda también relación con otra comedia seria, la segunda parte de *las mocedades del Cid,* de Guillén de Castro, incluso con otra burlesca, *El hermano de su hermana,* de Francisco Bernardo de Quirós.

La obra de Quirós se tiene habitualmente por parodia de *Las mocedades,* y no resulta fácil saber qué relación guarda a su vez con *El rey don Alfonso,* aunque Mata Induráin ha probado —y esto es lo más interesante— que «presentan muchos pasajes, algunos de ellos bastante extensos, en los que coinciden al pie de la letra. Este hecho supone que hubo un aprovechamiento textual notable por parte de uno de los dos autores» (p. 45). Después de un pormenorizado análisis de esos pasajes, la conclusión clara es que las semejanzas no pueden ser en modo alguno casuales, pero el establecimiento del modelo y su imitación queda de momento sin respuesta segura; Carlos Mata se inclina, no obstante, por pensar que la obra de Quirós fue anterior, y que Vélez de Guevara —o quien fuese— aprovechó su texto para *El rey don Alfonso,* comedia de «elaboración bastante amplia [...] coherente y acabada» y «pieza rebosante de comicidad» (p. 53). No sería tampoco, desde luego, la primera vez que Vélez se valiera de material ajeno para sus obras.

Los preliminares de la edición que reseñamos se completan con un excelente análisis del repertorio burlesco de *El rey don Alfonso,* donde se estudian los diferentes aspectos de la parodia, los motivos carnavalescos, los elementos cómicos y las peculiaridades lingüísticas de esta comedia. Todo ello supone una muy adecuada introducción al texto de la obra, presentado con rigor, claridad y un más que suficiente aparato de notas explicativas, que permiten una correcta interpretación de una comedia cuajada de juegos de palabras, equívocos y oscuras alusiones. Al margen, pues, del peliagudo problema de la atribución —en el que se podría haber entrado más, rastreando la información disponible—, la presente edición de Carlos Mata Induráin supone un magnífico ejemplo de lo que debe ser el acercamiento a un texto dramático muy olvidado, pero lleno de sugerentes matices. Ojalá no se hagan esperar demasiado tiempo los próximos volúmenes de esta colección de Comedias Burlescas del Siglo de oro, para ir profundizando en el conocimiento de un género tan fascinante.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Un andaluz de fuego (Francisco Giner de los Ríos).* Selección, ordenación y prólogo de María Jesús Domínguez Sío. Moguer. Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez y la Fundación el Monte. 1998, 218 pp.

Por *Ignacio Bajona*

Ciertamente de bello bien puede calificarse este libro que acaba de publicar María Jesús Domínguez Sío, y ello tanto por la fina y documentada semblanza que en la extensa Introducción se traza en torno a la figura de Francisco Giner de los Ríos, del ambiente que se creó en torno a su espíritu y su obra, al legado ético y estético que dejó a sus más directos discípulos y amigos, que también aparecen en su libro, como por los textos poéticos —verdaderos poemas líricos en prosa— que Juan Ramón compuso pensando formar con ellos un libro dedicado a la memoria de su admirado maestro Giner, a quien finalmente decidió llamarle «un andaluz de fuego».

La profesora Domínguez Sío, que con anterioridad ha dedicado su tesis doctoral a estudiar la influencia de la Institución Libre de Enseñanza sobre el poeta de Moguer, así como publicado un libro ensayístico sobre la relación personal entre Giner y Juan Ramón, *La pasión heroica (don Francisco Giner y Juan Ramón Jiménez: dos vidas cumplidas),* ha destinado la mitad de la obra que comentamos —su introducción de seis capítulos—, a facilitar al lector que hoy se acerque a la lectura de los textos juanramonianos, no sólo una seleccionada información sobre la andadura vital y espiritual de Giner, sino también, al lado del ambiente que a su entorno creó el maestro, el perfil de sus más allegados discípulos y amigos.

Si bien es verdad que por lo que respecta a la biografía y obra gineriana, no aporta Domínguez Sío noticias que no fueran ya antes conocidas, como también las correspondientes a los discípulos y amigos de Giner, sí que tales informaciones ayudan en gran manera al lector a poder luego mejor interpretar los textos de Juan Ramón repletos de imágenes y metáforas. Y ello, aparte de diversos textos documentales y testimoniales, tanto del propio maestro, como de sus seguidores; informaciones todas procedentes de muy diversa bibliografía no siempre fácil de tener a mano.

En los tres primeros capítulos de su introducción, la profesora Domínguez Sío traza un perfil de la vida y la obra de Giner, y en el último de ellos merecen su atención, en particular, sus dos más importantes realizaciones: la Institución Libre de Enseñanza —verdadera «semilla de renovación»— y la Residencia —situada ésta primero en la madrileña calle de Fortuny y luego en los Altos del Hipódromo o «la Colina de los Chopos» para Juan Ramón—, al frente de la cual Giner puso al joven abogado malagueño Alberto Jiménez Fraud —«su último amor, reía en serio y en broma», según solía decir Juan Ramón, respecto a la amistad del maestro con sus discípulos.

En el siguiente, en cambio, se ocupa de ofrecernos Domínguez Sío unas breves semblan-

zas biográficas de los más íntimos colaboradores y deudos, a los que Giner consideró su «familia», y así siguen a continuación los perfiles de Manuel Bartolomé Cossío, de su esposa y de su hija Natalia; todos ellos —como a las restantes personas biografiadas en la introducción— el lector los verá asiluetados líricamente por Juan Ramón, a través de las prosas que integran *Un andaluz de fuego,* libro que el poeta dedicó a Alberto Jiménez Fraud.

A la semblanza de los Cossío sigue la de otro estrecho colaborador de Giner en tareas menos relevantes, pero no menos eficaces, como Ricardo Rubio Álvarez, su esposa y la hija primogénita de ambos, Micaela. Y también la de dos familiares más de Giner, como el rondeño Fernando de los Ríos Urruti, casado con una hija de su hermano Hermenegildo. Fernando, que fue discípulo en Leyes de Giner en Madrid, y que asimiló pronto el espíritu pedagógico de su tío político, llegó con la II República —como es bien sabido— a ser por dos veces ministro, de Justicia primero, y de Instrucción Pública y Bellas Artes después, lo que le permitió intervenir en la creación de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, las Misiones Pedagógicas y el teatro universitario «La Barraca», con el que García Lorca recorrió los pueblos de España, poniendo en escena a nuestros clásicos. El otro familiar incluido es Francisco Giner de los Ríos Morales, nieto del ya citado hermano de Giner, y que, a partir de su exilio y a través de su editorial fundada en México, mantuvo frecuentes contactos con Jiménez Fraud y con Juan Ramón, quien le remitía diversos textos para su publicación.

Se completa, en el quinto capítulo de la introducción, el conjunto de personas que constituyeron el círculo de amistades, seguidores y admiradores de Giner: figuras como Federico de Castro, que, a lo largo de su vida y su magisterio universitario en Sevilla, se mantuvo fiel al krausismo heredado de Sanz del Río, a la vez que se sintió próximo al pensamiento gineriano, a pesar de sus diferencias temperamentales con respecto al maestro. Otra personalidad a la que presta su atención Domínguez Sío en el libro es Nicolás Salmerón, compañero universitario de Giner en Granada, y más tarde —como es conocido— tercer presidente de la I República. Otros, son Joaquín Costa, el llamado «león de Graus» por su férrea voluntad regeneracionista y su elocuente verbo; el doctor Luis Simarro, quien precisamente fue el que más facilitó y potenció la relación de su paciente el poeta moguereño con don Francisco, a través de las visitas y permanencias del primero en la Residencia. Y también aparecen asiluetadas otras personas como el doctor Nicolás Achúcarro y el marqués de Palomares de Duero, el sevillano Antonio Vicent y Portuondo, alumno que fue de la Institución; Luis de Zulueta y Escolano, que en Madrid recibió la orientación de Giner, y finalmente la familia Álvarez de Santullano, que tuvo a su cargo la escuela infantil de la Residencia, y cuya hija Marylín también mereció de Juan Ramón una bella prosa recogida en el libro.

Reserva la profesora Domínguez Sío la parte final de su introducción para exponernos las dificultades que para ella han supuesto «organizar un proyecto inédito de Juan Ramón», cual ha sido el de editar un conjunto de prosas líricas que el poeta concibió como un libro desde el mismo instante en que se produjo la muerte de Giner, para con ello perpetuar la imagen querida del maestro. Así explica la autora de la presente edición de *Un andaluz de fuego* las diversas cuestiones que ha tenido que abordar antes de ofrecernos esta obra juanramoniana.

En primer lugar, el hecho de que algunos pocos textos habían ya sido publicados por el propio Juan Ramón, bien en el Boletín de la Institución, en revistas como «España» y aún en periódicos como «El Sol», mientras otros fueron editados póstumamente en publicaciones como «Cuadernos Americanos». Otra cuestión a resolver por parte de la profesora Domínguez Sío ha sido la que ella llama el «problema de límites» derivado de las sucesivas decisiones del mismo poeta, quien unas veces aumentaba el número de textos del proyectado libro dedicado a la memoria de Giner, y otras descartaba otros para incorporarlos a *Españoles de tres mundos.* Otra consistía en dar título definitivo al conjunto de prosas juanramonianas escritas a la memoria de don Francisco, toda vez que el poeta moguereño fue modificando, en sucesivas ocasiones, el título de su proyectado libro, y así pasó de titularlo primero *Elegía pura,* para luego llamarlo *Elegía a la memoria de un hombre puro,* o bien, entre otros títulos considerados después, ponerle el de *Un león andaluz,* hasta por fin,

en los años 30, pensar en el de *Un andaluz de fuego,* título éste que para su actual editora le parece el «más iluminador del contenido, donde lo apasionado, efusivo y fogoso del personaje se reitera en mucha mayor proporción que la fortaleza de su carácter indómito, simbolizada por el león» (p. 105).

Otra cuestión que se le ha planteado a la profesora Domínguez Sío ha sido la de dar estructura a las diversas prosas destinadas al proyectado libro de Juan Ramón, pues si bien es verdad que él determinó como la obra debía arrancar a partir de la noticia de la muerte de su maestro, puso luego en orden algunos de los primeros textos del libro y además trazó algunos esquemas sobre la estructura que el libro debía ofrecer, ha tenido que ser su actual editora la que, valiéndose de éstas y otras orientaciones, ha distribuido los textos incluidos bajo el título de *Un andaluz de fuego* en cinco partes o apartados.

El primero, con el título «La noticia», consta sólo de dos textos, constituyendo el primero una semblanza lírica de Francisco Giner, en uno de cuyos párrafos hallamos una de las más bellas semblanzas sobre el maestro: «En todo era todo en él: el niño en el niño, mujer en la mujer; hombre como cada hombre; el joven, el enfermo, el listo, el peor, el sano, el viejo, el inocente; y árbol en el paisaje, pájaro y flor; y más que nada luz, graciosa luz, luz» (p. 115). El segundo apartado, «La alcoba», al que la editora considera «imaginaciones de la noche en vela», refiriéndose en particular a la primera prosa, en la que el poeta evoca el ambiente de paz que se respiraba en torno a la habitación donde reposaba el cuerpo del difunto maestro, incluye unas veinticinco prosas, todas ellas imágenes líricas en torno a la figura de Giner y de su obra. Sigue a continuación el titulado «La familia», en el que aparecen asiluetados los más allegados amigos y deudos de don Francisco, a los cuales la editora del libro —como hemos dicho anteriormente— ha dedicado en su introducción unas breves semblanzas, que ahora sirven —repetimos— al lector de estos textos juanramonianos de magnífico complemento para su mejor interpretación. Constituye el cuarto apartado el titulado «La amistad», y en él, de forma semejante al anterior, se recogen los textos dedicados a aquellos personajes que se sintieron atraídos o cercanos a la figura del maestro, y algunos estrechamente vinculados al poeta. Y en el último —«El entierro»— se incluyen, entre otras prosas de Juan Ramón, las que evocan el camino y la comitiva que condujo a Giner a su última morada el «Cementerio civil», y se cierra el apartado con otra remembranza parecida —Guirnadilla— «en el irreal cementerio alegre», de la cual no podemos sustraernos de incluir estas bellas imágenes: «En el sitio que él venía queda para siempre su imajen, quieta como el cuerpo en la tumba (...) en una eterna postrimería de primavera clarificada, cuyas hojas verdeoro nunca se llevará el soplo del invierno» (p. 197).

Completa estos cinco apartados del libro ahora publicado, un Apéndice integrado por doce textos más, que —según la profesora Domínguez Sío— «pueden contribuir a iluminar el proceso de creación del poeta o añadir datos sobre los personajes» (p. 107), objeto —agregamos— de evocaciones líricas contenidas en el libro.

Repetimos que se trata, en su conjunto, de un bello libro que aparte de su amplia e ineludible introducción por parte de su editora, significa la recuperación definitiva de un total de sesenta y siete textos, que constituyen, en suma, un verdadero poemario —elegías, baladas, visiones de paisajes, caricaturas líricas...—, que viene a sumarse a los mejores textos líricos en prosa de Juan Ramón, como *Platero y yo, Españoles de tres mundos* o *Espacio.*

MONTEMAYOR, Jorge de. *Diálogo espiritual.* Edición, estudio y notas de María Dolores Esteva de Llobet. Kassel. Edition Reichenberger. 1998, 256 pp.

Por *Ignacio Bajona*

Del poeta, prosista y músico portugués, nacido en Montemôr-o-Velho, a unas pocas leguas de Coimbra, en cuya ciudad recibió su primera formación y pasó su juventud, acos-

tumbramos casi únicamente a tenerle presente como el autor de *Los siete libros de la Diana* (punto de partida, como es bien sabido, de toda una trayectoria de novelas pastoriles, de la cual Cervantes no fue ajeno con su *La Galatea,* ni tampoco el monje cisterciense, Fray Bartolomé Ponce, que traspuso el género al plano espiritual, con su *Clara Diana a lo divino.*

Recordamos, a lo sumo también, su primer *Cancionero* (Amberes, 1554), menos su *Segundo cancionero espiritual* (Amberes, 1558), condenado por el Índice inquisitorial de 1559, de Fernando de Valdés, y olvidamos, porque así lo hacen también la mayoría de los manuales de literatura, su *Diálogo espiritual,* que ha permanecido inexplicablemente inédito hasta que nuestra colega, la profesora María Dolors Esteva, acaba de editarlo por primera vez, tras haber dedicado a su autor y al texto manuscrito años de investigación —su tesis doctoral— en el análisis de la obra y de sus múltiples fuentes.

Su edición del *Diálogo* va precedida de un extenso estudio de casi cien páginas, a través de las cuales aborda desde la escasa información que aún se tiene de Montemayor, de sus actividades como cortesano, músico y acompañante de príncipes e infantas en las cortes de España y Portugal, hasta la exégesis de las principales fuentes literarias religiosas de las que se sirvió el autor para su *Diálogo,* a las que acompaña una amplia bibliografía, aunque ésta se limite a los estudios específicos sobre Montemayor y las corrientes espirituales del siglo XVI. Y entre estos extremos, nuestra colega nos presenta toda una serie de cuestiones, empezando por un estudio textual a partir del códice que se conserva en la Biblioteca de Evora, y siguiendo con un análisis estructural y temático de la obra, cuya composición sitúa ella entre 1543 y 1548, pieza temprana, por lo tanto, si se tiene en cuenta que Montemayor debió de nacer entre 1520 y 1524.

En el inicio de su análisis estructural y temático, María Dolors Esteva, tras aludir a los dos prólogos del *Diálogo,* uno dedicado al rey portugués don Juan Miguel (esposo de la infanta española doña Juana, a la que Montemayor había servido como cantor de su capilla) y otro al «discreto lector», repara en el «argumento» que sigue a continuación, y en el que anticipa el carácter de los dos interlocutores, así como la materia sobre la que versará el *Diálogo:*

Dileto, «caballero cortesano», que «dejando la conversación del mundo y la vida de la corte, por deseo de la perpetua que Dios concede a sus escogidos, se fue a vivir a una ermita en el desierto» será quien aleccionará sobre la vida espiritual y ascética a otro cortesano antiguo amigo suyo, Severo, «que habiendo perdido el camino por donde iba a cierta tierra, aportó aquel lugar», y como «hubieron ambos infinito placer de haberse topado» (...) pasó entre ellos lo que en este libro se cuenta»; libro, por otra parte, que —como opina nuestra colega— su autor no pensó en su publicación y sólo ponerlo bajo la protección del monarca portugués y para uso de sus cortesanos.

Una vez realizado el examen del texto manuscrito, del cual —como se afirma en los criterios seguidos en la edición— la profesora Esteva nos ofrece una trascripción actualizada respetando las referencias bíblicas y teológicas que se encuentran en los márgenes del original, y que ella, en ocasiones, corrige o añade nuevas citas, se detiene a continuación en lo que considera la «macroestructura» del *Diálogo,* en la que advierte la articulación de un «sistema binario que fundamenta su estructura y su contenido», de modo que —según sigue afirmando— «los personajes progresan en un cosmos ideal que opone cielo a infierno, cuerpo a alma, vida a muerte, riqueza a pobreza y virtud a vicio, como ejes de confluencia con el Reino de Dios y Reino del Diablo» (p. 26); oposición cuya fuente hay que buscarla en las dos ciudades concebidas por San Agustín en su *De civitate Dei.* Añade a su vez que «el ritmo que acciona este sistema binario es penduar porque mantiene una relación de arriba-abajo, de ascenso-descenso o de entrada-salida» teniendo en cuenta que el hombre se sitúa abajo y Dios arriba, y «que puede entrar o salir, ascender o descender según su libre albedrío...» (p. 27).

Después de este análisis que conlleva también la distinción de los diversos planos estructurales respecto a los temas que integran el contenido (teología bíblica, teología ascética y teología dogmática) del *Diálogo,* y de un estudio de la «microestructura» del texto en cuan-

to al empleo de la alegoría y sus componentes, el símil y el «exemplum», María Dolors Esteva dedica unas veinticuatro páginas de su estudio introductorio a las fuentes literarias religiosas de las que se sirvió Montemayor en la redacción de su obra.

Con la misma profundidad aplicada al estudio de la estructura textual, sigue a continuación el análisis de las fuentes a partir de las cuales el autor construyó su exposición doctrinal y ascética, y entre las primeras y en gran medida se halla la Biblia, en sus partes veterotestamentaria y neotestamentaria; libro, por otra parte, de frecuente lectura por la sociedad culta renacentista y comentado y utilizado por escrituarios, teólogos y sobre todo, por los reformistas, y con el que —como afirma la profesora Esteva— Montemayor debió de familiarizarse «desde su tierna infancia» (p. 50). Al texto sagrado añade ella otras fuentes cercanas para el *Diálogo* como las *Sentencias* del Pedro Lombardo, y otras más, como la *Teología naturalis* del catalán Raimundo Sibuida, o la influencia del beato Ramón Llull, sin olvidar la incidencia del franciscanismo de Fray Francisco de Osuna con su *Tercer Abecedario espiritual.*

Completa el estudio de las fuentes del *Diálogo* las correspondencias existentes entre esta obra y el *Diálogo de la Doctrina Cristiana* de Juan de Valdés, siendo más notorias sus diferencias por cuanto el tono de éste último «es irónico, más vivo y flexible» y se ajusta perfectamente a los cánones ético-estilísticos de un iluminismo radical en la línea de los «dexados», mientras que «el estilo de Montemayor está encauzado en una línea mucho más ortodoxa. Es menos elaborado, nada irónico, muy didáctico, de corte tradicional y escolástico» (p. 72). Ya en un apartado anterior de su extensa introducción —«la espiritualidad de las observancias»— la profesora Esteva se anticipa a precisar cuál es el lugar que ocupa el *Diálogo* de Montemayor «en el contexto de una generación de humanistas en torno a la Reforma cisneriana» (p. 68). Opina también respecto a encasillar la espiritualidad del *Diálogo* en la tendencia erasmista, «creemos más oportuno hablar de unas raíces sólidas en aquellas "corrientes afines" de las que habló Eugenio Asensio, al vincular la espiritualidad de las observancias con el movimiento reformista» (p. 68).

Por último se formula la editora del *Diálogo* la cuestión de si Montemayor puede considerársele o no «cabalista cristiano» (es decir, persona que siguiendo la tradición judía, interpreta de forma mística y alegórica el Antiguo Testamento armonizándola con el Nuevo) debido a su supuesta ascendencia judaica. Así, considerando la trayectoria seguida por el autor portugués desde su temprana obra ahora publicada y su *Exposición sobre el salmo LXXXVI,* en las que se muestra como un escritor iniciado en las Sagradas Escrituras, hasta sus obras de madurez, la *Diana* y los dos *Cancioneros,* en particular el *Segundo cancionero espiritual,* en el que el autor —según seguirá afirmando María Dolors Esteva— habría encubierto el sello de su tradición escrituraria anterior «con estrategias de disimulo, llegando incluso (en él) al trato poco esmerado y un tanto irónico en el planteamiento de algunas cuestiones dogmáticas», cree ella que Montemayor en su *Diálogo* parece revelar el drama íntimo de un judío auténticamente converso que accede al Nuevo Testamento con el método propio del cabalista cristiano: la conciliación vetero-neotestamentaria (pp. 75-6).

Finalmente y refiriéndonos al texto, el *Diálogo,* que ocupa unas ciento cincuenta páginas del libro, y que se cierra con una útil tabla de las materias tratadas en la obra, y un índice de los libros bíblicos citados a lo largo de la obra, ésta se divide en dos partes o libros distribuidos en 22 y 25 caps., respectivamente, al frente de los cuales se va dando una breve noticia de su contenido. Así la primera parte trascurre en una tarde en que Dileto instruye a su antiguo amigo Severo sobre el conocimiento de Dios, del misterio de la Sma. Trinidad, de los ángeles, de la creación del mundo y del hombre y la mujer, de su expulsión del Paraíso a causa del pecado de Adán y Eva, de la encarnación del Hijo de Dios, de la Iglesia, etc. Y a esta primera parte doctrinal le sigue una segunda de signo ascético, en la que pasada la noche, se reanuda la conversación entre ambos interlocutores enseñando Dileto a su discípulo la manera como debe olvidar el mundo y seguir a Dios por la senda de la perfección y la accesis hasta llegar a las puertas de la Jerusalén celestial, término del proceso espiritual y punto final del *Diálogo,* a lo largo del cual y entre los dos actantes —en palabras de

la profesora Esteva— se «plantea un desdoblamiento autorial que puede reflejar la situación personal de un Jorge de Montemayor tal vez de ascendencia conversa frente a su "alter ego" propiamente cristiano» (p. 24).

Resumiendo, una muy cuidada edición más que necesaria por haberse con ella rescatado del olvido un texto de Montemayor, que puede iluminarnos muchos claroscuros todavía existentes sobre su auténtica personalidad, y ello gracias tanto al excelente estudio que precede al *Diálogo,* como por el contenido y el acento de éste en cuanto que su espiritualidad es reflejo de un singular momento de la religiosidad renacentista.

Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII, dirigido por M.ª Cruz García de Enterría y Julián Martín Abad. Madrid. Universidad de Alcalá-Biblioteca Nacional. 1998.

Por *Francisco Mendoza Díaz-Maroto*

Se trata de un *Catálogo* largamente esperado, con colofón de 10 de diciembre de 1998. La elaboración ha requerido miles de horas de trabajo, a lo largo de varios años, de una decena de personas, bajo la dirección de la primera especialista en pliegos sueltos del siglo XVII (M.ª Cruz García de Enterría) y de un bibliógrafo de la competencia y la experiencia de Julián Martín Abad, que dirige por méritos propios el Servicio de Manuscritos, Incunables y Raros de nuestra Biblioteca Nacional.

El *modus operandi,* descrito en las pp. 18-19, permite apreciar el inmenso trabajo realizado, en primer lugar de revisión de fichas y ejemplares, para localizar hasta 1.416 pliegos, correspondientes a 1.184 ediciones (1.091, más 93 de los apéndices). El resultado final es un libro de formato folio, con 882 p. y 2 h., lo que da idea de la riqueza de la BNM en pliegos poéticos del siglo XVII y del consiguiente titánico esfuerzo que ha significado localizarlos, describirlos como Dios manda y confeccionar los varios índices que cierran el imponente volumen.

Gracias, sobre todo, a don Antonio Rodríguez-Moñino (y a sus discípulos y continuadores, en especial Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes), tenemos ya catalogada la mayoría de los pliegos poéticos castellanos del siglo XVI conocidos[1]. Había, pues, que acometer la catalogación de los del XVII, cosa que —con algún que otro precedente— comenzó a hacer García de Enterría en la preparación de su ya lejana tesis doctoral[2]. El 1989 se desarrolló en Salamanca el I Symposium sobre pliegos poéticos del siglo XVII (al que tuve el privilegio de asistir), y allí se empezó a elaborar el proyecto «Catálogo de pliegos poéticos sueltos del siglo XVII», cuyos criterios de catalogación figuran en un raro folleto[3]. Después han aparecido catálogos de pequeñas colecciones, como la de Rodríguez-Moñino[4], la nuestra —modestísima[5]— y la de un exquisito bibliófilo afincado en Salamanca que se resiste a salir de la clandestinidad[6].

---

[1] Citaré sólo el *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* de Rodríguez-Moñino (Madrid, Castalia, 1970), del que Askins e Infantes han realizado una ed. corregida y actualizada con el título de *Nuevo Diccionario bibliográfico...,* Madrid, Castalia-Editora Regional de Extremadura, [1997].

[2] Parcialmente publicada bajo el título de *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco.* [Madrid]. Taurus. [1973].

[3] *Proyecto de un* Catálogo *de pliegos sueltos poéticos del s. XVII. Instrucciones para la descripción bibliográfica.* Salamanca. S.i., 1992.

[4] Victoria CAMPO, Víctor INFANTES y Marcial RUBIO, *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII de la Biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino.* Alcalá de Henares. Universidad. 1995.

[5] Dentro del artículo «Manuscritos e impresos del siglo XVII en una biblioteca de Albacete» (en *Al-Basit,* n.º 41, 12-1997, pp. 105-147), pp. 107-108, 124-137 y 147 (habría que realizar algunas supresiones y añadidos).

[6] Alejandro VENEGAS *[pseudo], Noticias de una pequeña biblioteca,* V. *Literatura popular impresa,* 1. *Pliegos sueltos poéticos del siglo XVII...* Salamanca. [Cervantes]. 1998.

Conviene advertir que el número de los pliegos descritos sería aún mayor si no fuera porque de los villancicos ya existía *Catálogo*[7] publicado, de modo que sólo se describen aquí los 27 aparecidos posteriormente. Los criterios de selección, descripción, ordenación, etc., especificados en las pp. 13-19, son muy rigurosos, aunque pueda discutirse alguno como el límite —quizá excesivo— de 16 hojas/32 páginas, pero se trata de cuestiones opinables que no menoscaban en modo alguno el rigor de una obra monumental y muy bien realizada desde todos los puntos de vista.

Uno de los mayores aciertos de este *Catálogo* es la reproducción en facsímile (reducido) de todas las portadas o primeras planas: es fundamental para poder comparar ejemplares, detectar emisiones diferentes, etc., y debería convertirse en norma para todos los catálogos (de pliegos o de cualquier otro material bibliográfico) que se publiquen en el futuro. También comparto el criterio de fechar las relaciones de sucesos s.i.t. en el año del acontecimiento o, como mucho, en el siguiente, pues son de carácter noticiero. Y hay que aplaudir la inclusión de los tres apéndices y los exhaustivos índices, tan útiles. De haberse publicado el volumen unos meses antes, yo habría podido atribuir a Luis de Ulloa Pereira mis ejemplares de los núms. 989 y 990 (y del 61, que también debe de ser suyo)[8]. Igualmente, el n.º 745 confirma la sospecha de que con mi leve ms. de *Poesías a la muerte del Duque de Béjar sobre Buda* se podría haber impreso un pliego suelto[9].

No quiero terminar sin decir que yo hubiera agradecido un apéndice más con la relación de los pliegos poéticos del XVII en otras lenguas (singularmente en catalán y en portugués) que atesora la Nacional, y también creo que se podría haber aprovechado para restaurar algunas piezas que se encuentran en lamentable estado (se parte el corazón del *bibliofilógrafo* al contemplarlas), pero sin duda el Laboratorio de Restauración de nuestra primera Biblioteca se encuentra desbordado y tiene otras prioridades.

En conclusión: nos hallamos ante una obra monumental, necesaria y bien hecha que honra a la docena de profesionales que la han realizado y que esperamos sirva de estímulo y facilite la publicación de otros catálogos, a ver si en un plazo razonable (digamos dos o tres lustros) pudiéramos contar con un **Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos en castellano (siglo XVII)*.

Que así sea, y nosotros que lo veamos.

---

[7] Isabel RUIZ DE ELVIRA (coord.), *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid. Biblioteca Nacional. 1992.

[8] Núms. 31, 37 y 19, respectivamente, en mi artículo cit.

[9] Íd., n.º 1, pp. 107-108.

ISBN 0-210-00634-X