



Con il patrocinio di



**CUADERNOS AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas** es una revista científica con vocación internacional publicada por la Associazione Ispanisti Italiani, que acoge estudios sobre las lenguas, las culturas y las literaturas ibéricas e iberoamericanas. Se propone promover el debate académico entre investigadores, con la mayor profundidad científica, a partir de las tendencias emergentes del hispanismo internacional, tanto filológico-literario como lingüístico y traductológico.

**Cuadernos AISPI** tiene una periodicidad semestral. Cada número incluye una sección temática, alternativamente de Lengua o Traducción y de Literatura o Cultura, dedicada a temas de especial relevancia en las áreas interesadas, a cargo de un editor italiano y otro extranjero, de reconocido prestigio internacional.

La revista fue fundada en 2013 por la XIII Junta Directiva de la Asociación, compuesta por Pietro Taravacci, Maria Vittoria Calvi, Antonella Cancellier, Alessandro Cassol y Flavia Gherardi.

### **Associazione Ispanisti Italiani**

c/o Istituto Cervantes  
Via di Villa Albani 14/16  
00198 – Roma  
[www.aispi.it](http://www.aispi.it)

### **Direttrice**

Renata Londero  
Dipartimento di Lingue e letterature, comunicazione, formazione e società (DILL)  
Università di Udine

### **Progetto grafico e impaginazione**

LedizioniLediPublishing

© 2024 Associazione Ispanisti Italiani  
Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 316 del 17/11/2015  
ISSN: 2283-981X

Edizione a stampa:  
© 2024 LedizioniLediPublishing  
Via Boselli 10, 20136 Milano - Italia

Informazioni sul catalogo, sulle ristampe e per acquistare copie cartacee ed elettroniche dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
Pubblicato secondo una licenza Creative Commons Attribuzione  
Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

# CUADERNOS AISPI

## Estudios de lenguas y literaturas hispánicas

Revista semestral de la Associazione Ispanisti Italiani

### **DIRECTORA / EDITOR IN CHIEF**

Renata Londero (Università di Udine)

### **CONSEJO DE DIRECCIÓN / GOVERNING BOARD**

Giovanni Garofalo (Università di Bergamo)

Marco Presotto (Università di Trento)

### **CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD**

Sara Bani (Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara)

Federica Cappelli (Università di Pisa)

Alessandro Cassol (Università di Milano)

Florencio del Barrio de la Rosa (Università Ca' Foscari di Venezia)

Stefano Neri (Università di Verona)

Veronica Orazi (Università di Torino)

Gianluca Pontrandolfo (Università di Trieste)

Raffaella Tonin (Università di Bologna)

### **SECRETARIAS DE REDACCIÓN**

Flavia Gherardi (Università di Napoli "Federico II")

Giovanna Mapelli (Università di Milano)

### **EDITORES DE RESEÑAS**

Felice Gambin (Università di Verona)

Luisa Chierichetti (Università di Bergamo)

### **COLABORADORES**

Giuliana Calabrese (Università di Milano)

Francesca Coppola (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa)

Angela Moro (Università di Pisa)

Andrés Ortega Garrido (Università di Bergamo)

Valentina Paleari (Università di Milano)

## **CONSEJO CIENTÍFICO Y ASESOR / EDITORIAL ADVISORY BOARD**

Pedro Álvarez de Miranda (Universidad Autónoma de Madrid)  
Fausta Antonucci (Università di Roma Tre)  
Beata Baczyńska (Uniwersytet Wrocławski)  
Jean-François Botrel (Université Rennes 2)  
Antonio Briz (Universitat de València)  
Maria Vittoria Calvi (Università di Milano)  
Antonella Cancellier (Università di Padova)  
Giovanni Caravaggi (Università di Pavia)  
Rocío Elena Caravedo Barrios (Pontificia Universidad Católica de Perú)  
Ovidi Carbonell Cortés (Universidad de Salamanca)  
Anne Cayuela (Université de Grenoble Alpes)  
Guiomar Ciapuscio (Universidad de Buenos Aires)  
Enrico Di Pastena (Università di Pisa)  
Giuseppe Di Stefano (Università di Pisa)  
Ángela Di Tullio (Academia Argentina de Letras)  
Laura Dolfi (Università di Parma)  
Francisco Domínguez Matito (Universidad de La Rioja)  
Inés Fernández Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)  
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)  
Isabel García Izquierdo (Universitat Jaume I – Castelló de la Plana)  
Antonio Gargano (Università di Napoli “Federico II”)  
Folke Gernert (Universität Trier)  
David Gies (University of Virginia)  
Johannes Kabatek (Universität Zürich)  
Elena Liverani (Libera Università di Lingue e comunicazione IULM – Milano)  
María Antonia Martín Zorraquino (Universidad de Zaragoza)  
Francisco Matte Bon (Università degli Studi Internazionali di Roma – UNINT)  
José María Micó (Universitat Pompeu Fabra – Barcelona)  
Estrella Montolío Durán (Universitat de Barcelona)  
Gabriele Morelli (Università di Bergamo)  
Francisco Moreno Fernández (Universität Heidelberg)  
Elide Pittarello (Università Ca' Foscari di Venezia)  
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)  
Claudio Rodríguez Fer (Universidad de Santiago de Compostela)  
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante)  
Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)  
Aldo Ruffinatto (Università di Torino)  
Maria Caterina Ruta (Università di Palermo)  
Félix San Vicente (Università di Bologna – Forlì)  
Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)  
Pietro Taravacci (Università di Trento)  
Fernando Valls (Universitat Autònoma de Barcelona)

## **Diseño y maquetación**

Sarah Tafuro

---

# SECCIÓN MONOGRÁFICA

*Estudios filológicos entre la Edad Media y el Siglo de Oro*

## EDITORES

Andrea Zinato

Mariano de la Campa Gutiérrez

Introducción	9
<b>Andrea Baldissera</b> , El <i>Symbolum apostolorum</i> y sus doce artículos en el <i>Setenario</i> alfonsí	19
<b>Patrizia Botta, Aviva Garribba, Debora Vaccari</b> , Algunas calas en el léxico del <i>Cancionero General</i> de 1511: el caso de los <i>unica</i>	33
<b>Maria D'Agostino</b> , Juan Fernández de Heredia, "Querría saber quexarme". Entre lírica catalana y castellana... con Petrarca al fondo	59
<b>Gaetano Lalomia</b> , La tradición clásica en la literatura medieval: los héroes pintados	83
<b>Paola Laskaris</b> , "Quando yo no os conosçía": glosa a un <i>romance</i> de Juan del Encina	97
<b>Massimo Marini</b> , Don Álvaro de Luna y el <i>Romancero nuevo</i> : fuentes manuscritas e impresas	119
<b>Georgina Olivetto</b> , Floranes, los <i>Proverbios</i> de Santillana y el <i>Cancionero de Martínez de Burgos</i>	151
<b>Daniela Santonocito</b> , El hombre astral en la <i>Historia de la Doncella Teodor</i> : un análisis verbo-visual de los impresos del siglo XVI	167
<b>Isabella Tomassetti</b> , Formas métricas, rimas y léxico en rima: el <i>usus poetandi</i> de Diego de Valera	191

## SECCIÓN GENERAL

<b>Katerina Vaiopoulos</b> , Il modello teatrale spagnolo in Italia: l'unità di tempo in un prologo di Pompeo Sarnelli (1649-1724)	215
<b>Marisa Russo</b> , Alumbrar entre alambradas: la maternidad en los campos de concentración	235
<b>Barbara Greco</b> , Memoria y fotografía en <i>Regreso al Edén</i> (2020) de Paco Roca	257

## ENTREVISTA

Entrevista de Antonio Candeloro a Luis Goytisolo	277
--	-----

## RESEÑA LITERARIA

<b>Fernando Valls</b> , El <i>sueño de Venecia</i> de Ángel Crespo	291
--	-----

## RESEÑAS CRÍTICAS

Fernando de Pulgar, <i>Claros varones de Castilla</i> (Andrea Zinato)	305
Patrizia Botta (coord.), <i>Poesía y música en la España barroca.</i> <i>El cancionero español Corsini 925</i> (Daria Castaldo)	309
Francisco Javier Blasco Pascual, Cristina Ruiz Urbón, <i>Análisis de textos desde</i> <i>la estilometría</i> (Alejandro García Reidy)	313
José Teruel, Santiago López Ríos, <i>El valor de las cartas en el tiempo.</i> <i>Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936</i> (Francesca Coppola)	317
Barbara Greco, <i>Epistolario inédito 1953-1972</i> (M.T. León, R. Alberti, M. Aub) (Antonio Candeloro)	320
Angela Moro, <i>Fuera de lugar. La representación del espacio en la narrativa breve</i> <i>de Max Aub y Ramón J. Sender</i> (Paola Bellomi)	324
<i>Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez</i> , coord. Ángeles Encinar (Ruben Venzon)	328
Domingo Ródenas de Moya, <i>El orden del azar</i> (Eduardo Creus Visiers)	331

---

# SECCIÓN MONOGRÁFICA

*Estudios filológicos entre la Edad Media y el Siglo de Oro*

## INTRODUCCIÓN

Andrea Zinato

Mariano de la Campa Gutiérrez

**Andrea Baldissera**, El *Symbolum apostolorum* y sus doce artículos  
en el *Setenario* alfonsí

**Patrizia Botta, Aviva Garribba, Debora Vaccari**, Algunas calas en el léxico del  
*Cancionero General* de 1511: el caso de los *unica*

**Maria D'Agostino**, Juan Fernández de Heredia, "Querría saber quexarme".  
Entre lírica catalana y castellana... con Petrarca al fondo

**Gaetano Lalomia**, La tradición clásica en la literatura medieval: los héroes pintados  
**Paola Laskaris**, "Quando yo no os conosçía":

glosa a un *romance* de Juan del Encina

**Massimo Marini**, Don Álvaro de Luna y el *Romancero nuevo*:  
fuentes manuscritas e impresas

**Georgina Olivetto**, Floranes, los *Proverbios* de Santillana y  
el *Cancionero de Martínez de Burgos*

**Daniela Santonocito**, El hombre astral en la *Historia de la Doncella Teodor*: un análisis  
verbo-visual de los impresos del siglo XVI

**Isabella Tomassetti**, Formas métricas, rimas y léxico en rima:  
el *usus poetandi* de Diego de Valera



Para Antonio Gargano,  
maestro del hispanismo,  
“por sus pasos contados y por contar”.

# INTRODUCCIÓN

Andrea Zinato, Università degli Studi di Verona

Mariano de la Campa Gutiérrez, Universidad Autónoma de Madrid

Es muy de agradecer al equipo editorial de la revista de la Associazione Ispanisti Italiani, y en especial a Renata Londero y Flavia Gherardi, que haya pensado en dedicar uno de sus monográficos a estudios medievales y del Siglo de Oro. Todas las aportaciones son interesantes, y parafraseando al *summo* escritor “si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí” (Cervantes 2008: 78-79). Todas ellas pueden considerarse unidas bajo el rótulo de trabajos filológicos, escritas por estupendos investigadores hispanistas, con una sólida formación en crítica textual y dentro de la más pura tradición filológica románica, capaces de mantener encendida la antorcha entre la filología del pasado y la del futuro.

Este número monográfico de los Cuadernos AISPI recoge nueve trabajos muy valiosos, todos de colaboradores italianos, menos uno, el de Georgina Olivetto, quien viene a completar el elenco de participantes<sup>1</sup>.

La aportación del hispanismo italiano a los estudios sobre literatura española, medieval y del Siglo de Oro ha sido y sigue siendo muy destacada, habida cuenta, además, de la estrecha relación con la tradición de la *filologia romanza* italiana que desarrolló un papel muy importante, tanto en la formación de los filólogos peninsulares como en la adaptación de las metodologías crítico-textuales en tierras hispanas.

---

1 Olivetto, procedente del hispanismo argentino, añadió a su formación la marca de los estudios medievalistas españoles (Salamanca) y del mejor medievalismo anglosajón.

Ello nos obliga a mencionar esta rica y fina tradición del hispanismo italiano, de ayer y de hoy, al que homenajeamos en este monográfico, y en estos momentos, de modo particular, a la figura de Antonio Gargano. No es casual que entre 2010 y 2013 fuera elegido Presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas un italiano, Aldo Ruffinatto, quien en uno de sus trabajos resalta “la importancia de llamarse Hispanista”, y explica cómo (Ruffinatto 2012: 169):

Cada hispanismo, en efecto, se hace portador de una línea o de unas líneas de investigación peculiares que pueden proporcionar y, en efecto, proporcionan ayudas importantes y preciosas estrategias para el desarrollo de nuestros estudios lingüísticos, literarios, históricos o, más genéricamente, socioculturales.

En 2018 el Instituto Cervantes dedicó al hispanismo italiano una edición de su Tribuna del Hispanismo, donde Caterina Ruta, Aldo Ruffinatto y José María Micó dialogaron sobre la buena salud del hispanismo italiano (Tribuna del Hispanismo 2018). Hoy en día los hispanistas italianos que se dedican a la literatura medieval española y a los estudios literarios del Siglo de Oro son unos entusiastas continuadores de un legado que continuamente se renueva y avanza firmemente entre tradición e innovación, como lo ponen de manifiesto la incorporación de las humanidades digitales y los recursos informáticos más avanzados, desde los programas de transcripción de fuentes antiguas (manuscritos, incunables e impresos) hasta la inteligencia artificial.

También hay que destacar en los últimos años la tarea de asociaciones especializadas, hermanas de la AISPI (AHLM, AIH, AISO, SEMYR, etc.) y de centros de investigación, como el Instituto “Literatura y Traducción” de Cilengua (Fundación San Millán de la Cogolla), que tanto en sus páginas web como con sus publicaciones (congresos, seminarios, monografías, cursos, etc.) ofrecen una información preciosa y abundante al alcance de la mano.

La variedad de temas y épocas que podemos encontrar en estas páginas nos llevan por los siglos XIII, XV, XVI, XVII, XVIII y XIX, pero siempre de un modo riguroso, interesante, agradable y en ocasiones hasta sorprendente, como lo demuestran los trabajos que se presentan a continuación.

En el estudio de Andrea Baldissera, tras un riguroso cotejo de los testimonios, se explora la copiosa tradición del *Symbolum apostolorum* y sus doce artículos en el *Setenario* alfonsí, cuyo modelo subyacente se puede identificar con una de las muchas enciclopedias teológicas medievales y tal vez con un ‘fruto de dicho árbol’, es decir la *Summa Theologica* del franciscano inglés Alexander de Hales o Halensis (ca. 1185-1245), probable fuente directa o al menos próxima del propio

*Symbolum apostolorum* transmitido por el *Setenario* de Alfonso X (ley XLII). La obra cuenta con una tradición bífida, representada por un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Capitular de Toledo (sign. 43-20), denominado códice T, y por un manuscrito de la Real Biblioteca de El Escorial (sign. P. II. 20), el códice E, compulsados asimismo con el texto del símbolo extraído de la *Partida I* (Título III, Ley I), según el manuscrito Y-III-19 de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, que transmite solo la primera sección de la magna obra jurídica.

Baldissera, además, propone algunas enmiendas textuales muy significativas a la edición de Vanderford, publicada en 1945, remarcando que el estudioso no acudió a la tradición de las *Siete Partidas* para cotejar los pasajes idénticos, o muy semejantes, y valorarlos ecdóticamente, aun siendo plenamente consciente de la problemática relación entre los dos escritos alfonsíes.

El autor sostiene, a raíz de su análisis muy concluyente, que se trata “de la única redacción” que sabe compaginar los nombres de los Doce y los *articuli fidei* según la misma organización del texto difundido por el rey sabio, sea en el *Setenario* sea en las *Siete Partidas*. Si no es lícito decir rotundamente que es la fuente directa, se trata por lo menos de la formulación más próxima. Nada obsta, por otro lado, a que los recopiladores de los textos alfonsíes acudiesen a varias fuentes al mismo tiempo, o que aprovecharan ejemplares de la *Summa* donde se retocaron dichos elementos, por así decirlo, intersticiales, integrando los actos de habla de los Doce con los verbos apuestos.

El trabajo de Patrizia Botta, Aviva Garribba y Debora Vaccari se inserta dentro de los estudios sobre la poesía cancioneril, pero en esta ocasión desde el punto de vista lingüístico, específicamente sobre el léxico del *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, Kofmann, 1511). El trabajo es fruto de un proyecto más amplio, coordinado por la profesora Botta desde 2004, que bajo el título de *Glossari di Ispanistica* se ocupa de catalogar e interpretar el léxico del Siglo de Oro, y se propone poner en abierto en una página web que se aloja en el portal de “La Sapienza”- Universidad de Roma el resultado de sus investigaciones. Lo colgado hasta el momento incluye una Presentación, el Glosario de la poesía cortés (*Cancionero* de Castillo), el Glosario de *La Lozana andaluza*, el Glosario del *Lazarillo de Tormes*, el Glosario del *De Materia Medica* de Dioscórides traducido por Andrés Laguna, el Glosario del Romancero nuevo (*Romancero General*, 1600, vol. I), y el Glosario de la lírica tradicional. En esta ocasión el trabajo de las tres investigadoras de las Universidades de Roma se centra en analizar el Glosario de la poesía cortés (*Cancionero* de Hernando del Castillo)<sup>2</sup>. El resultado del análisis

2 Botta, Rodríguez Peláez 2012.

de las voces del léxico cortés en la obra seleccionada es muy significativo, predominando las que hacen referencia al mal de amor y al sufrimiento, y en torno a ellas se van creando los conjuntos de palabras seleccionadas por los poetas que se organizan en torno a un mismo eje semántico. Frente a estos conjuntos de palabras que se repiten, las autoras ponen de manifiesto que también existe un conjunto muy destacable de voces que presentan una sola aparición, las llamadas *unica* y que representan un enriquecimiento del vocabulario. Son un número considerable de voces que suelen hacer referencia a lo concreto y a lo cotidiano y portadoras de la “cultura humanista”, fruto del intento de asimilación de la cultura clásica con un buen número de cultismos de reciente creación. Termina el trabajo con un apéndice de las voces *unica* que resulta muy esclarecedor para el lector. En definitiva, un análisis del léxico cortés en el momento en el que la lengua está evolucionando del español medieval al clásico.

Los problemas que pueden plantearse con la poesía cancioneril quedan perfectamente ejemplificados en el estudio de María D’Agostino. Su aportación propone la edición y el análisis del poema *Querría saber quexarme* de Juan Fernández de Heredia, transmitido por cinco testimonios, tres impresos y dos manuscritos: el *Cancionero General* de 1511( 11CG), el *Cancionero General* de 1514 (14CG), el manuscrito 2050 de la Biblioteca General de Cataluña (B2050), el manuscrito 3993 de la Biblioteca Nacional de España (MN17, *Cancionero de Gallardo*), y la *princeps* de las *Obras de Ioan Fernandez de Heredia*, publicada en Valencia por Ximen Pérez de Lloriz en 1562 (P)<sup>3</sup>.

La autora profundiza, además, en las posibles fuentes utilizadas por Heredia, es decir un conjunto de textos en el que se incorporan también los de Berenguer de Masdovelles, Valera y Torroella, escritos en antífrasis al soneto LXI de Petrarca, “Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno”; avanza asimismo algunas hipótesis sobre la circulación de estos textos que confirmarían la capacidad del poeta valenciano de amalgamar tradiciones líricas distintas. Oportunamente, la estudiosa, debido a los conocimientos de los usos estilísticos y retóricos de la lírica cancioneril que luce el autor valenciano, lo tilda de poeta cancioneril del siglo XVI. En efecto Heredia es un representante del *conceptismo cancioneril* más maduro, cuya agudeza, junto con la de otros ingenios de la poesía cancioneril del siglo XV, es celebrada por el propio Baltasar Gracián en el *Discurso XXIV* de la *Agudeza y Arte de Ingenio*, en el que se trata *De los conceptos por una propuesta extravagante, y de la razón que se da de la paradoja*.

---

3 Se utiliza el sistema de clasificación y siglas de los cancioneros, impresos y manuscritos, codificado por Brian Dutton y universalmente utilizado por los estudiosos de poesía de cancionero.

En el poema de Heredia se reconocen reminiscencias del ya mencionado soneto LXI de Petrarca en cuanto se coteje con el *corpus* de textos que se inspiran en el mismo tema, a menudo como *controcanto* del soneto de Petrarca. La estudiosa hace hincapié, como adelantamos, en *Maldich a mos fasta e trista ventura* de Pere Torroella, *Maldigo por vos el día* de Diego de Valera y *Eres maldich los jorn, lo punt e l'ora* de Joan Berenguer de Masdovelles, poemas relacionados entre ellos y todos escritos posiblemente entre 1439 y 1445. D'Agostino realiza un muy detallado análisis de los conceptos, imágenes, sintagmas o simples lemas que confirman la relación léxico-formal del poema de Heredia con los demás poemas mencionados.

La estudiosa se pregunta, además, si Heredia tenía conciencia de que detrás de los poemas de Masdovelles, Torroella y Valera estaba el soneto LXI de Petrarca y llega a la conclusión de que sí, como atestiguaría el hecho de que hay un pasaje de este último que está solamente en *Querria saber quexarme* y se trata de una referencia a la escritura poética inspirada por la amada. Aparte del valioso estudio sobre el texto, D'Agostino publica también el texto del poema, basándose en 11CG (*Cancionero General* de Hernando del Castillo, Valencia, 1511), introducido por un estudio filológico digno de la mejor tradición de la escuela filológica napolitana.

Con palabras de D'Agostino es “evidente que la composición de un texto como *Querria saber quexarme* atestigua, por un lado, la voluntad del valenciano de formar parte, si bien idealmente, de un grupo de poetas que habían ‘justado’ sobre un mismo texto en castellano y en catalán, mientras que, por el otro, confirma –y ya desde los inicios de su actividad poética– el deseo de amalgamar en su quehacer poético esas dos tradiciones líricas”.

El trabajo de Gaetano Lalomia profundiza en las relaciones entre escritura e imagen, y se centra en la recuperación de la memoria de los héroes de la Antigüedad a través de la éfrasis, tomando como ejemplo algunos casos sacados de los libros de caballerías y analizando el uso de esta figura retórica, así como su relación con la cultura visual de la Edad Media y del siglo XVI. Es decir, una tesela más y muy importante de las múltiples formas de recuperación de lo ‘antiguo’, vehiculada por citas, alusiones, imitaciones y reescrituras, con las que la cultura occidental, desde la época románica, se relacionó con la tradición clásica. En concreto, Lalomia escudriña, entre otras, obras como la *Amorosa visione*, el *De mulieribus claris*, el *De casibus virorum illustrium* de Giovanni Boccaccio o el *Libro de las virtuosas e claras mugeres* de Álvaro de Luna. Son obras que, según el estudioso, recurren a menudo al retrato narrado, una forma de representación que implica la narración de una serie de acciones que involucran a los personajes de la Antigüedad. En el artículo se analizan los mecanismos de la éfrasis en tres libros

de caballerías, a saber: el *Palmerín de Inglaterra* de Francisco de Moraes (Toledo, 1547), el *Clarián de Landanís* de Gabriel Velázquez de Castillo (Sevilla, 1527) y el *Libro de Orlando determinado* de Martín de Bolea y Castro (Zaragoza, 1578). Así que, con las propias palabras del autor, los retratos de hombres “virtuosos” constituyen la celebración del pasado y la advertencia para el presente. La narración de las historias, tanto a través de la palabra como a través de la visualización de hechos simbólicos, constituye una de las formas más extendidas de recuperación del pasado en la Edad Media y en el Renacimiento.

Paola Laskaris se propone estudiar la glosa del romance de Juan del Encina “Mi libertad en sosiego”, cuyo primer verso es “Quando yo no os conoçía”. De por sí el texto ya es significativo por glosar un texto del poeta más famoso de finales del siglo XV y primeros años del siglo XVI. El texto conoció éxito temprano y tuvo una fructífera descendencia tanto impresa (7 volúmenes impresos -cancioneros y romanceros- y 7 pliegos sueltos) como manuscrita (2 cancioneros manuscritos) que podemos situar en el tiempo al menos entre finales del XV (1496) y principios del siglo XVII (1611). Según la autora la relación del romance con la glosa es tan simbiótica que se establece un diálogo intertextual entre ambos y propone la edición del texto de la glosa al que no se ha prestado especial atención por la crítica hasta el momento, teniendo en cuenta no solo los textos conservados, sino también el contexto histórico y cultural de la poesía cancioneril.

Massimo Marini se adentra en un tema que en los últimos años ha recuperado vigor entre los especialistas del Romancero, nos referimos al Romancero nuevo. La revisión de esta parcela del Romancero hispánico supone conocer las aportaciones de los grandes maestros de la filología, Ramón Menéndez Pidal, José Fernández Montesinos, María Goyri, Antonio Pérez Gómez, Antonio Rodríguez-Moñino, Giuseppe Di Stefano, María Cruz García de Enterría, y, más recientemente, de los trabajos de Antonio Carreira, José J. Labrador, Paolo Pintacuda, Patrizia Botta, Aviva Garribba, Vicente Beltrán, entre otros. Y junto a la revisión bibliográfica, el recuento y catalogación de todas las piezas poéticas inventariadas como paso previo a la edición y estudio del corpus de textos que conforman el Romancero nuevo. Marini parte de la figura de don Álvaro de Luna, personaje preeminente en la corte de Juan II, quien debido a su favorable y adversa fortuna, se convirtió en icono del imaginario colectivo de los siglos XV, XVI y XVII, y nos ha dejado, tanto en volúmenes impresos como en pliegos sueltos y manuscritos, un número considerable de composiciones en metro romance que difundían un dramático “caso ejemplar”. Marini reúne, como paso previo a la edición de los textos, los testimonios conservados, lo que le posibilita tener una

visión de conjunto y le permite elaborar algunas consideraciones interesantes, con porcentajes fiables, sobre este tipo de composiciones dramáticas, su contenido y sus peculiaridades. En fin, este trabajo coloca sólidamente los cimientos para la futura edición filológica de los textos y permite al lector relacionar aspectos de historia literaria con la historia de la poesía, la historia de la recepción de un texto impreso y manuscrito y la historia de la sociología de la literatura.

Con gran rigor filológico, casi detectivesco, Georgina Olivetto estudia la edición inédita de los *Proverbios* del Marqués de Santillana, llevada a cabo por Rafael Floranes en el siglo XVIII a partir de un “manuscrito antiguo” que la crítica ha identificado con una sección del perdido *Cancionero de Martínez de Burgos*. La estudiosa examina los materiales manuscritos, cotejando el manuscrito de la Real Academia de la Historia 9-27-1/5099 (*Colección Floranes*, tomo 11, MH3), del que Amador de los Ríos encargó una copia (MN49) y el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España 11264/20 (MN34), además de los impresos empleados por Floranes y de las notas a su edición. Olivetto observa que, una vez fijado el texto, este anota algunas lecciones divergentes del *Cancionero* respecto de su manuscrito base, por lo que la estudiosa cuestiona este postulado que tendría su punto de partida en la edición canónica de Amador de los Ríos, *Obras de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1852.

Tal y como apunta Olivetto, si bien Floranes procura establecer una correcta identificación de los comentarios de Santillana y Díaz de Toledo, a los que dedica buena parte de su estudio, para editar el texto se ve obligado a asumir los condicionamientos de su manuscrito y, por consiguiente, a recurrir a un impreso del s. XVI para establecer también un cotejo de variantes. El resultado de la *collatio* puede apreciarse en los márgenes del *Proemio* y al pie de las estrofas de los *Proverbios*, como declara el título que antecede al texto: “Proverbios del Marques de Santillana: Copiados por un MS.<sup>o</sup> antiguo que el S.<sup>o</sup> Floranes tenia en su Libreria y sacadas al margen las variantes de la edic.<sup>n</sup> de 1538 de su uso” (MN34, f. 11r).

Tras un muy detenido cotejo de los testimonios y un análisis muy puntual de los materiales textuales y extratextuales, la autora llega a la conclusión de que –y es una aportación que presupone una revisión de lo opinado hasta ahora– el “manuscrito antiguo” de Floranes coincidiría, entonces, con los testimonios de la Biblioteca Menéndez Pelayo M-108 (SM5) y con el ms. 660 de la Biblioteca Lázaro Galdiano (ML4), como ya constaba en el aparato crítico de Pérez Priego (1991) y en el estudio de Russo (2018: 356).

Sentado que en la Edad Media estaba difundida la idea de que los signos del zodíaco ejercían cierta influencia sobre las partes del cuerpo humano, la contribu-

ción de Daniela Santonocito explora la relación entre texto, narración e imagen. La autora profundiza en el grabado del hombre astral en algunas obras medievales, para incidir en el mismo retrato contenido en algunas ediciones del siglo XVI de la *Historia de la doncella Teodor*, a partir del impreso sevillano publicado por Juan Cromberger (c.1526-1528) y habida cuenta de que la imagen queda vinculada a una argumentación de carácter más científico que literario. En este impreso se utiliza un grabado del hombre astral procedente del *Repertorio de los tiempos* del matemático zaragozano Andrés de Li. Tal y como apunta la estudiosa, la imagen se establece y va cambiando según las costumbres editoriales y se convierte, junto con y gracias al soporte textual, en un modelo iconográfico orientado hacia el público lector. Santonocito analiza las catorce ediciones de la *Doncella Teodor*, publicadas en el siglo XVI, de las que han llegado ejemplares de diez, ocho de las cuales transmiten dos tipologías distintas de grabados, es decir, (1) individualmente: letras capitulares; signos zodiacales; hombre astral; (2) en composiciones de distintos tacos xilográficos: figuritas, edificaciones, planetas, casi siempre enmarcados con motivos florales.

Tras un análisis riguroso entre narración e imagen, Santonocito concluye manteniendo que “el texto no adquiere su sentido exclusivamente en relación con el orden de su discurso, sino también con la disposición espacial y tipográfico-iconográfica: texto e imagen, pues, son mutuamente interdependientes en su manera de producir significado, a la que contribuye indudablemente la aportación de los agentes de publicación de la obra”.

En el ámbito ya mencionado de la poesía cancioneril se asienta el artículo de Isabella Tomassetti, quien propone un estudio sobre el *corpus* poético de Diego de Valera, *corpus* minusvalorado durante mucho tiempo, debido a la importancia de la obra historiográfica y político-moral de su autor, destacado protagonista de un momento histórico muy complejo y difícil para la Corona de Castilla. La poesía de Valera constituye una parcela muy importante de la historia de la poesía cortesana tardomedieval, tanto por sus aspectos formales como por sus componentes estilísticos y temáticos. El artículo examina las formas métricas utilizadas por el poeta y profundiza en el estudio de las rimas y del léxico en rima, que constituyen algunas constantes de su técnica creadora. Gracias al análisis de los aspectos formales y del *usus poetandi* de Valera, la autora también pudo, desde el punto de vista ecdótico, conjeturar enmiendas de lugares corruptos.

En el *corpus*, compuesto en edad juvenil durante los reinados de Juan II y Enrique IV, se incorporan 22 poemas, en su mayoría con tradición monotesimonia l manuscrita, transmitidos por diez cancioneros (MH1, MN54, PN4, PN8,

PN10, PN12, PN13, RC1, SA10a, SA10b con siglas de Dutton).

Valera, vinculado a la vez con los círculos poéticos de la corte castellana y con los de la corte aragonesa, según opina la autora, supo mezclar en sus poemas con desenvoltura rasgos arcaicos y tendencias innovadoras: con respecto a las formas métricas utilizadas, escribió 15 decires (2 de arte mayor, 13 de arte menor), 11 canciones, una esparsa con tornada y un perqué.

Tomassetti analiza las tipologías de las formas métricas utilizadas por Valera, quien se ajusta al molde tradicional de las primeras generaciones poéticas que privilegiaban el uso de coplas de tres rimas (*abbaacca*), tanto en los decires de arte menor como en los de arte mayor. Más considerable es la variedad formal empleada para las canciones, primando las con estribillo de cuatro versos, pero también las hay con cabeza de 5 versos o de 3. En cambio, la única esparsa presente en el *corpus* representa un caso bastante peculiar, ya que consiste en una novena acompañada de un fin de cuatro versos, sin reproducir el esquema rímico de la semiestrofa anterior. Por lo que se refiere al perqué, el de Valera constituye una de las primeras experimentaciones de esta tipología poética, que se caracteriza por su forma textual litánica.

Las rimas de los poemas de Valera se singularizan por una cierta tendencia a la reiteración y, en su mayoría, son rimas gramaticales, en cambio más complejo es el estudio del léxico en rima ya que su poesía ofrece un gran caudal de palabras en rima, así que se puede apreciar una notable riqueza léxica.

Debido a la transmisión textual principalmente monotestimonial, muchos poemas de Valera adolecen de anomalías métricas y corruptelas; las enmiendas propuestas por Tomassetti son sobre todo de carácter conjetural, ya que, como mantiene la autora, “[se puede] comprobar cómo los aspectos métricos conforman el *usus scribendi* (o *poetandi*) de nuestro autor y hasta podemos apoyarnos en ellos para proceder con algunas enmiendas conjeturales”.

Una vez más un estudio de los aspectos formales de la poesía constituye la base para comprender la estructura profunda de los textos, sobre todo en el caso de un sistema altamente formalizado como es la poesía castellana tardomedieval, y una herramienta muy valiosa y relevante para subsanar corruptelas textuales.

Los coordinadores de este número monográfico de los *Cuadernos AISPI* agradecen la colaboración de los destacados estudiosos que aquí publican sus ensayos, una puesta al día de las más recientes líneas de investigación sobre la literatura española entre Edad Media y Siglo de Oro desde perspectivas múltiples, primando la filológica-textual, y metodologías actuales.

## Bibliografía citada

- CERVANTES, MIGUEL DE (2008), “Prólogo al lector”, en *Novelas ejemplares*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.), 2 vols., Madrid, Espasa Calpe (Austral Narrativa).
- BOTTA, PATRICIA; RODRÍGUEZ PELÁEZ, NATALIA (2012), “Glosarios áureos en la red y Glosario del Romancero General de 1600”, *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 8, coords. Patrizia Botta; Aviva Garribba; María Luisa Cerrón Puga; Debora Vaccari. Roma, Bagatto Libri, 2012: 183-97.
- RUFFINATTO, ALDO (2012), “La importancia de llamarse Hispanistas”, *Encuentro Internacional de Hispanistas con motivo del Tricentenario de la Biblioteca Nacional de España (Madrid, 12 y 13 de noviembre de 2012)*, coord. Carlos Alvar. Madrid: Biblioteca Nacional de España: Fundación Telefónica: 163-71. <<https://www.bne.es/sites/default/files/redBNE/Publicaciones/OtrasPublicaciones/encuentro-hispanistas.pdf>>
- TRIBUNAL DEL HISPANISMO ITALIANO, INSTITUTO CERVANTES (2018), [03/05/2024] <<https://www.youtube.com/watch?v=-qMumB394Lg>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=-qMumB394Lg&list=PLHVjIacTRiv3Dgux0Wh6Bp--zm58joZFI&index=17>>

**Andrea Zinato**, graduado en Lenguas y Literaturas Extranjeras por la Universidad de Venecia y Doctor (PhD) en Iberística por la Alma Mater Studiorum-Universidad de Bolonia, es Catedrático de Literatura Española en el Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere de la Universidad de Verona, tras haber trabajado en las Universidades de Pisa y Bolonia. Es el coordinador del Dottorato in Lingue e Culture Straniere Moderne de la Universidad de Verona, responsable académico de los cursos de lengua y cultura catalana y Vicepresidente de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Su investigación y publicaciones se centran en la literatura medieval (poesía de cancionero, prosa y traducciones del XV), crítica textual, relaciones entre España y Venecia, literatura y cultura sefardíes. Participa en proyectos de investigación nacionales e internacionales y es miembro de comités científicos de revistas indexadas.

**andrea.zinato@univr.it**

**Mariano de la Campa Gutiérrez** se doctoró en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, bajo la dirección del profesor Diego Catalán Menéndez Pidal, con una tesis sobre el texto de la *Estoria de España* de Alfonso X, y actualmente es Catedrático de Literatura española en el Departamento de Filología Española de dicha Universidad. Premio Ramón Menéndez Pidal de la Real Academia Española 1997. Entre 2009 y 2017 ha sido secretario del Instituto Universitario La Corte en Europa (IULCE) de la Universidad Autónoma de Madrid. Desde 2016 hasta 2023 ha ocupado el cargo de Vicepresidente de la Asociación Internacional de Hispanistas y desde 2019 hasta 2023 el de Vocal de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Sus líneas de investigación son la literatura medieval, la literatura de los Siglos de Oro, el Romancero (tradicional y nuevo), la historiografía literaria desde la erudición del siglo XVIII hasta nuestros días, la historia de la filología, el análisis y la catalogación de fuentes primarias y la edición crítica y la crítica textual.

**mariano.campa@uam.es**

# ANDREA BALDISSERA

## EL *SYMBOLUM APOSTOLORUM* Y SUS DOCE ARTÍCULOS EN EL *SETENARIO* ALFONSÍ

Università del Piemonte Orientale

### Resumen

Explorando la copiosa tradición del *Credo* latino, rica en microvariantes, el ensayo identifica la *Summa Theologica* de Alejandro de Hales como probable fuente directa (o al menos próxima) del *Symbolum apostolorum* transmitido por el *Setenario* de Alfonso X (ley XLII) y la *Primera Partida*. Al mismo tiempo, valora algunas opciones metodológicas, quizá útiles para aclarar las relaciones entre las dos obras.

palabras clave: *Setenario*, *Siete Partidas*, *Credo*, fuentes, crítica textual

### Abstract

#### *The Symbolum apostolorum and its twelve articles in the Setenario of Alfonso X*

Exploring the copious tradition of the Latin Creed, rich in micro-variants, the essay identifies the *Summa Theologica* of Alexander of Hales as the probable direct (or at least proximate) source of the *Symbolum apostolorum* transmitted by the *Setenario* of Alfonso X (ley XLII) and the *Primera Partida*. At the same time, it evaluates some methodological choices, likely useful in clarifying the relations between the two works.

keywords: *Setenario*, *Siete Partidas*, *Creed*, sources, textual criticism

En su edición del *Setenario*, inspirada por criterios vagamente bédierianos, Kenneth Vanderford propuso el siguiente texto del *Credo* de los apóstoles (contenido en la ley XLII), fundándose en uno de los dos manuscritos de la tradición, el códice **T** que se conserva en la Biblioteca Capitular de Toledo (sign. 43-20):

Et de cómo los apóstolos lo dixieron ordenadamente es así.

[LEY XLII]. — *De las palabras que dixieron los apóstolos en cómo creyen*

- Sant Pedro dixo: Creo en Dios Padre poderoso, criador del çielo e de la tierra; Ssant Iohán dixo: En Ihesu Cristo, ssu ffijo vno, que es Nuestro Ssennor; Ssant Yago, ffijo  
 5 del Zebedeo, dixo: Que es concebido de Spíritu Ssanto e nació de Santa María virgen; Ssant Andrés dixo: Que rreçibió passión en poder de Ponçio Pilato e ffue crucificado e muerto e ssoterrado; Ssant Ffelipe dixo: E descendió a los inffiernos; Ssant Thomás dixo: Al terçer día rresuçitó de entre los muertos; Ssant Bartolomé dixo: E ssubió a los  
 10 cielos e ssee a la diestra parte de Dios Padre e poderoso ssobre todas las cosas; Ssant Matheos dixo: Verná dende judgar los biuos e los muertos; Ssant Yago Alpheo dixo: Creo en el Spíritu Ssanto; Ssant Ssimón dixo: En la Ssanta Eglesia cathólica e ayuntamiento de los ssantos; et Judas Jacobi dixo: E rremisión de los peccados; et Ssant Mathías dixo: Rresuçitamiento de la carne e vida perdurable por ssienpre (Alfonso El Sabio 1945: 73).

En el aparato registró las siguientes variantes —básicamente adiaforas y de índole lingüística—, todas procedentes del códice **E**, guardado en la Real Biblioteca de El Escorial, sign. P. II. 20 (modifico el número de línea adecuándolo a la maquetación de la cita en este artículo):

3 Dios todo pod. 4 E en. 4-5 Santiago f. del Z. que es. 7-8 Santo T. d. en el tercero. 9 Dios su Padre. 10. Matheo. — dende a judgar. — Santiago el Alfeo 11. Ximon d. e en. 12 santos Judas J. d. e rredenpcion de los pecadores. 12-13 Sant M. d. e rres.

Una ojeada al texto crítico de Vanderford nos revela que el filólogo de Columbia City no adoptó un método muy riguroso. Tras señalar errores comunes e individuales (pero de forma asistemática: la mayoría de ellos se recaban, indirectamente, de las notas a pie de página), y definir así la independenciam de las ramas de T y E, en su *Introducción* el estudioso ilustró su estrategia editorial, escogiendo el defectuoso criterio de la (supuesta) mayor antigüedad de uno de los testimonios: “La edición se basa en el manuscrito T porque es más antiguo que E y podría presumirse que está lingüísticamente más cerca del original. No es, sin embargo, enteramente seguro que sea así. La verdad es que ambos manuscritos representan una mezcla curiosa de voces y formas populares y cultas, antiguas y nuevas” (Alfonso El Sabio 1945: LIII). Es decir, Vanderford confundió la anterioridad de las

lecciones y su edad histórico-lingüística.

Un rápido cotejo entre texto y aparato de variantes despierta de inmediato dudas sobre algunas lecciones escogidas por el editor, que habrían que ser justificadas bien por asomarse en la rama de más autoridad (en virtud de su mayor corrección) o bien por la fidelidad del testimonio de colación respecto a fuentes claramente reconocibles<sup>1</sup>. Por otra parte, Vanderford no acudió a la tradición de las *Siete Partidas* para cotejar los pasajes idénticos, o muy semejantes, y valorarlos ecdóticamente, aun siendo plenamente consciente de la problemática relación entre los dos escritos alfonsíes.

Ya que continúa sin existir una verdadera edición crítica de la obra, resulta bastante arduo dar fin al debate sobre su verdadera índole (¿borrador de la *Primera Partida* o refundición tardía?). No pretendo resolver aquí el dilema, claro está, y solo me atrevo a observar que una nueva mirada ecdótica hacia el *Setenario* quizá podría poner de relieve concordancias *in errore* con al menos una parte de la tradición de la *Primera Partida*. Y aun admitiendo que sea imposible aplicar *tout court* la ecdótica neolachmanniana a la máxima obra jurídica alfonsí (lo que es muy probable en una historia textual tan sumamente intrincada)<sup>2</sup>, me pregunto

1 Por ejemplo, ¿Dios es *poderoso* o *todopoderoso*? La pregunta, que sabe a cuestión puramente teológica, remite en realidad al problema de las variantes en los dos testimonios del *Setenario* y en los de las *Siete Partidas*. La forma *poderoso* se registra hoy en día en el culto popular (cfr. las páginas Facebook de varias parroquias latinoamericanas y los estudios de tipo folklórico, por ejemplo, el sobre la *Cordera* en la zona de Zamora, de Martín Carbajo 1990: 167), en lugar del habitual calco (*todopoderoso*) del apelativo latino de Dios, *omnipotens*. El Corpus Diacrónico del Español (CORDE), interrogado para el período 1200-1300, devuelve una veintena de ocurrencias concentradas en diez obras, que manifiestan –igual que en los siglos siguientes– la posibilidad de utilizar el simple *poderoso* como epíteto divino. Con todo, es preocupación de varios textos que se configuran justamente como traducciones de la *Vulgata* latina (el *Libro de los macabeos*, el *Nuevo testamento según los mss. escorialenses* I.I.6) especificar “sobre todo/sobre todas (las) cosas”, lo que probablemente apareció como necesario ‘equivalente vernáculo’ del *omni-* clásico. Dado que la tradición latina del *Credo* nunca reniega del adjetivo *omnipotens*, y dada la tendencia a la literalidad de la versión castellana, resulta menos fácil aceptar *poderoso* como variante *potior*. Recuerdo, finalmente, que en el Diccionario de Nebrija (NTLLE 1495 y 1516) *omnipotens/cunctipotens* equivalen a ‘poderoso en todo’; mientras que *potens/dynastes* se igualan al simple ‘poderoso’.

2 “El proyecto *7PartidasDigital*, financiado por la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo FEDER (ref. FFI2016-75014-P AEI-FEDER, EU), se propuso como objetivo último la edición digital de todos los testimonios castellanos, con el fin de establecer un posible texto crítico utilizando las más modernas técnicas computacionales junto con los probadísimos métodos filológicos. Sin embargo, la primera conclusión a la que hemos llegado durante los cuatro primeros años de desarrollo del proyecto es la de que una edición crítica de corte neolachmanniano es imposible. Por ello deberemos constreñirnos, casi con total seguridad, a establecer una edición sinóptica de todos los testimonios manuscritos y de los dos grandes impresos (Díaz Montalvo 1491 y López 1555)

si la herramienta representada por el método del error, en fructuosa colaboración con la filología de autor<sup>3</sup>, podría alegar más pruebas en favor, o bien en contra, de las perspectivas ofrecidas por las coincidencias temático-textuales. Y, quizá, si se llegara a establecer la dirección de difusión de posibles ‘deturpaciones’ significativas, convertirse en una brújula más para orientarse en la difícil navegación filológica (puede que no, evidentemente, pero merecería la pena intentarlo)<sup>4</sup>.

De todos modos, el *Credo* es uno de los *loci* compartidos por ambas tradicio-

---

que se han conservado, lo que podrá permitirnos comprobar cómo, desde la idea original del taller alfonsí, el texto se ha ido transformando y adaptando al uso *legal*; de todo ello, los estudios de los historiadores del derecho y de la lengua serían los grandes beneficiados” (Fradejas Rueda 2021: 10).

3 Aclaro mi propuesta: no digo que sea fácil (ni necesariamente posible) manejar las *Siete Partidas*, que exhiben una situación textual muy complicada, con la misma solvencia que puede mostrarse para otras tradiciones, pero los razonamientos metodológicos que caracterizan las dos caras de la filología (de la copia y de autor) podrían socorrer a la hora de valorar variantes y errores, y, según comentaba, por lo menos ofrecer una dirección (cfr. también el número monográfico de 2022 de la revista *Creneida*). Si no entiendo mal, mi postura se acerca bastante a la de Panateri (2021: 58): “En lo que respecta a las *Partidas*, es hora de abandonar los intentos de ediciones sinópticas o totales para concentrarnos en el verdadero proyecto jurídico alfonsí, que casi podría decirse que comienza con su segunda redacción, con el número siete y con un registro de tendencia sapiencial. Así, como sugerencia y no como una intención de marcar agendas de investigación, creo que nuestro objetivo debe dirigirse a facilitar las obras, analizarlas, estudiarlas mecánica y sistemáticamente, así como semánticamente, cada una en su tiempo y contexto, para ponerlas al servicio de la comunidad; y luego, cuando todo ese gran archivo esté completo, revisar estas teorías para reafirmarlas, refutarlas, desecharlas, crear otras nuevas o complementarlas. Solo así comprenderemos el alcance concreto y completo del texto jurídico que erigió la institución política de la monarquía y coadyuvó a construir a Alfonso X como categoría cultural, política y jurídica transhistórica en todo Hispanoamérica”.

4 Puigdemgolas (2021: 63) defiende que: “Sin entrar en el detalle de este tema ampliamente debatido, sabemos que hoy se considera, salvo contadas excepciones (Assouline 2009: 30, Martínez 2016), que el *Setenario* es la última refundición de la *Primera Partida*, redactada en Sevilla en el otoño alfonsí (c. 1282-1284)”. José Luis Pérez López (2002) notó varios pasajes discutibles, como, por ejemplo, ciertas remisiones a partes/partidas que no están en el *Setenario*: en realidad, si este último fue realmente el primer intento de conceptualizar importantes cuestiones socio-jurídicas, puede que el taller del Rey Sabio hubiera preparado un atento plan de batalla con índices y secciones. Muy relevante me parece la investigación de Panateri (2018) que ahonda de forma muy interesante en los rasgos discursivos de las diferentes redacciones y detecta la tendencia a privilegiar progresivamente la cara sapiencialista (frente a la legalista). Al hilo de este razonamiento, Puigdemgolas precisa que: “Por último, se investigarán las fuentes de las secciones que se añadieron al material de la *Primera Partida*, cuyo contenido tiene que ver con el espíritu sapiencialista, del que el *Setenario* es, sin ninguna duda, una de las expresiones más refinadas, aunque inacabada” (2021: 71). Pese a todo, las razones de tipo histórico-político, expuestas en su momento por Gómez Redondo (1998: 304-30) y luego por Gómez Redondo y Lucía Megías (2002: 5-6), quienes se decantan por una composición temprana del *Setenario*, parecen no menos convincentes.

nes y puede cotejarse cómodamente, por tratarse de un texto formular y litúrgico: según es consabido, también la historia del *Symbolum* nos muestra una gran riqueza en variantes, introducidas a lo largo de los siglos por las diferentes comunidades cristianas, a sabiendas de que los dogmas de la fe ahí contenidos podían expresarse de diferentes maneras (v. *infra*). En ocasiones, se añadían o quitaban detalles y conceptos, pero muy a menudo la variación resultaba mínima (hecha salvedad por los errores de transmisión), porque nunca podían destrozarse ni la estructura profunda y ni el carácter sagrado del *Credo*.

Así las cosas, y sencillamente para mostrar la forma que va tomando el símbolo apostólico en algunos ejemplares de las dos obras, reproduzco aquí también el texto del símbolo extraído de la *Partida I* (Título III, Ley I), según el manuscrito Y-III-19 de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, que transmite solo la primera sección de la magna obra jurídica. Asimismo, añado la *varia lectio* de dos testimonios más<sup>5</sup>, omitiendo las vacilaciones gráfico-lingüísticas, de escaso peso textual: el manuscrito BNE 12793 (MN6 en las siglas de Fradejas Rueda 2021: 35) y el célebre incunable de Díaz de Montalvo, de 1491 (he consultado el ejemplar BNE INC/1119).

Según puede observarse, frente al *Setenario* y al *textus vulgatus* representado por el impreso de finales del siglo XV —cuyas lecciones se solapan en buena medida con las del segundo manuscrito aquí considerado—, el escurialense hace hincapié en el polisíndeton para conectar las intervenciones de los Doce, y se aleja del texto latino canónico, o semicanónico, amplificando a su gusto un lugar ‘clásico’ (“*en nombre y en poder de Poncio Pilato*” < *sub Pontio Pilato*):

*Partida I. Título III. De los artículos e de los sacramentos*

E lo que cada uno dixo es esto. E lo que Sant Peidro dixo es esto: Creo en Dios Padre poderoso criador del cielo e de la tierra. E Sant Juan dixo: en Jesucristo su fijo uno [que] es Nuestro Señor. E Santiago fijo del Zebedeo dixo: que es concebido de Espíritu Santo e nasció de María virgen. E Santo Andrés dixo: que rescebió pasión en nonbre e en poder de Poncio Pilato e fue crucificado e muerto e soterrado. E Sant Felipe dixo: e descendió a los infiernos. E Santo Tomás dixo: e al tercer día resçucitó de entre los muertos. E Sant Bartolomé dixo: e subió a los cielos e sie a la diestra de Dios padre poderoso sobre todas cosas. E Sant Mate[o] dixo: e verná dende julgar los vivos e los muertos. E Santiago el Alfeo dixo: creo en el Espíritu Santo. E Sant Simón dixo: en la santa iglesia católica, juntamiento de los santos. E Judas Jacobi dixo: redención de los pecadores. E Sant Matía dixo: resucitamiento de la carne e vida perdurable para siempre (ff. 12v-13r).

<sup>5</sup> Pertenecen todos a la tercera redacción de la *Partidas*, según la clasificación de Gómez Redondo y Lucía Megías (2002: 18-19)

**MN6** 1 es esto. Sant Pedro 2 tierra. Sant – dixo e en 2-3 fijo uno que es 3 Señor. Santiago 4 virgen. Sant Andrés 4-5 pasión en poder 5-6 soterrado. Sant Felipe dixo que decendio – infiernos Santo 7 Santo Bartolomé – see a 7-8 del su padre Dios verdadero sobre 8 cosas. Sant Mateos – dende a jugar 9 muertos. Santiago Alfeo – espíritu Santo. Sant 10 elesia católica, ayuntamiento – dixo: e redempción 11 pecadores. Sant Matía dixo: e resucitamiento.

**1491** 1 es esto. Sant Pedro 2 tierra. Sant – dixo e en – fijo uno que es 3 Señor. Santiago 4 virgen. Sant Andrés 4-5 pasión en poder 5-6 Felipe dixo decendio 6 dixo al tercero día resucitó 7 muertos Sant – dixo: e subió – de Dios su padre 8 cosas. Sant Mateo dixo verná judgar 10 dixo e redención 11 dixo e resucitamiento 11-12 *om.* para siempre (Alfonso X: ff. 5v-6r, Título III, Adición, Ley I).

De pasada, cabe notar que la forma “redención de los pecadores” se perfila como imperfecta traducción de la expresión *remissio peccatorum*, en el sentido de que se da un paso más en la interpretación del artículo (el perdón de los pecados lleva a la redención de los pecadores). De momento, no sé cómo valorar dicha circunstancia, pero parece interesante y significativo que el (solo) manuscrito T del *Setenario* ofrezca una forma latinizante (“remisión de los pecados”) que se adhiere magníficamente a la fuente: si no se trata de la enmienda de un amanuense, que corrigió el pasaje, restaurando en castellano, léxica y morfológicamente, una fórmula latina aprendida de memoria, la lección podría ser síntoma de una más literal (¿y original/primitiva?) versión del *Credo*. Dicho de otra forma, el sintagma “redención de los pecadores” suena a posible *facilior*.

Margherita Morreale (2006) analizó con erudición y ahínco los artículos del símbolo apostólico en las cartillas y en los tratados doctrinales del siglo XVI; y tocó, por supuesto, también el importante testimonio medieval constituido por el *Setenario* y la *Primera partida*. Señaló asimismo el problema de la variada distribución y atribución de los versos, pero (por exceder el alcance de su extensísima investigación) no profundizó en el tema de la fuente y se limitó a remitir, en nota, a la bibliografía básica<sup>6</sup>.

Según se comentaba, el *Symbolum fidei vel apostolorum* tiene un impresionante historial de innovaciones y difracciones, que dan testimonio, al mismo tiempo, de

6 Morreale (2006: 88, nota 79) recuerda que “los distintos tipos de distribución han interesado a los medievalistas, en particular a C. Bühler [...], que ilustra una docena de tipos distintos, y a J. D. Gordon [...], quien puntualiza los distintos tipos. Véase para una introducción más remota el *Lexikon der christlichen Ikonographie*, ed. E. Kirschbaum *et al.* (Roma-Friburgo, 1968-1976), s.v. *credo* y *Apostel*; en aquel especialmente las cols. 459-464 (como siempre ilustradas al margen de los países hispanos por carestía de estudios intermedios)”.

la vitalidad del texto litúrgico y de los múltiples rasgos teológicos que se reflejan en él y en sus matizaciones<sup>7</sup>. El amplio abanico de investigaciones sobre el tema ha sacado a la luz más y más ejemplares de las numerosas ‘encarnaciones’ del *Credo* de los apóstoles en la Antigüedad y en la Edad Media, poniendo de relieve nuevas facetas de la cuestión: en primer lugar, se ha comprobado la existencia de versiones y líneas evolutivas regionales, que se difundieron introduciendo variantes propias (cfr. el capítulo III de Westra 2002: 99-276); en segundo lugar, se han señalado rasgos y especificidades de algunas *expositiones symboli* por parte de los Doce, por ejemplo en Kinzig (2017, 2021 y, especialmente, 2022).

Es suficiente echar una mirada a la tabla de Bühler (1953: 336-38) para darse cuenta de que la repartición de las responsabilidades ‘creativas’ entre los apóstoles, así como la subdivisión de los mismos artículos de la fe, dan lugar a una abundante microvariabilidad, posicional y estilística. Y que ninguna de las combinaciones, que se divisan en las obras citadas por el estudioso estadounidense, corresponde perfectamente al modelo del *Setenario*, dado que siempre se diferencian por algún detalle, que normalmente afecta a la onomástica, a la autoría o bien a la forma de los versículos.

A la luz de las aportaciones de los expertos que han escudriñado la abundante tradición latina, hay que precisar que la fuente tiene probablemente que ver más con el mundo gálico que con el área ibérica (Westra 2022: 272-74, 550), según enseñan, por ejemplo, las grandes afinidades entre las muestras alfonsíes y el *Sacramentarium Gallicanum* publicado por Mabillon (1687: 396):

*Symbolum Apostolorum cum magna cautela collectum et credentibus adsignatum*  
 Petrus dixit: *Credo in Deum Patrem omnipotentem*. Johannes dixit: *Credo in Jesum Christum filium eius unicum, Deum et Dominum nostrum*. Jacobus dixit: *Natum de Maria virgine per Spiritum sanctum*: Andreas dixit: *Passum sub Pontio Pilato, crucifixum et sepultum*. Philippus dixit: *Descendit ad inferna*. Thomas dixit: *Tertia die resurrexit*. Bartholomæus dixit: *Ascendit in celos, sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis*. Matthæus dixit: *Inde venturus judicare vivos et mortuos*. Jacobus Alphæi dixit: *Credo in Spiritum sanctum*. Simon Zelotes dixit: *Credo in Ecclesiam sanctam*. (a) Judas Jacobi dixit: (b) *Per baptismum sanctum remissionem peccatorum*. Matthias dixit: *Carnis resurrectionem in vitam æternam. Amen*.

a Omittitur *Sanctorum communionem*, uti & apud Augustinum, Maximum Taurinensem, Petrum Chrysologum, & alios nonnullos. Habetur tamen supra in traditione

7 Como la bibliografía sobre el *Symbolum apostolorum* y sus peripecias es muy amplia (los eruditos decimonónicos amontonaron datos muy útiles), vale la pena remitir a las investigaciones de Westra (2002) y a los estudios de Kinzig mencionados aquí, con su rico apartado bibliográfico.

Symboli. pag. 312.

b Apud Cyprianum, *remissionem peccatorum per sanctam Ecclesiam*, in epistolis ad Magnum & ad Liberalem.

Con todo, resulta claro (a ojos vistas) que no puede hablarse de una relación directa entre esta formulación latina y la versión castellana que nos ocupa, pero no puede ocultarse una evidente familiaridad, por las correspondencias onomásticas y la segmentación de los artículos, aunque no haya perfecta superposición (las fórmulas *per baptismum sanctum remissionem peccatorum e in vitam aeternam* no pueden perfilarse como modelo subyacente). Tampoco dista mucho de la exposición del *Setenario* la del *Pomerium de sanctis (Pars aestivalis, Sermo XXVII)* del franciscano húngaro Pelbárt Temesvári (ca. 1435/1440-1504). Nada impide, por supuesto, que un texto posterior (en este caso, del siglo XV) atestigüe una tradición más antigua:

Petrus dicens: *Credo in Deum, Patrem omnipotentem* etc. Secundum Iohannes dicens: *Et in Iesum Christum, Filium eius unicum, Dominum nostrum*. Tertium posuit Iacobus maior dicens: *Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine*. Quartum Andreas dicens: *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus est*. Quintum Philippus dicens: *Descendit ad inferna*. Sextum Thomas dicens: *Tertia die resurrexit a mortuis*. Septimum Bartholomaeus dicens: *Ascendit ad caelos, sedet* etc. Octavum Matthaeus dicit: *Inde venturus est iudicare vivos* etc. Nonum Iacobus minor dicens: *Credo in Spiritum Sanctum*. Decimum Simon dicit: *Sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem*. Undecimum Thaddaeus dicens: *Remissionem peccatorum*, et duodecimum Mathias dicens: *Carnis resurrectionem et vitam aeternam*. Sicque ponit Franciscus de Mayronis distinguendo in *Sermone de articulis fidei* (Themeswar 1502: ffVv col. a)<sup>8</sup>.

Hay algunos pormenores, sin embargo, que también en este caso dejan insatisfecho al investigador, como la omisión de la parte final de ciertos versículos (que impide una confrontación completa) y el nombre de Tadeo (en lugar de Judas), pero la segmentación de los artículos casa con la subdivisión de la traducción española. La alternancia entre los dos apóstoles, además de otras diferencias más contundentes, se registra también en la exposición del *Credo* transmitida por

---

8 Pelbartus (Bayerische Staatsbibliothek, sign. 2.P.lat. 1171) remite a su fuente, es decir, los *Sermones* del (igualmente franciscano) François Meyronnes (1288-1328), uno de los más importantes discípulos de Duns Scoto. Si se acude, por ejemplo, a la edición cuatrocentista de los *Sermones de sanctis* del teólogo de Digne (Basilee, Jacobus de Pforzen, 1498; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, sign. A: 74.6 Theol.), puede leerse el breve *Tractatus de articulis fidei*, que reparte los artículos y, *more solito*, va comentándolos.

el manuscrito 9480 (ss. XIV-XV) de la BNE y rescatada por Resines Llorente (2022): el teólogo vallisoletano analiza la anónima declaración del símbolo y la estructura de la fórmula ahí propuesta, parangonándola con la tradición hispánica (383-96) y revelando así, una vez más, las desigualdades respecto a los textos de Alfonso X<sup>9</sup>.

Kinzig (2017) da a conocer una *expositio symboli* latina, falsamente atribuida a San Jerónimo, que proviene de un manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Würzburg (sign. M.p.th.f 109, del siglo X; cfr. Thurn 1970: 32) y que puede leerse también en un códice conservado en París (Bibliothèque Nationale, Lat. 14085, también del siglo X). Excepción hecha de la ‘innovadora’ separación de los versos pertenecientes a Judas y Simón, todo funciona bastante bien, aunque se note la ausencia de datos importantes (los dos Santiagos quedan sin distinguir y *Matheus* aparece dos veces en lugar de *Matthias* –en el códice parisino, el último apóstol figura como *Matius*–) y la variante *sedit* por *sedet*<sup>10</sup>:

[II, 1] Primus Petrus dixit: *Credo in Deum, Patrem omnipotentem, creatorem caeli et terrae.*

[2] Iohannes dixit: *Et in Iesum Christum, Filium eius unicum, Dominum nostrum.*

[3] Iacobus dixit: *Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine.*

[4] Andreas dixit: *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus.*

[5] Philippus dixit: *Descendit ad inferna.*

[6] Thomas dixit: *Tertia die resurrexit a mortuis.*

[7] Bartholomaeus dixit: *Ascendit ad caelos, sedit ad dexteram Dei. Patris omnipotentis.*

9 “Petrus dixit: Credo in Deum Patrem omnipotentem creatorem celli et terre [...] Joannes evangelista dixit: Credo in Ihesum Christum filium eius unicum Dominus nostrum. [...] Iacobus Zebedei dixit: Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria virgine. [...] Andreas dixit: Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus. [...] Thomas dixit, secundum quosdam: Descendit ad inferos. [...] Bartholomeus dixit, vel Thomas secundum quosdam Tertia die resurrexit a mortuis. [...] Philipus dixit: Ascendit ad cellos, sedet ad dexteram Dei patris omnipotentis. [...] Matheus dixit: Inde venturus est iudicare vivos et mortuos. [...] Iacobus Alpei dixit: Credo in Spiritum Sanctum. [...] Simon dixit: Sanctam ecclesiam catholicam. [...] Thadeus dixit: Sanctorum communionem, remissionem peccatorum. [...] Mathias dixit: Carnis resurrectionem, vitam eternam. Amen” (Resines Llorente 2002: 397-408).

10 La variante *sedit* ha tenido cierto éxito: se halla, para poner un solo ejemplo de ámbito hispánico, en el manuscrito Add. 30845 de la British Library (f. 4r), que reúne oficios y misas de la tradición mozárabe (con notación musical). El códice, que se guardó durante mucho tiempo en Santo Domingo de Silos, resulta bastante enigmático, tanto por la fecha de producción (se ha datado del siglo X al XII), como por sus rasgos: ni se ajusta a las características típicas de los productos silenses, ni a las de los emilianenses, aunque varios indicios lo conecten justamente con san Millán de la Cogolla: en realidad puede que se haya escrito en uno de los conventos de la amplia red que tenían las poderosas casas madres, San Millán o Santo Domingo que fuera.

[8] Matthaëus dixit: *Inde venturus est iudicare vivos et mortuos.*

[9] Iacobus dixit: *Credo in Spiritum Sanctum.*

[10] Symon dixit: *Sanctam Ecclesiam Catholicam.*

[11] Judas dixit: *Sanctorum communionem, remissionem peccatorum.*

[12] Matheus dixit: *Carnis resurrectionem vitam aeternam. Amen* (Kinzig 2017: 70-72).

Con todo, si no me equivoco, es posible acercarse más al modelo subyacente, que puede identificarse, con mucha probabilidad, con una enciclopedia teológica medieval de gran renombre y gran difusión, o bien puede hallarse en un fruto de dicho árbol: la *Summa Theologica*, tradicionalmente adscrita al franciscano inglés Alexander de Hales (o Halensis, ca. 1185-1245)<sup>11</sup>. El cual estudió en la Universidad de París, donde se afirmaría pronto como refinado *magister theologiae* y donde fundaría una escuela de gran envergadura, ambiente en el que se forjó el susodicho tratado, muy verosímilmente planificado y parcialmente recopilado por Hales y su principal colaborador, Jean de la Rochelle (1190 o 1200-1245), y luego revisado y amplificado por otros redactores que formaban parte del mismo círculo cultural (dicho sea de paso: el acuerdo entre la fórmula de Pelbartus y la del Halensis insta a suponer una tipología de *Credo* canónica entre los hermanos de la orden de Francisco de Asís)<sup>12</sup>.

En los catálogos de bibliotecas españolas se hallan solo esporádicas copias manuscritas de los escritos del maestro franciscano (en cambio, hay numerosos impresos de los siglos XV-XVII, que prueban la duradera fortuna de su legado intelectual), pero un ejemplar del XIII de la *Summa* se encuentra en la BNE (Mss/525 – Olim: B.54); por otra parte, no constituye una novedad absoluta el que las *Partidas* hayan contraído deudas con el pensamiento del teólogo anglo-parisino, según puede desprenderse de las investigaciones de Vázquez Janeiro (1992) a propósito de la influencia ejercida por otra obra de Hales, la *Glossa in quatuor Libros Sententiarum Petri Lombardi*.

No extrañará, pues, que los talleres de Alfonso X estuvieran al tanto de las

11 He consultado la edición de Bernhard Klumper (Halensis IV 1948, Textus), enriquecida por las aportaciones de Victorin Doucet (Doucet 1947a, 1947b y 1948: CCLV-CCLXV), quien demostró la colaboración de otros franciscanos en la preparación de la extensa *Summa*. Lo sintetiza bien Schumacher (2022: 3): “As Doucet showed, the first and fourth tomes were likely authored primarily by Alexander’s chief collaborator, John of La Rochelle, who had plans to prepare a Summa of his own before Alexander entered the order and his services became otherwise enlisted. Most probably, tomes 2 and 3 were prepared by a third redactor, who worked on the basis of John and Alexander’s authentic works but did not always follow them exactly”.

12 Para la biografía de Alexander de Hales, cfr. Weber (2003: 11–41)

más recientes novedades bibliográficas publicadas en la (internacional) tradición escolástica, y que pudieran inspirarse también en la *Summa* del Halensis para configurar el *Setenario* o bien esa especial suma teológica representada por las *Siete Partidas* (Vázquez Janeiro 1992: 91). He aquí el *Credo*, insertado en el tratado compuesto por el magister de la universidad de París —o más verosímelmente por Jean de la Rochelle<sup>13</sup>— y sus colaboradores. Según podrá apreciarse, muestra un parentesco más estrecho con la versión castellana, por las evidentes consonancias que se registran, tanto en la asignación a los apóstoles, bien identificados gracias a sus señas identitarias (igual que en la versión vulgar), como en la definición de cada artículo:

*Quaeritur ergo disciplinaliter qualiter distinguantur articuli in Symbolo Apostolorum.*

Ad quod dicendum quod duplex accipitur huius Symboli divisio: uno modo per duodecim articulos, alio modo per quatuordecim.

I. Prima accipitur secundum numerum duodecim Apostolorum, qui per inspirationem Spiritus Sancti in unum congregati, singuli singulos apposuerunt articulos. Petrus, primus Apostolorum, primum apposuit articulum, scilicet *Credo in Deum Patrem omnipotentem, creatorem caeli et terrae*; Ioannes apposuit secundum, scilicet *Et in Iesum Christum Filium eius unicum, Dominum nostrum*; Iacobus Zebedaei apposuit tertium, scilicet *Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine*; Andreas quartum, scilicet *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus*; Philippus apposuit quintum, scilicet *Descendit ad inferos*; Thomas apposuit sextum, scilicet *Tertia die resurrexit a mortuis*; Bartholomaeus septimum: *Ascendit ad caelos, sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis*; Matthaeus octavum: *Inde venturus est iudicare vivos et mortuos*; Iacobus Alphaei nonum: *Credo in Spiritum Sanctum*; Simon decimum: *Sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem*; Iudas Iacobi undecimum: *Remissionem peccatorum*; Matthias (vel, sicut dicunt quidam, iterato Thomas) apposuit duodecimum, scilicet *Carnis resurrectionem vitam aeternam. Amen* (Halensis, IV 1948: 1122).

13 El manuscrito Vat. Lat. 4350 de la Biblioteca Apostólica Vaticana brinda la *Summa de articulis fidei* de Jean de la Rochelle (cfr. <<https://www.mirabileweb.it/title/summa-de-articulis-fidei-iohannes-de-rupella-n-119-title/24516>> [24/07/2023]), cuyo texto, a decir verdad, es bastante distante del que nos interesa: “Petrus, primus Apostolorum, primum articulum apposuit: *Credo in Deum Patrem omnipotentem, creatorem caeli et terrae*; Andreas: *Et in Iesum Christum Filium eius unicum, Dominum...*; Iacobus: *Passus sub Pontio Pilato...*; Johannes [?] *Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus...*; Thomas *Descendit ad inferos; tertia die...*; Iacobus: *Ascendit ad caelos, sedet ad dexteram...*; Philippus: *Inde venturus est iudicare vivos et mortuos*; Bartholomaeus: *Credo in Spiritum Sanctum*; Mathaeus: *Sanctam Ecclesiam, sanctorum communionem*; Simon: *Remissionem peccatorum*; Tadeus: *Carnis resurrectionem*; Matthias: *Vitam aeternam. Amen*” (f. 12v, col. b).

A pesar de ello, ni siquiera en este caso los dos textos pueden superponerse *verbatim*, ya que, en lugar del habitual sistema de enunciaciones basado en *verba dicendi* (*dixit/dicens*), se prefiere utilizar una locución (*apponere articulum*), luego sobreentendida, y se insiste en marcar el orden de presentación de cada afirmación (*primum articulum; secundum...*). Pero se trata —hasta donde alcanzo— de la única redacción que sabe compaginar los nombres de los Doce y los *articuli fidei* según la misma organización del texto difundido por el rey Sabio, sea en el *Setenario* sea en las *Siete Partidas*. Si no es lícito decir rotundamente que es la fuente directa, se trata por lo menos de la formulación más próxima. Nada obsta, por otro lado, a que los recopiladores de los textos alfonsíes acudiesen a varias fuentes al mismo tiempo, o que aprovecharan ejemplares de la *Summa* donde se retocaron dichos elementos, por así decirlo, intersticiales, integrando los actos de habla de los Doce con los verbos apuestos.

## Bibliografía citada

- ALFONSO EL SABIO (1945), *Setenario*, ed. Kenneth H. Vanderford, Buenos Aires, Instituto de Filología.
- ALFONSO X (1491), *Siete Partidas con las adiciones de Alfonso Díaz de Montalvo*, Sevilla, por Meynardo Ungut Alamano [et] Lançalao Polono compañeros.
- BÜHLER, CURT F. (1953), “The Apostles and the Creed”, *Speculum*, 28: 355-59.
- DOUCET, VICTORIN (1947a), “The History of the Problem of the *Summa*”, *Franciscan Studies*, 7: 26–41.
- DOUCET, VICTORIN (1947b), “The History of the Problem of the *Summa* (Continued)”, *Franciscan Studies*, 7: 274–312.
- DOUCET, VICTORIN (1948), “Prolegomena in librum III necnon in libros I et II”, *Doctoris irrefragabilis Alexandri de Hales Ordinis minorum Summa theologica*, Quaracchi, Typogr. Coll. S. Bonaventurae, 1948, IV.
- FRADEJAS RUEDA, JOSÉ MANUEL (2021), “Prólogo” y “Los testimonios castellanos de las *Siete Partidas*”, *Las Siete Partidas del Rey Sabio. Una aproximación desde la filología digital y material*, eds. José Manuel Fradejas Rueda; Enrique Jerez Cabrero; Ricardo Pichel. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 11-36.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO (1998), *Historia de la prosa medieval castellana*, I, Madrid, Cátedra: 304-30.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO; LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL (2002), “1.4. Las *Siete Partidas*”, en *Diccionario filológico de literatura medieval española: Textos y transmisión*, eds. Carlos Alvar; José Manuel Lucía Megías. Madrid, Castalia: 15-27.

- GORDON, JAMES D. (1965), “The Articles of the Creed and the Apostles”, *Speculum*, 40: 634-40.
- HALENSIS, ALEXANDER (1948) *Doctoris irrefragabilis Alexandri de Hales Ordinis Minorum Summa Theologica*, ed. Bernhard Klumper (y Victorin Doucet), Quaracchi, Typogr. Coll. S. Bonaventurae, 1930-1948, IV.
- KINZIG, WOLFRAM (2017), *Neue Texte und Studien zu den antiken und frühmittelalterlichen Glaubensbekenntnissen*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- KINZIG, WOLFRAM (2021), *Das Glaubensbekenntnis von Konstantinopel (381): Herkunft, Geltung und Rezeption: Neue Texte und Studien zu den antiken und frühmittelalterlichen Glaubensbekenntnissen 2.*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- KINZIG, WOLFRAM (2022), *Neue Texte und Studien zu den antiken und frühmittelalterlichen Glaubensbekenntnissen 3.*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- MABILLON, JEAN (1687), *Museum italicum*, Parisiis, Typis Johannis Baptistae Coignard, I, 1.
- MARTÍN CARBAJO, MIGUEL (1990), “La cordera de Samir de los Caños (Zamora)”, *Revista de Folklore*, 10a/113: 165-69.
- MORREALE, MARGHERITA (2006), “El *Credo* apostólico y los catorce artículos de la fe’ en las cartillas y doctrinas cristianas del siglo XVI. Apuntes para un análisis verbal”, *Boletín de la Real Academia Española*, 86/293: 57-178.
- PANATERI, DANIEL (2018), “Sapiencialismo y legalismo, una distinción útil para las *Siete Partidas*”, 7PartidasDigital. Edición crítica digital de las *Siete Partidas* [24/07/2023] <<https://7partidas.hypotheses.org/1170>>
- PANATERI, DANIEL (2021), “‘Qual deve ser el rey en sus palabras?’ Algunas precisiones sobre las *Siete Partidas* y su tradición manuscrita”, *Las Siete Partidas del Rey Sabio, Una aproximación desde la filología digital y material*, eds. José Manuel Fradejas Rueda; Enrique Jerez Cabrer; Ricardo Pichel. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 46-61.
- PÉREZ LÓPEZ, JOSÉ LUIS (2002), “Los prólogos del *Libro de las leyes* y el fragmento llamado *Setenario* en la obra jurídica alfonsí”, *Revista de Literatura Medieval*, 14/1: 109-43.
- PUIGDENGOLAS, JOHAN (2021), “Notas sobre las relaciones literales entre el *Setenario* y las *Siete Partidas*”, *Las Siete Partidas del Rey Sabio. Una aproximación desde la filología digital y material*, eds. José Manuel Fradejas Rueda; Enrique Jerez Cabrero; Ricardo Pichel. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 62-71.
- RESINES LLORENTE, LUIS (2022), “*Exposición del Credo por los apóstoles*”, *Estudio Agustiniano*, 57: 373-427.
- SCHUMACHER, LYDIA (2020), “Introduction”, *The Summa Halensis: Doctrines and Debates*, ed. Lydia Schumacher, Berlin, De Gruyter: 1-7.
- THEMESWAR, PELBARTUS DE (1502), *Sermones Pomerii de sanctis II. Pars aestivalis*, Augsburg, Johann Otmar.
- THURN, HANS (1970), *Die Handschriften der Zisterzienserabtei Ebrach (Die Handschriften der Universitätsbibliothek Würzburg, Band 1)*, Wiesbaden, Harrassowitz.

- VÁZQUEZ JANEIRO, ISAAC (1992), “Las *auctoritates* escolásticas en las *Siete Partidas*”, *Glossae*, 3: 65-92.
- WEBER, HUBERT PHILIPP (2003), *Sünde und Gnade bei Alexander von Hales. Ein Beitrag zur Entwicklung der theologischen Anthropologie im Mittelalter*, Innsbruck, Tyrolia.
- WESTRA, LIUWE H. (2002), *The Apostles' Creed: origin, history, and some early commentaries*, Turnhout, Brepols.

**Andrea Baldissera** es Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Bolonia, y Catedrático en la Università del Piemonte Orientale. Crítico textual, ha publicado ediciones (con estudio filológico y lingüístico) de textos ibéricos medievales y de época humanista, del Siglo de Oro y del siglo XVIII. Se ha ocupado también de versiones y adaptaciones castellanas de obras griegas, latinas e italianas; de poesía épica, prosa mística y teatro musical. En colaboración con Rafael Bonilla Cerezo, ha hispanizado la *Textkritik* de Paul Maas (2012, primera traducción española).

**andrea.baldissera@uniupo.it**

PATRIZIA BOTTA  
AVIVA GARRIBBA  
DEBORA VACCARI  
ALGUNAS CALAS EN EL LÉXICO  
DEL *CANCIONERO GENERAL* DE 1511:  
EL CASO DE LOS *UNICA*\*

Sapienza Università di Roma  
LUMSA, Roma  
Sapienza Università di Roma

#### Resumen

En la entrega se estudian algunos aspectos del léxico de la poesía cuatrocenista castellana reunida en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, Kofmann, 1511). Se dedica especial atención a los *unica*, las palabras con una sola mención en el *corpus*. Los datos derivan de un *Glosario* de dicho *Cancionero* que Filomena Compagno está preparando y que publicó parcialmente en la página *Glossari di Ispanistica* <<http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/cancionero/index.html>>.

palabras clave: poesía cancioneril, siglo XV, lengua, voces únicas, cultismos

#### Abstract

##### *Some Observations in the Lexicon of the Cancionero General of 1511: the unica*

*This article aims to analyse some aspects of the lexicon of the Castilian 15<sup>th</sup> century poetry collected in the Cancionero General by Hernando del Castillo (Valencia, Kofmann, 1511). Special attention will be devoted to unica, words with a single mention in the corpus. The data are derived from a Glossary of this Cancionero which Filomena Compagno is preparing and which she has partly published on the web page Glossari di Ispanistica <<http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/cancionero/index.html>>.*

*keywords: cancionero poetry, 15th century, language, unica words, cultismos.*

\* En el plano de las paternidades, el Apartado 1 es de Patrizia Botta, el Apartado 2 de Aviva Garribba y el Apartado 3 de Debora Vaccari. En cambio, es colectivo el vaciado de los *unica* en el Apéndice.

## 1. Introducción

En lo que sigue nos ocuparemos del léxico del *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, Cristóbal Kofman, 1511), a partir de los datos que nos brinda un glosario del cancionero que se va publicando en la página *Glossari di Ispanistica*<sup>1</sup>. La autora es Filomena Compagno, y empezó la labor como tesis de licenciatura (Compagno 1988) limitada a unas pocas secciones de la colectánea (*Canciones, Glosas de Motes, Villancicos*). Luego decidió continuar con otras partes del tomo, y desde 2004 su labor fue publicada en la página *Glossari di Ispanistica*, donde se pone al día constantemente (Compagno 2004, <<http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/cancionero/index.html>> [25/07/2023]). Para ello, incorporó y reelaboró los datos de glosarios anteriores sobre dos secciones más del cancionero, los *Romances* (Medici 1983) y las *Obras menores* de Jorge Manrique (Conti 1992) y asimismo puso en marcha su propio vaciado de nuevas secciones de la colectánea, como por ejemplo las *Obras de Devoción*, los apartados de Santillana y Mena, o el largo texto de Diego de Burgos, *Triunfo del Marqués* (de Santillana), que fue el objeto de su tesis doctoral (Compagno 2014). Al mismo tiempo fue dando noticia de su labor en varias publicaciones (Compagno 2001, 2006, 2007, 2008, 2011, 2012, 2013). Yo también al tema dediqué tres entregas (Botta 1999, 2009, 2010).

La edición que sirvió de base al glosario fue el facsímil de Rodríguez-Moñino (Cancionero 1958). El avance del vaciado actual ha llegado a cubrir 28 secciones del *Cancionero General*, que son las siguientes con sus siglas:

*Obras de Devoción* (OD), ff. 1r-22r  
 Marqués de Santillana (Sant), ff. 22r-27v  
 Juan de Mena (Mena), ff. 28r-34v  
 Fernán Pérez de Guzmán (FPG), ff. 34v-37r  
 Gómez Manrique (GManr), ff. 37r-49r

---

1 <<http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/>> [25/07/2023]. Dicha página acoge una serie de glosarios asignados como tesis de licenciatura en las Universidades de Padua y Roma “La Sapienza”. Los textos glosados son de época tardomedieval y áurea, y son tanto poéticos como en prosa. Para la poesía, contamos con el glosario parcial del *Cancionero de Castillo*, del que nos ocuparemos en estas páginas, luego con el completo de los poemas de San Juan de la Cruz, y con dos del Romancero: uno completo del Romancero Viejo (*Cancionero de Romances*, Amberes, 1550) y otro parcial del Romancero Nuevo (*Romancero General* de 1600). También está a punto de colgarse el glosario de la lírica tradicional hispánica. Para la prosa, tenemos los de dos obras realistas, ambos completos (*La Lozana andaluza* y *Lazarillo de Tormes*) y uno parcial de la lengua científica (la *Materia médica* de Dioscórides traducida por Andrés Laguna).

Lope de Estúñiga (LE), ff. 49r-51r  
 Suero de Ribera (SR), ff. 51r-51v  
 Vizconde de Altamira (VA), ff. 51v-52r  
 Diego de Burgos, *El triunfo del Marqués* (Burgos), ff. 52r-63v  
 Diego López de Haro (DLH), ff. 64r-67v  
 Luis de Vivero (LV), ff. 67v-69v  
 Hernán Mexía (HM), ff. 69v-72v  
 Rodrigo de Cota (RC), ff. 72v-75v  
 Francisco Vaca (FV), ff. 75v-78r  
 Costana (Cost), ff. 78r-81r  
 Suárez (Suar), ff. 81v-83r  
 Cartagena (Cart), ff. 83r-91r  
 Juan Rodríguez del Padrón (JRP), ff. 91r-93r  
 Bachiller de la Torre (BT), ff. 93r-94r  
 Pere Torrellas (PT), ff. 94r-95v  
 Rodrigo D'Ávalos (RD), ff. 95v-96v  
 Jorge Manrique (Manr)<sup>2</sup>, ff. 96v-102r  
 [*def.* ff. 102r-22r]  
*Canciones* (C), ff. 122r-31r  
*Romances* (R), ff. 131r-40r (tradicional -trad-, trovadoresco -trob-, acabado -a-, contrahecho -c-, glosa -g-, desecha -d-)  
*Invenções y letras de justadores* (Inv), ff. 140r-43v  
*Glosas de Motes* (GM), ff. 143v-46v  
*Villancicos* (V), ff. 146v-50v  
*Preguntas y Respuestas* (P-R), ff. 150v-60v

Falta el vaciado de unos 20 folios (102r-22r) con las poesías de siete autores (Guevara, Juan Álvarez Gato, Comendador Román, Marqués d' Astorga, Diego de San Pedro, Lope de Sosa, Garci Sánchez de Badajoz): ya se glosaron los primeros cinco y faltan los dos últimos (y en cuanto se rematen se subirá a la red también lo referente a estos 20 folios). Aparte la salvedad de esta pequeña interrupción, se puede decir que el glosario ya cubre los primeros 160 folios del tomo antiguo, que significa más de la mitad del cancionero, puesto que monta a 234 folios (la edición antigua puede verse también en <[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general--0/html/ff8b1982-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_544.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general--0/html/ff8b1982-82b1-11df-acc7-002185ce6064_544.html)> [25/07/2023]). La entidad del glosario (en documento word) ocupa de momento 2 433 páginas, muchísimas si se considera que están escritas en cuerpo menor y en dos columnas, por tanto son páginas 'densas e intensas' con un ma-

2 De Manrique también se glosaron las *Coplas* que, al no constar en el *Cancionero General*, se vaciaron a partir de una edición moderna, la de Beltrán (Manrique 1993): sigla Manr Coplas.

nancial enorme de datos que en su conjunto nos dan una gruesa parte de la lengua de la lírica de fines del XV y principios del XVI.

Los criterios del vaciado son un compromiso entre el glosario que explica la acepción y el índice lexicográfico que registra cada mención en su contexto. Como puede verse en un ejemplo entresacado de la letra A,

**acaecer:** verbo, ‘accadere’

OD 25.757 [Pero Guillén de Segovia]: todo ha de acaecer / de su figura / como tiempo y vestidura / envejecer.

Sant 1.66: Mas admiratiuo que no temeroso / dela tal noueza que tarde acaesce.

Mena, FPG, GManr, LE, SR, VA, Burgos, DLH, LV, HM, RC, FV, Cost, Suar, Cart, JRP, BT, PT, RD, C ( \_\_ )

R 1g:c.1 [Soria]: Los casos quando acaescen / por ventura / o por amor.

Inv, GM, V ( \_\_ )

P-R 7a.17 [Tapia]: Y con vuestro seso neto / ami seso le acaesce.

Manr, Manr Coplas ( \_\_ )

el sistema adoptado fue esencial: cada entrada, en negrita, va en grafía moderna y cada mención se lematiza y se reúne con su paradigma (lo que no ocurre en las concordancias), o sea, que los sustantivos van en forma masculina o femenina singular, los adjetivos en masculino singular, los verbos en infinitivo, y los participios pasados con el verbo (como son las entradas de un diccionario), pero no acogiendo todo sino excluyendo las partículas y admitiendo solo las voces semánticamente plenas (sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios), o sea, las palabras que gozan de plenitud semántica (es decir, que no es un glosario ‘selecto’ de las voces inusitadas, como los que acompañan algunas ediciones, sino sistemático, exhaustivo de todas las voces plenas, como si fuesen concordancias). Tras la entrada, viene un breve análisis gramatical seguido por la glosa o traducción al italiano y a continuación sigue el registro de todas las menciones en su contexto, con la palabra siempre destacada (en subrayado). Las menciones se subsiguen según el orden progresivo de las 28 partes vaciadas, indicadas con sus siglas. Cada mención va precedida por el número asignado a la poesía (subrayado), luego por el número del verso en que se halla, y, entre corchetes, por el nombre del autor a quien va atribuido el texto. Sigue, por último, la transcripción paleográfica –salvo *s* larga– del verso entero que proporciona sentido completo a la mención, para que se vean el uso y la acepción que tiene cada voz en su contexto. También van remarcadas las ausencias, ya que una raya entre paréntesis indica si la palabra falta en una de las secciones (lo cual puede ser útil a la hora de hacer comparaciones entre las distintas partes). Y huelga decir que, para la glosa, se acudió constantemente a un gran número de

diccionarios sea de la lengua antigua sea de la lengua de especialidad<sup>3</sup>.

De un primer vistazo de los datos del glosario, se pone de manifiesto que las voces más reiteradas del *Cancionero General*, comunes a la mayoría de las secciones, según lo fichado hasta ahora, comparten un mismo matiz oscuro ya que prevalecen las palabras indicadoras del mal de amor y del sufrimiento, que fueron las más estudiadas hasta ahora (*mal, morir, muerte, dolor, perder, pena, triste, sentir, sufrir, cuidado, remedio, servir, matar, penar, llorar, pesar, tormento, tristura, queja, suspiro, lágrima, duelo, angustia, compasión, congoja, crueldad, lástima, padecer, fallecer, retraer, enajenar*) y que contribuyen a diseñar un eje semántico principal, el del dolor por el amor negado, alrededor del cual se van armando coherentemente todas las familias y los campos semánticos de las palabras más usadas o preferidas por los poetas cortesanos, esto es, las palabras clave. Con este listado de palabras constantemente repetidas, siempre las mismas, centenares de veces, podemos comprobar la sustancial pobreza léxica y la escasa variedad de contenidos en textos cuyo tema es el del amor sufrido.

En cambio, menos analizadas de momento fueron las voces privativas, o las palabras que solo constan una vez en una sección determinada del *Cancionero*, que son lo contrario de lo que acabamos de comentar porque con su presencia única nos dan, esta vez, la riqueza del vocabulario y su mayor variedad. Y ello, como veremos, tan solo ocurre en algunas de las secciones vaciadas hasta ahora.

En lo que sigue, nos vamos a centrar precisamente en estos *única* y en lo que aportan en tema de enriquecimiento léxico. Hemos preparado, en el Apéndice, un listado (no exhaustivo) de esas palabras privativas, de esos *única* que amplían sensiblemente el vocabulario de la poesía cortés. En dicho listado las voces se anotan cada una en su sección, y cada sección se subsigue en orden progresivo; marcamos en cursiva las palabras latinas y en mayúsculas los nombres propios (de persona, de lugar, de títulos).

Las voces son 2 268, un número muy alto que lleva la lengua por senderos nuevos. En efecto, ya de un primer vistazo, se ven palabras totalmente distintas de las abstractas y negativas que prevalecen en la poesía de amor, ya que asoman voces concretas, cotidianas, positivas, del plano físico, del devenir histórico y asimismo voces portadoras de cultura humanista, con nombres propios que ‘connotan’ (contra el silencio de la poesía cortés), y nombres de la Antigüedad grecorromana

3 Como los diccionarios monolingües históricos y etimológicos: Covarrubias (2006), *Autoridades y Diccionario histórico de la lengua española* (en línea), Alonso (1958), Corominas-Pascual (1980). O como los diccionarios bilingües antiguos: Nebrija (1951), Las Casas (1583), Oudin (1968), Minsheu (1623), Franciosini (1620). Para la lengua de especialidad se acudió al *LEMSO* (Alonso Hernández 1976), imprescindible para el léxico de los maleantes en la prosa picaresca y lozaneca.

o bíblicos exhibidos como alarde de erudición. Los nombres propios se multiplican y perviven en los gentilicios y en los adjetivos onomásticos que se codean con otros cultismos de reciente introducción en la historia de la lengua (son casi todos neologismos).

De todo ello se darán detalles en los apartados que siguen. Solo quiero subrayar, muy al pasar y antes de terminar, que estas novedades léxicas tienen su propia topografía en el cancionero, y no de casualidad. Son los humanistas más destacados, como Santillana, Mena, Diego de Burgos, los que concentran latinismos, cultismos, nombres propios de erudición, cultura clásica. Son los Manrique, tío y sobrino, los que lucen una lengua cotidiana y concreta, lisa y llana y sin dificultades o introducen nombres de geografía española. Y es el Jorge Manrique de las *Poesías Menores* quien nos da sus novedades a partir de una clase sola de poemas, la de burlas (*Combite a la madrasta* y *Coplas a la beuda*) de donde proceden las voces concretísimas de cocina y de comida. Es Rodrigo de Cota el que trae palabras técnicas de cosmética y de magia, siendo, como es, el autor del *Diálogo entre el amor y un viejo* de raigambre celestinesca. Son las *Obras de Devoción* las que concentran las voces religiosas y los nombres propios bíblicos. Son los *Romances* los que reúnen unos cuantos arabismos y traen voces formulaicas, arcaicas y tradicionales (*fementido, mayo, turbio*). Son las *Invenções* las que brindan palabras materiales y concretas por referirse a la devisa, a la imagen o invención propiamente dicha que llevaban los caballeros mantenedores y aventureros en las justas (como *arcaduz, noria, penacho*). Un buen número de *unica* se encuentra en las *Preguntas y Respuestas*, que al documentarnos unos debates eruditos entre doctísimos interlocutores (como Mena y Santillana) trae como novedad cultismos, voces técnicas del interloquio, del enigma que hay que resolver, y de alabanza o elogio de la gran envergadura del respondedor, como se nota en los adjetivos dirigidos al interlocutor que apuntan a sus muchas cualidades intelectuales y de sabiduría que le hacen capaz de responder con tino y resolver de una vez la cuestión planteada en la pregunta.

## 2. Voces eruditas

Las voces portadoras de cultura humanista y erudita representan un buen porcentaje de los *unica* en nuestro corpus y desempeñan por lo tanto un papel muy relevante en el enriquecimiento de la variedad del léxico del *Cancionero General*. Al hojear el listado de vocablos, ante todo se aprecia de un vistazo la abundancia

de latinismos crudos y nombres propios de carácter erudito (topónimos y antropónimos) ya que, como se ha dicho, van destacados los unos en cursiva y los otros en mayúsculas. Sin embargo, en las listas de *unica* de tipo erudito también debemos incluir otros grupos de vocablos, concretamente los gentilicios (derivados de topónimos), los adjetivos onomásticos (derivados de antropónimos) y los numerosos cultismos.

Antes de pasar a dar algunos ejemplos de cada grupo, cabe destacar que la repartición entre las distintas secciones de este vocabulario erudito no es nada homogénea, pues su presencia depende tanto del autor como de los temas tratados. En general, las voces eruditas se concentran especialmente en las primeras secciones, es decir, la de las *Obras de Devoción* y las de Santillana, Juan de Mena, Diego de Burgos y Fernán Pérez de Guzmán. Como ya se ha adelantado, en la extensa sección de las *Obras de Devoción* abundan los latinismos, los cultismos relacionados con el cristianismo o con la Biblia y asimismo algunos antropónimos bíblicos y de santos, mientras que es muy significativa la riqueza y variedad tanto de los cultismos como de los nombres propios históricos y mitológicos utilizados en los poemas de Santillana (que los emplea sea en los *dezires* narrativos sea en la lírica amorosa), como también en el poema de inspiración dantesca *Triumpho del Marqués* de Diego de Burgos, riquísimo en antropónimos y topónimos, y en los poemas de Juan de Mena (aunque sorprendentemente menos frecuentes que en los otros ya mencionados). Asimismo, abundan los nombres propios y los cultismos en la sección de Fernán Pérez de Guzmán. En la sección del Romancero también aparecen unos nombres de la tradición clásica (*Elena, Menelao*), junto con los antropónimos árabes del romancero fronterizo (*Abenzaide, Alá*) y los nombres propios de la tradición carolingia (*Gaiferos*). Desde luego, entre los nombres propios de todas las secciones también hay antropónimos y topónimos nada eruditos, como *Catalina, Aldonza y Vicente* o *Barcelona, Baeza, Tordesillas y Venecia*, pero la gran mayoría de los nombres propios se refiere a personajes y lugares bíblicos, mitológicos o históricos.

Veamos, pues, algunos ejemplos de todos los grupos de voces eruditas entresacados de las listas de *unica* que van en el Apéndice.

Los latinismos crudos, como es de esperar, se concentran especialmente en las *Obras de Devoción*, pues se trata a menudo de vocablos o incluso citas que pertenecen al léxico religioso cristiano o a la liturgia. Entre los *unica* de esta sección se encuentran palabras como:

*absit, agnus, ancila, clemens, concipere, convertere, decorus, credere, dignus, domina, dulcedo, dulcis, efficere, esse, genetrix, homo, inviolata, lagrima, legislator, libertas, memento,*

*misericors, oculus, ostendere, pius, promissio, vallis, vita.*

En las demás secciones (en particular las de Santillana, Mena, Pérez Guzmán, Gómez Manrique, Cota, Vaca y Cartagena y en las de *Glosas de Motes y Preguntas y Respuestas*) también constan unos pocos latinismos crudos, esta vez no siempre relacionados con el cristianismo: *flumen, ops, mos, res, gratis data, primus, PATER NOSTER, amica, consumere, calix, manere, origo*. Además, cabe señalar en Mena la presencia de un helenismo y de un hebraísmo: *athanatós y elión*.

Entre los antropónimos, muy numerosos, predominan los procedentes de la mitología, literatura e historia grecorromana, como:

Alcibíades, Anquises, Argía, Atreo, Augusto, Briseida, Cleóbolo, Clicio, Dédalo, Diomedes, Elio Adriano, Estilpo, Faetón, Filomena, Filon, Juvenal, Lucilio, Macrobio, Metelo, Minerva, Mitridates, Narciso, Niso, Pandión, Pitágoras, Piritoo, Pisítrato, Pleuxipo, Priámides, Titón, Toante, Vegecio,

e igual ocurre entre los topónimos, como

Cannas, Cícladas, Dardania Ematia, Emonia, Escitia, Estrófadas, Etiopia, Frigia, Helicón, Hellesponto, Lacedemonia, Libia, Lete, Macedonia, Orco, Scilla.

En cambio, los nombres propios que son de origen bíblico y evangélico desde luego se concentran especialmente en la sección de las *Obras de Devoción*: por ejemplo, encontramos *Jesé, Magdalena, Marta, Noé*, y entre los topónimos, *Arimatea, Egipto y Mambré*; sin embargo, algunos también se rastrean en las secciones de Santillana (*Abrahán, Amán, Ezequiel, Job, Nembrot*), Mena (*Ioé*) y Pérez de Guzmán (*Macabeo, Sirac*). En las *Obras de Devoción*, además, constan también algunos nombres propios de santos y de papas, como *Clemente, Eloy* y el adjetivo sustantivado *Nazareno*.

Otros nombres eruditos se refieren a periodos históricos más cercanos a los poetas, como el de *Godofredo de Bullón* o *Díaz* (el Cid) o a personajes literarios como *Fiameta, Galaz, Merlín* y *Oriana*.

Otra sección donde hay cierta presencia de antropónimos y topónimos usados una sola vez es la de las *Preguntas y Respuestas*, donde aparecen tanto nombres de personajes de la cultura clásica (*Delfos, Ennio, Helicónides, Virgilio*), como otros de épocas y culturas más recientes (*Merlín, García de Huete, Cartagena*).

Representan un indudable alarde de erudición los adjetivos onomásticos derivados de los antropónimos, que en muchos casos parecen acuñados por los propios poetas, ya que no se registran otros usos del vocablo, según documenta el CORDE (consulta [25/07/2023]), como en el caso de *ulixeo, dianeo y ciclopia-*

no, el primero utilizado por Mena y los otros por Santillana, o son las primeras documentaciones conocidas (*mercurino, febal*). Y una vez más los encontramos concentrados especialmente en las secciones ya mencionadas de Santillana (*ciclopiano, diano, emicante, febeo, luciferino, saturnal*), Mena (*aqueo, hiantheo, ilioneo, terenciano*), Burgos (*cesáreo, mahomético, leteo, milesio, mercurino, ulixeo*), Fernán Pérez de Guzmán (*pitagórico, socrático*) e incluso en Gómez Manrique (*febal, luciferal*).

Los gentilicios derivados de los topónimos, asimismo numerosos en las secciones ya citadas, también forman parte del vocabulario erudito cuando se trata de vocablos raros o formados con sufijos poco usuales, como, por ejemplo:

abulense, asirio, cananeo, corintiano, israelita, cipriano, rodés, aqueo, ileo, ilioneo, gálico, leteo, milesio, epirota, toscó.

Otros gentilicios que aparecen una sola vez son de uso mucho más común, como *cordobés, espartano, indiano, paduano, sevillano, toscano, turco, valenciano y veneciano*.

Finalmente pasemos al grupo más nutrido, el de los cultismos. Como se sabe, la incorporación de léxico latino en castellano por vía culta representa para los literatos del Renacimiento una cantera inagotable de neologismos y es un elemento estilístico de capital importancia (Lapesa 1981: 110). En consecuencia, los cultismos se hallan repartidos en más secciones que las voces eruditas comentadas hasta ahora. De hecho, los encontramos, además de que en las *Obras de Devoción* y en las secciones de los ya mencionados Santillana, Mena, Pérez de Guzmán y Burgos, también en las de Cota y Vaca y en las *Preguntas y Respuestas*, aunque con densidad mucho menor.

Si los repartimos según su categoría gramatical, vemos que los más numerosos y frecuentes son los adjetivos, seguidos por los sustantivos:

**Sustantivos:** antípoda, architriclino, artificio, beatitud, cántica, concilio, credo, crisma, dubio, falacia, gula, hisopo, jurisdicción, labro, hemencia, margarita, mártir, perjurio, pertinacia, prerrogativa, puericia, salvoconducto, vanagloria, venablo.

**Adjetivos:** agreste, alígero, antecedente, belígero, caliginoso, condigno, congruo, cúpido, eminente, facundo, fausto, filial, flamígero, fraternal, inconcuso, ínfimo, longinquo, negligente, nocturnal, odorífero, perentorio, pluvioso, probática, pródigo, poluto, prefulgente, pródigo, propincuo, próspero, rubicundo, rútilo, sidéreo, superfluo, tricípite, venial.

**Verbos:** adular, asignar, crucificar, dispensar, edificar, fortificar, impetrar, insinuar, inventar, minar, morigerar, munerar, perseverar, postular, precorrer, profanar, pugnar, tundir.

También en este caso se encuentran algunas voces cuyo uso, según nos muestran los datos del CORDE, no está documentado antes, como *aligero*, *beligero*, *flamígero*, *sidéreo* (todos en la sección de Diego de Burgos), *cúpido*, *ínfimo*, *longincuo* y *nocturnal* (en Santillana), y otros que eran muy raros, como *inconcuso*, que solo consta en esta época en documentos legales, y *falacia* (en las *Obras de Devoción*), que tiene una documentación anterior en la traducción de la Biblia.

### 3. Campos semánticos

Entre las 2 268 voces únicas que hemos fichado es posible identificar una serie de campos semánticos especialmente relevantes por la cantidad y/o cualidad de las palabras que los componen y que detallaremos en lo que sigue, sin ninguna pretensión de exhaustividad sino como muestra de la variedad léxica del vocabulario empleado en esta parte del *Cancionero general*.

Uno de los campos semánticos más ricos de novedades es el religioso, algo inevitable considerando la aportación lingüística de las *Obras de Devoción* en este nuevo vaciado. Como se puede apreciar a partir del listado, sin embargo, las voces únicas relacionadas con la religión, algunas ya citadas, no proceden solo de esta sección, sino que se encuentran también en autores como Santillana o Gómez Manrique, mientras que faltan en otros:

[*Obras de Devoción*] acimado, adoración, advenimiento, amonestación, beatitud, clérigo, confesor, conmemoración, crisma, crucificar, encienso, evangelista, evangelizar, hisopo, jubilario, mártir, mirra, oblación, omnipotencia, omnipotente, peregrinar, piscina probática, pontificado, pontifical, preste, relicario, romero, sagrario, sudario, visitación;

[Santillana] absolución, cuaresmal, damnación, ermitaño, jubileo, laudar, limosna, profano, purpurado, seglar;

[Juan de Mena] adviento, limbo;

[Gómez Manrique] biblia, cardenal, caritativo, convento, salterio;

[Lope de Stúñiga] sacristán;

[Diego de Burgos] clero, procesión, teológico;

[Juan Rodríguez del Padrón] herejía;

[*Romances*] bautismal, clerecía;

[*Preguntas y Respuestas*] rito, salmista

Se trata, en algunos casos, de términos altamente especializados, de la fe católica, como en el caso de *crisma*, “el azéite y bálsamo mezclado, consagrado, con que

se unge al que se bautiza, y al que se confirma, y tambien à los Obispos y Sacerdotes quando los consagran y ordenan” (*Autoridades*), o de *piscina probática*, del latín *probatica piscina*, a saber, la “piscina que había en Jerusalem inmediata al Templo de Salomón, y servía para lavar y purificar las reses de los sacrificios” (*Autoridades*), conocida también como Estanque de Betesda, donde Jesús hizo su primer milagro en la ciudad sanando milagrosamente a un paralítico, según se relata en el Evangelio de Juan<sup>4</sup>. En otros casos, son palabras de uso más común, como *confesor*, *convento* o *peregrinar*, pero en general se trata de voces ‘técnicas’ y de registro elevado.

En nuestro corpus de *unica* también destaca la presencia de unos tecnicismos astronómicos y astrológicos:

ábrego, alba, albor, antípoda, arrebol, astrología, austro, boreas, cierzo, clima, eclipse, equinoccio, enero, esférico, febrero, firmamento, Géminis, invernada, medianoche, sidéreo, zodiaco.

A los humanistas Santillana y Diego de Burgos se les deben *antípoda*, *austro*, *boreas*, *eclipse* (al Marqués), *equinoccio*, *esférico*, *Géminis* y *sidéreo* (a su secretario), mientras que el más antiguo, Fernán Pérez de Guzmán, introduce la denominación de los vientos *ábrego* y *cierzo*.

Asimismo, entre las lenguas de especialidad se señala la musical con algunos tecnicismos, como *becuadrado* o *cosaute*:

albogue, atabal, becuadrado, baja, balada, cántica, cantilena, caramillo, clave, clavicímbaro, cosaute, espiración, falsillo, flauta, madrigal, nota

o la lengua militar:

albarda, alférez, alfile, apresar, arandela, avanguardia, azcona, belígero, broquel, casquete, cercador, dardo, escudar, galea, goldre, jaquel, mantelete, mesnada, milicia, pavés, roquete, venablo.

Estas palabras abundan en las *Obras de Devoción*, aunque se encuentran en casi todas las secciones del cancionero.

De todo lo que se ha apuntado hasta ahora, aparece evidente el predominio de lo concreto (e incluso de lo técnico) sobre lo abstracto. Las palabras que describen la realidad en todos sus aspectos entran en todas las secciones del corpus; por ejemplo, las voces únicas referidas a animales:

4 Evangelio de San Juan 5, 2 y ss.

abeja, adiva, anguila, araña, becerro, borní, buitre, cabra, cabrito, caracol, camaleón, carnero, cisne, conejo, corzo, delfín, erizo, escorpión, estinco, faisán, galgo, gallina, garduña, gato, gorrión, gozque, grillo, grulla, haca, jumenta, liebre, morcillo, mosquito, neblí, oso, pelícano, picaza, plumaje, pollo, puerco, pulga, rodado, rucio, sabueso, sierpe, toro, trote, trotón, unicornio

o los términos referidos a vegetales, en este caso fruta y flores:

albarrana, arbolar, arboleda, breña, calabaza, canela, carrizo, castaña, castañal, cebolla, cedro, clavellina, ensalada, espadaña, estelo, follaje, grano, gualda, limón, lis, margarita, nardo, parral, pimpollo, piñón, retama, rosicler, satirión, seto, siempreviva, viña, viñadero, zarza.

Una vez más tenemos unas voces muy específicas y otras más corrientes: entre las específicas, destaca el caso de aquellas que se refieren a diferentes tipos y pelajes de caballos (*haca, morcillo, rodado, rucio y trotón*), sacadas de las *Coplas que hizo Suero de Ribera sobre la gala*, luego *albarrana*, que se refiere a cierto tipo de cebolla<sup>5</sup>, o *gualda*, a una hierba silvestre<sup>6</sup>.

Además de animales y vegetales, se señala también la presencia de palabras que indican piedras y minerales, así como elementos y productos químicos, algunos empleados como cosméticos:

alabastro, alcrebite, argentada, argento, argentería, atíncar, berilo, cánfora, cardenillo, cerillas, confacción, emplasto, jaspero, lejía, lía, líquido, lucentor, mármor, metalar, pedería, pesgo, plomo, solimán, topacia, ungüento, unturilla, vaporizar, zarzas.

Muchos de estos términos pertenecen a la lengua del personaje de Amor en el ya citado *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo de Cota (por ejemplo, *argentada, atíncar, cerillas* o *lejía*).

Abundan también las palabras relacionadas con la vida del campo y con la vida cotidiana, incluyendo la comida:

aceite, alverja, arroz, bordón, brasero, candado, cántaro, cedazo, cesto, colcha, colodrillo, estanque, estera, gavilla, grasa, gruta, guija, harina, hacha, harapo, hebra,

5 “Especie de cebolla sylvestre, mui semejante à la hortense: solo difiere en producir un tallo alto de palmo y medio, casi todo encerrado en las hojas, del qual nace la flor blanquecina, algo inclinada al color amarillo. Sus hojas son anchas y sin pezón. Es mui nociva al comer; pero mui util para várias enfermedades. Es voz Arábica compuesta del artículo Al, y de la palabra Barrán, que significa cosa desierta, inculca, exterior, que está fuera de poblado” (*Autoridades*).

6 “Hierba que produce los tallos de un codo de largo, y las flores de color dorado. Criase en lugares húmedos y pantanosos, y sirve para teñir de color amarillo” (*Autoridades*).

hollín, horno, leña, lonja, otero, manta, mantel, mojón, pasto, pastura, pegujal, roca, sarta, sendero, tabla, teja, tinajón, tocino, torna, trapo, valladar, vasija, vereda, zaranda.

De estas, señalamos *pegujal*, término antiguo que aparece en la sección de las *Preguntas y Respuestas* y que se refiere a “lo que el padre permite tener al hijo no emancipado, y el señor al criado o al esclavo: como el sembrar para su aprovechamiento alguna porción de tierra, o tener algún ganado junto con el del padre o del señor” (*Autoridades*).

Numerosas son también las palabras relacionadas con tejidos, prendas o con la costura en general:

balandrán, brin, cairel, calza, calzón, camisa, capelo, chapín, chinela, damasco, escarpín, falda, frisa, galocha, lienzo, lino, madeja, monjil, peal, puntilla, sirgo, sombrero, terciopelo, torzal, vedija

o las que designan partes del cuerpo:

artejo, casco, encía, frente, gallillo, garguero, ijar, labio, lomo, muela, nalga, peca, pelo, pestaña, piel, pierna, ruga, útero.

Mucho más se podría comentar, pero antes de cerrar me gustaría subrayar la presencia en el corpus de tecnicismos sacados de diferentes lenguajes especiales: a la terminología náutica pertenece *boza* (en las *Invenções y Letras de Justadores*), “ciertas atadúras de cuerda, ù de hierro, que sirven en diferentes paráges de los navíos”, o *cable* (Santillana), “maroma mui gruessa, que sirve para mantener y assegurar la nave contra el ímpetu del Mar, y de los vientos” (*Autoridades*); a la halconería pertenece *pihuela* (Rodrigo de Cota), a saber, “la correa con que se guarnecen y aseguran los pies de los halcones y otras aves, que sirven en la Cetre-ría” (*Autoridades*). Finalmente, quisiera señalar un aragonesismo, *bailea*, que usa Santillana y que se refiere al “territorio en que tiene jurisdicción el Baile” (*Autoridades*), término que en Aragón indicaba al juez de una ciudad<sup>7</sup>.

En definitiva, aparte del núcleo de voces del campo religioso y de la erudición humanista, lo que asoma en los *unica* comentados es una marcada tendencia a la concreción, al apego a lo físico y a lo material incluyendo sus voces técnicas, a la vida ‘vívida’ que corre en el devenir histórico, muy opuesta a la constante abstracción y negatividad de la poesía amoroso-cortés que domina en muchas páginas del *Cancionero*.

7 En el *Diccionario de voces aragonesas* (Borao 1908), s. v. *baile*.

## Apéndice

*Única en el Glosario del Cancionero General de Hernando del Castillo (ff. 1-160)*

**Obras de Devoción** (ff. 1r-22r): abecé, abolir, abolorio, aborrecimiento, *absit*, abstraer, acción, acenso, acimado, acontecer, actuar, acudir, acursar, acuto, auditorio, admirante, adonarse, adoración, advenimiento, *agnus*, aguinaldo, aguja, alegranza, alfile, alimentar, alimpiar, alivio, alquiler, AMBROSIO, amonestación, amparo, ampliar, *ancila*, aniquilar, antaño, antecedencia, antecedente, anteceder, aparcerero, apesgar, apiadar, AQUINO, arandela, ARIMATEA, arribar, asentamiento, atabal, átomo, atónito, atorcer, aventurado, azcona, azotar, bala, balada, baldonar, beatitud, becerro, becuadrado, benjuí, berilo, bisagra, brasil, brin, brozno, cabestro, cairel, calecer, caliginoso, calumniar, cananeo, cancel, cangre, canino, capítulo, CATALINA, cedro, celestino, cenceño, *centumplum*, CENTURIÓN, cicatriz, cimentar, círculo, cisura, clave, *clemens*, CLEMENTE, clérigo, cobertor, cognición, colusión, comarca, compelir, completo, concebimiento, *concupere*, concurrir, condigno, conducir, conferencia, confesor, congruo, conmemoración, consecuente, consideración, consorte, consuetud, contradictor, conturbar, *convertere*, convocar, corintiano, corpulento, costura, coz, *credere*, crisma, crítico, crucificar, culminar, dado, daifa, decorar, *decorus*, definitivo, degradar, demergido, denegrecer, deprecación, derivar, desabrigar, desafiuzar, desagradecimiento, desagrarar, desalegría, descompasado, desenartar, desgastar, designar, desnudar, desnudedad, desobligar, desperdiciar, desposación, desvarar, detestable, dificultad, dignarse, *dignus*, diptongo, directo, disformidad, divorcio, doloso, *domina*, doncel, *dulcedo*, *dulcis*, dureza, *efficere*, EGIPTO, ELISABETH, ELOY, embajador, eminente, emperatriz, empinar, encienso, engastar, engaste, enhiesto, entricación, entricar, EPIFANÍA, escarnecer, escarnio, escombrar, escudar, escuridad, espeluznar, espiración, esplendor, *esse*, evangelista, evangelizar, excluir, exhortar, expediente, experimentar, fabricación, falacia, falsificar, fecundo, feudo, flaquecer, FLOR DE LOS SANTOS [*Flos sanctorum*], fornicar, fragancia, frágil, fragilidad, fragante, fraguar, fraternal, fraudulencia, frutuoso, gaje, *genetrix*, grada, grano, GUADALUPE, guiador, habilitar, hemencia, hisopo, *Homo*, horrura, hospicio, humilde, hurtar, iluminar, ilusión, impedimento, ímpetu, importunidad, impropio, incendio, incomprendible, inconstante, incorregible, increído, incurable, indubitado, infalible, infinidad, infinta, insignia, insinuar, instancia, institución, instituir, insuave, interceder, interpretar, intervalo, intervenir, inven-

cible, *inviolata*, irrisorio, irritar, israelita, jaspe, JESSÉ, jubilario, justiciar, labro, *lacrima*, lago, lance, lechuza, legal, *legislator*, leticia, leve, lía, *libertas*, licenciar, limitable, lino, liturgia, livor, lomo, lucha, luchador, lúcido, lucillo, MADIÁN, MAGDALENA, MAGO, MAMBRÉ, mandador, marear, margarita, mármor, MARTA, mártir, mayoral, mayoría, medianero, *memento*, mero, metalar, metafísica, metrificar, mezquindad, milicia, mina, minero, mirra, *miserere*, *miseriors*, misericordioso, misión, mistura, momental, monarquía, moralidad, morigerar, mota, muría, nardo, NAZAREO, NAZARENO, neblí, negror, NICODEMO, NOÉ, noto, nudrir, objeto, oblación, obscuro, *oculus*, ofensión, oidor, omnipotencia, omnipotente, origen, *ostendere*, otero, pasto, patrona, pavés, pelícano, peligrar, penal, penalidad, penitencial, peregrinar, perenal, pérfido, perfilar, pergamino, permanente, perno, perpetrar, perpetual, perplejidad, pescudar, piscina, *pius*, plagar, PLATO, plumaje, pluvioso, polvo, pontificado, pontifical, portalejo, poseedor, postizo, postular, prefigurar, prehacer, prepotencia, prepotente, prescindir, presentación, presidente, preste, presura, primicia, primitivo, privilegiar, probática, proclamar, procuradora, progenitura, *promissio*, promoción, promulgar, propincuo, protervo, protestación, protestar, pueril, pulsar, puño, punta, puntar, pureza, púrpura, regreso, relapso, relatar, relicario, relinquir, repente, restitución, retrocar, rever, reverido, revolución, rogaria, romero, roquete, roscler, rubicundo, saciable, sagrario, salario, salutación, semana, seminar, senado, sensible, sensual, seto, significación, SIMEÓN, sobejo, soberado, soberbiar, sobrecarga, sofía, solaz, solemnizar, solicitud, soltura, sostén, sudario, sufragano, tulle, topacia, torbellino, torna, traducir, transgresión, trasplantar, trasunto, travieso, tremor, tribunal, tribuno, tristicia, tronar, tutela, ultimar, útero, *vallis*, vasija, vegetativo, vejar, *vere*, verga, vespertino, vestigio, vinde, visitación, *vita*, vulgar, vúlnera, vulnerar.

**Santillana** (ff. 22r-27v): ABRAHÁN, absolución, adular, advertir, afable, afortunado, AGNEO, agreste, aguja, aguzar, ALANO, albaquía, ALCIONE, altitud, AMÁN, amicia, antigor, antípoda, apostura, ARABIA, architriclino, astrología, ÁTROPPOS, aumento, austro, bailía, benignidad, boreas, brioso, cabezón, cable, CANDELARIA, cántica, cantilena, caverna, CELENO, ciclopiano, cipriano, clamoso, CLOTO, contratar, cuaresmal, cúbido, damnación, DARDANIA, descortesía, desistir, desnegar, detenimiento, dianeo, diputado, disolver, disposición, *DOCTRINAL DE LOS PRIVADOS*, doméstico, EATES, eclipse, ELISA, EMATIA, EMAÚS, embrazar, emicante, EMONIA, endechera, enseñorearse, ensillar, ermitaño, ESCITIA, espártano, ESPINA, espumar, ESTRÓFADAS, ETIOPIA,

exordio, expresar, EZEQUIEL, falda, fanga, FAUNO, febeo, fértil, *flumen*, fogoso, fosco, FULGENCIO, gallardo, GAUFREDO, goldre, gormar, grajido, gruta, gula, HÉCATE, HÉCUBA, hender, hilar, ídola, igualdad, impetrar, incluso, (H)IPÓLITO, JOB, JORDI, jubileo, judicial, JUVENAL, juzgado, lacrimable, lamento, largueza, lascivia, laudar, láureo, LAYO, lejano, levante, liesa, limosna, LÍPARI, longincuio, lozanía, lucíferino, luminaria, locuela, MACEDONIA, MACROBIO, manchar, maragato, MARGARIDA, marino, medianía, mediante, METELO, MONJOYA, mossén, NARCISO, NEMBROT, nevoso, NISO, nucir, ocultar, odorífero, orgulloso, PANDIÓN, pardo, pasatiempo, peloso, peñado, perlería, planicie, próspero, poetizar, policía, prelocutor, PRIÁMIDES, profano, pureza, purpurado, puericia, quereloso, regradecer, reverente, rodés, rumor, sandio, saturnal, SCILLA, seglar, selvático, serenidad, sesión, soberanía, sobrevienta, sueno, suso, TITÓN, TOANTE, toscano, turba, turco, valencia, vedamiento, venatriz, venial.

**Juan de Mena** (ff. 28r-34v): abusivo, ACASTO, adobe, adorable, adúltero, adiento, alfanje, ANFIARAO, ANQUISES, aqueo, ARGÍA, ARTEMISIA, *athanatós*, ATIS, ausentar, CADMO, CAFAREO, CARIA, CATILINA, CEFEO, CENEO, CETEGO, CICLADAS, cicuta, cinta, CLICIO, composición, comprimir, condesar, convencer, credo, curioso, dardo, DÉDALO, deponer, deshonestad, DIOMEDES, disolución, eje, *elión*, EMATHIÓN, eminoco, enfingir, EOLO, escándalo, escaseza, estorcer, falsía, fidífrago, firmamento, FORBANTE, giramiento, graciosidad, heliconia, hiantheo, homiciano, homicidio, IDAS, ILEO, ilioneo, ínfimo, intitular, IOÉ, irial, JOLAO, juvenil, LAERTES, LÉLEX, NERICIO, limbo, losa, malquerer, MAUSOLO, mercurino, MENEICIO, monipodio, niñez, oponer, opresar, *Ops*, ORCO, PENÉLOPE, perjurador, perseverar, pesadumbre, picaza, profaneo, profazar, profetar, PLEUXIPO, POLIMÉSTOR, POMPILIO, remoto, repatriar, sagaz, sumergir, TORDESILLAS, TRACIA, tricípite, ulixeo, URANO, vagar, varonía, venablo, vulgo, YUGURTA, yusano, zarza, zodiaco.

**Fernán Pérez de Guzmán** (ff. 34v-37r): abogado, ábrego, aceptable, administrar, agudeza, ambiciar, angosto, animosidad, APIO CLAUDIO, ardidez, ardimiento, argento, arroje, avisamiento, BATRES, BOLONIA, caloroso, carpintero, cierzo, clavellina, comendable, comento, compasar, concilio, confinar, CONSTANCIO, corsario, cuadra, cuidanza, desvanecer, difundir, dispensar, divertir, edificar, ejecutor, enfrenar, esclarecer, espargir, examen, examinadora, exceder,

fenestraje, FILÓN, filósofo, hechizo, hipócrita, huérfano, humildanza, humoso, igualanza, impetuoso, inocencia, interpretador, inútil, invenir, jaroque, LUCILIO, MACABEO, madrastra, madurez, metáfora, marquesa, materno, matrimonio, mercadante, modificar, mohoso, *mos*, negligente, noviembre, obstinarse, oriniento, oso, paladino, PARÍS, parlero, pedrero, PISÍSTRATO, pitagórico, poluto, político, poseedor, principiar, prodigalidad, profanar, pugnar, *res*, retrete, Roldán [Orlando], salobre, serenar, severo, SIRAC, socrático, sufrenca, superfluo, utilidad, UXONIA, VEGECIO, veneciano, vigoroso, violar, yedra.

**Gómez Manrique** (ff. 37r-49r): abejón, abulense, acerca, adelantado, aducir, adulación, agotar, aguaducho, aguardiente, aguijar, AUGUSTO, aldabada, alhombra, alimaña, AMICLAS, ANDRÉS, angustiar, ANTENOR, aparente, apedrear, araña, arbolar, arboleda, arenoso, AREZZO, armada, arrancar, arrendador, aspar, atemorar, atronar, aturdir, avanguardia, avezar, baladrar, BARJONA, barquete, barranco, bestión, biblia, blanquear, breña, BRISEIDA, bruno, brutal, búho, BUITRAGO, busca, cadañero, caminador, caramillo, cardenal, caritativo, carpir, carrillo, caza, ceremonia, cesta, choza, cicotrí, científico, CLAUDIO, cofre, cohecho, colegio, condoler, confitar, confortar, congregación, contornear, contristar, convento, conversar, CORNELIA, corzo, coso, crecimiento, crujiar, cúlmene, culpante, *dare*, DARES, defeminado, deferir, deliberación, desaforrar, descabezar, descubrir, desgarrar, desguarnir, deshabilitado, despegar, devorador, di(s)ciplinar, divisar, durada, duradero, embarcar, emblandecer, enebro, escalentar, escurana, esquina, estatua, estatuto, ESTEBAN, estelo, ESTILPO, exclamación, fácilmente, fallecimiento, fallidero, favorable, febal, febrero, FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, filial, FILOMENA, fragoso, frañer, FRONDINODIO, galea, galería, GEREMÍAS, gobernador, golfo, *gratis data*, GREGORIO [SAN], hartura, HÍJAR, hospedar, hundición, idolatrar, impunido, incesante, innoto, inremunerado, internada, *JOHANNES*, irreparable, jaquel, jinete, juntamente, LACEDEMONIA, ladrillar, LENTO, LEONARDO, LIBIA, LIVIUS, llover, lograr, LORENZO, luciferal, malhadado, ma(g)nificencia, mantonado, marga, marina, MATATÍAS, matrona, menstrual, menorar, mercador, mesnada, mesón, MIDAS, moderación, montería, MONTIEL, mortaja, mortandad, mosquito, munerar, mutación, navegador, necedad, negociación, nocturnal, nombrado, nublado, oficial, (H)OLANDA, oradora, padrón, parcial, pastora, perentorio, pescar, PIRÍTOO, plana, platear, población, podreecer, polir, ponderoso, portal, portar, portero, practicar, pradería, *primus*, pro, pródigo, proemio, prolijidad, progenie, proporción, puerco, rehusar, remanecer, remembración, reprensor,

respecto, retornar, retratable, rociada, roquero, ruindad, salterio, salvajino, sa-  
yón, seguridad, sequedad, sesudo, SICILIA, sinventura, sirte, sonoro, soto,  
subiección, sucesión, teniente, tercio, terenciano, tinta, TITUS LIVIUS, torca,  
traquear, traslado, travesar, troncón, trova, TURQUÍA, umbral, valladar, vedija,  
venta, verdor, vereda, viña, viñadero, vuelco, yermo, zaguero, zapato.

**Lope de Stúñiga** (ff. 49r-51r): baratero, bisnieto, carcelero, garzón, madeja, mal-  
hechor, otrosí, postema, quita, relevamiento, sacristán, salvoconducto, sumario.

**Suero de Ribera** (ff. 51r-51v): andante, barbada, basto, capelo, cazador, cenar,  
dormidor, establo, faisán, flauta, galgo, galocha, golloría, grandioso, haca, imagi-  
nativo, jurador, morcillo, motejador, peal, poquedad, rodado, rucio, salsa, trotón,  
zapatero.

**Vizconde de Altamira** (ff. 51v-52r): fiado, sobreviento, tresquilar.

**Diego de Burgos** (ff. 52r-63v): afluencia, ÁFRICA, AGAMENÓN, AGRI-  
GENTO, ahincar, alba, albergue, ALCÁNTARA, ALCIBÍADES, ALCIDES,  
aligero, alternar, anchura, animante, ANTEO, *AQUILEIDA*, ARCADIO, ardi-  
do, armario, ARNO, artificio, ARTURO, ASDRÚBAL, asedio, asirio, ASTREA,  
ATREO, ATRIDES, BABEL, belígero, BELISARIO, beneficiar, BÍAS, BRETA-  
ÑA, CANNAS, carcoma, CARLOS [Carlomagno], CARONTE, CERBERO,  
CERES, cesáreo, circunferencia, CIRO, CIRRA, CLEÓBOLO, clero, CLIO,  
CÓCITO, colateral, COLISEO, combusto, confundir, congloriar, contexto, cor-  
dobés, CORNELIO, corral, creíble, CRISPO, culto, CURIO, demudar, descon-  
solar, deyuso, diadema, DÍAZ [Cid Ruy Díaz], DIEGO, discor, dispar, dispensa,  
dispersar, dote, dubio, egregio, ejemplario, ELIO ADRIANO, EMILIO [Decio],  
emplomar, encargar, encordar, enllenar, ensayo, enseñanza, entalle, EPICURO,  
EPIRO, epirota, equinoccio, ERINIA, escalón, ESCILA, esférico, esplendor,  
espléndido, estigio, estrago, estruendo, EVANDRO, *excelsus*, existencia, fáabri-  
ca, facción, FAETÓN, familia, fastigio, FIDIAS, FILÓCRATES, FIRMIANO,  
flamígero, FLEGIAS, FLEGITÓN, fluir, FRANCISCO, fraterno, FRIGIA,  
frontera, fulminar, fúnebre, GALAZ, gálico, GANGES, Géminis, género, giro,  
GLAUCÍAS, GODOFREDO DE BULLÓN, GONZÁLEZ DE MENDOZA,  
GRACO, grandánime, guardador, HELICÓN, HELLESPONTO, HERÁCLI-  
TO, HERÓDOTO, heroico, HEROS, HIPSÍPILA, HONORIO, ígneo, *ILÍA-  
DA*, ILIÓN, imaginar, imponer, impugnar, inconcuso, indiano, inferior, infido,

insolencia, integridad, intentar, interno, intrínseco, investigar, ITALIA, JANO, JENOFONTE, JULIO, LACTANCIO, lácteo, LAOMEDONTE, LAPITA, lauréola, lento, LETE, leteo, librea, LISANDRO, LISÍMACO, liviandad, LUCINA, magisterio, mahomético, marquesado, MAYA, médico, médula, mención, mendigo, METAURO, milesio, MINERVA, MIRRA, mitra, MITRIDATES, moderado, *motu*, NASÓN, NEPTUNO, NINO, NISA, norma, novela, novelo, NUMANCIA, OLIMPO, orar, ornamento, PADUA, paduano, PARÁCLITO, PARCA, pasamiento, PAULO, PERIANDRO, perjurio, persecutor, perseveranza, PERSIA, pertinacia, piel, PIRRO, PITACO, PITÁGORAS, planura, PLUTÓN, pompa, POMPEO, PONTO, PORSENA, precorrer, prestancia, prestante, procesión, prófugo, provocar, QUILÓN, quirito, responsión, revertir, rígido, roca, rodeo, rútilo, SANTO CATALDO, sazonar, sedición, sembrar, sendero, sentencioso, sexo, SEXTO, sidéreo, SIDONIA, solución, suegro, teológico, terneza, TIERRA SANTA, TIESTES, TIFEO, TIRO, togado, trasero, TURNO, ÚTICA, venturoso, venusto, vigilancia, voluble, yerno, zona.

**Diego López de Haro** (ff. 64r-67v): barra, bienhablado, cedazo, cerradura, cuño, deslealtad, despecho, harina, jugador, malvivir, mercar, oropel, pasapasa, personaje, pervertir, pisar, salvado, sobredorar, terrero, volador.

**Luis de Vivero** (ff. 67v-69v): abundar, brazada, descubridor, hacho, valedor.

**Hernán Mexia** (ff. 69v-72v): ACÁN, accidencia, adiver, albugue, ansioso, antojar, aparato, astilla, atamiento, azogue, barquilla, bermejo, cición, CLEOPATRA, cohonder, depender, desabrigo, desapañar, desayudar, descortés, desembarazo, desenfrenar, desenojar, desguiar, desherrar, desligadura, desmamparar, despacho, desponer, destemplamiento, destroncar, ELÍAS, emplazar, enlucir, entrapar, esencia, espuma, esquite, facundo, falsillo, faraón, fortificar, gavilla, GINEBRA, gorrion, gualda, harapo, hebra, imputar, ISEO, junquera, legua, LELIO, lis, LUPA, marchitar, MARICA, mesturar, mollentar, onza, hablar, partida, PIE DE HIERRO, PROGNE, prerrogativa, puntilla, reyerto, rogador, saco, secretar, SEMÍRAMIS, torcedero, tranco, tranzar, tregua, triar, vanaglorioso.

**Rodrigo de Cota** (ff. 72v-75v): abasto, abeja, acatadura, adivino, agrura, agüero, alborozo, alverja, anzuelo, argentada, arrugar, artejo, asco, ascua, atincar, audiencia, bordón, caliente, calzón, cano, cañuela, carcomer, carrizo, casco, cerillas, confacción, conserva, corcovado, cosaute, crudío, depravado, descoser, desenvuelto,

despavorir, disculpación, disensión, donaire, dulcedumbre, egipcio, encía, enjerir, evanecer, erial, escarbar, escupir, escusero, estilar, estinco, fastío, fausto, festejar, follaje, frente, gallillo, gargajoso, garguero, gato, golosina, halagüeño, hechicero, hielo, hueco, huélfago, ijar, impotencia, impropio, infeccionar, invirtuoso, justedad, lagañoso, lejía, liebre, liña, líquido, lonja, lucentor, malino, malmirado, mena, mestizar, miembro, muda, muela, niña, obstinado, *PATER NOSTER*, pajarero, peca, penetrativo, pensativo, pescador, pesgo, pierna, pihuela, piñón, podrir, pronóstico, pudicicia, *reptil*, resolver, resuello, retir, riña, rojo, ruga, saltar, sarta, satirión, solimán, trapo, truco, ungüento, unturilla, vaporizar, venino, yuso, zarazas.

**Francisco Vaca** (ff. 75v-78r): *amica*, arbol, asignar, brizna, CHERRA, compostura, condesa, COSTANZA, *creare*, crisol, D'AVALOS, eceptuar, enreinar, labio, malsano, MONTORO, NÁPOLES, pasear, proporcionado, remorder, ri-neblo, ropero, sonador, sosaño, *totus*.

**Costana** (ff. 78r-81r): altanería, argentería, arrebatar, baja [danza], cisne, colcha, conjuro, desengaño, deshilar, desperar, DEYANIRA, encintar, envolver, esquiviza, estimación, FIAMETA, jerga, paje, sirgo, torzal, vanagloria.

**Suárez** (ff. 81v-83r): acechar, agraviar, alborotar, ARRÁS, declinación, desigualdad, frisa, horno, lienzo, liso, maldición, malicioso, minar, nubloso, parejo, perfume, pesquisar, porqué, profierta, prometimiento, respirar, reventar, silvestre, sojuzgador, sujeción, toscó, votar, voto.

**Cartagena** (ff. 83r-91r): ABEL, acaudillar, ahorcar, amedrantar, arenga, avenir, borní, bullicio, calentar, campal, consejador, *consumere*, crónica, declaración, decrecer, delectación, deslomar, despierto, despuntar, difamar, encarecer, encogimiento, engolfar, escorpión, estancia, evidente, gazafatón, hipocresía, hormiga, impremir, increpar, información, invencionar, JERÓNIMO, jurisdicción, límite, litigar, malgastar, MANUEL [Juan Manuel], medrar, mellar, merecido, navegante, *olhar*, ordenado, ORIANA, pelota, pertrechos, portillo, remirar, reverendo, rifar, sensualidad, setena, sobrellevar, toro, urdir.

**Juan Rodríguez del Padrón** (ff. 91r-93r): alférez, aullar, cónsul, herejía, impartir, imprudente, menar, PENTESILEA, reglado, reposado, saludador, sevillano.

**Bachiller de la Torre** (ff. 93r-94r): desordenado, esciente, fianza, sañudo.

**Pere Torrellas** (ff. 94r-95v): aderezar, anguila, avinenteza, concedor, contrario, defendimiento, desloar, desloor, dona, erizo, incluir, leso, parencería, rima, vileza.

**Rodrigo D'Ávalos** (ff. 95v-96v): naipe.

**Jorge Manrique** (ff. 96v-102r): aceite, ahumada, albarda, albarrana, albollón, alcatifa, alcrebite, amortajar, arroz, BAEZA, balandrán, bienquerencia, bocado, borrar, broquel, calza, camisa, canela, cardenillo, casquete, cavar, cebolla, cecial, cesto, chapín, chinela, COCA, colodrillo, conejo, creciente, cuerno, descoyuntar, destorcer, detardar, emplasto, engorzar, enhoramala, ensalada, escalador, escarpín, espadaña, estera, excusación, falsa, falsedad, fealdad, gallina, garduña, guisar, grasa, grillo, guija, hacha, heredar, hollín, honroso, ida, leña, letanía, logro, LUQUE, macizo, madrigal, manta, mantel, mayordomo, MENESES, muladar, nalga, ordenamiento, pardo, pechar, perrochano, pescada, pestaña, picar, pollo, postura, poyo, provisión, pulga, remediador, remontar, rendirse, repollo, rosado, rozagante, saludar, salvamiento, SAN MARTÍN DE VALDIGLESIAS, sartal, sobrenombre, sombrero, tabernera, terciopelo, tinajón, tocino, tundir, velloso, torrontés, torticero, trote, ÚBEDA, ventana, VILLA REAL, YEPES.

[*def. ff. 102r-22r*]

**Canciones** (ff. 122r-31r): aconhortar, acucioso, agro, delgado, determinación, embavecer, encelar, espacioso, gentilhombre, limón, montar, nublo, poblador, renombrar, revesa, rosquilla, tintura, tullir.

**Romances** (ff. 131r-40r): ABENZAIDE, acuciar, alabastro, alárabe, albor, alboroto, algarabía, alindada, aljamía, ALÁ, almejía, aplazar, apresar, atajo, bárbaro, BARCELONA, bautismal, bitumar, cadahalso, cánfora, castaña, castañal, CASTRO, cendal, cercador, clerecía, clima, colonia, comunicar, consolador, cundir, daifa, damasco, departir, desamador, descalzo, deservir, deshonra, dictado, disfrazar, DURANDARTE, ELENA, empalago, empeñar, envolvedor, escuela, estanque, femenino, fementido, finor, franquear, frontal, GAIFEROS, honestar, infanta, JAIME, JORGE, lacio, mayo, medianoche, MENALAO, mercadería, monjil, monumento, mora, nivelar, paridora, parral, PAULAR, pedrería, perci-

bir, plomo, polideza, prefulgente, prescribir, recaudar, regenerar, sutil, tabla, teja, turbio, VENECIA, VICENTE.

**Invenções y Letras de Justadores** (ff. 140r-43v): acabamiento, ALDONZA, ajedrez, almenara, arcaduz, argolla, baño, berro, BOBADILLA, bonete, boza, brasero, buitre, buitrera, bula, calabaza, camaleón, campana, campanario, canda-do, cántaro, capacete, censal, cifra, clavicímbano, delfín, físico, francés, frialdad, grulla, guirnalda, hebilla, humear, LUNA, manojo, mantelete, maraña, mate, mojón, montero, morado, mudamiento, nadador, noria, nota, novio, *nullus*, palomilla, penacho, preñada, pulso, repostero, retama, sabueso, siempreviva, sierpe, suelta, tapar, tesorero, unicornio, valenciano, visera, yunque, zaranda.

**Glosas de Motes** (ff. 143v-46v): abogado, *calix*, impasible, *manere*, rehén.

**Villancicos** (ff. 146v-50v): barato, desacuerdo, desdichoso, embate, estrechar, HAXA, mampara, pino, postre, recibimiento.

**Preguntas y Respuestas** (ff. 150v-60v): abastante, abrigar, activar, adalid, adular, afable, aficionado, afistular, alhaja, amantar, amargoso, añagaza, aplacible, aposentamiento, apuesto, arar, arrimar, artificial, artizar, asta, astuto, avieso, bobo, cabal, cabra, cabrito, caracol, carbonizar, carnero, CARTAGENA, cátedra, cinchada, cinchón, cirujano, CLAUDIANO, competente, consonar, corrida, corrupción, cuestión, curador, definición, DELFOS, derogar, desadiestrar, desferrar, desalabar, desapuntar, desarmar, desatino, desayunar, desbarato, descendimiento, descompás, decrecer, desempeorar, desengañar, desgajar, desigualar, desmerced, dictador, diligente, diversidad, ducho, empalagar, empezar, enano, enero, enigma, ENNIO, ennoblecer, escribano, escudero, esfinge, expectable, experto, faca, fantasiar, farón, galeota, GARCÍA DE HUETE, gozque, grana, HELICÓNIDES, HERODES, herramienta, historial, hito, horca, humor, imperfección, indocto, injerir, injurioso, insensitivo, jumenta, lesión, mancebía, mantenimiento, marca, meneo, menoscar, MERLÍN, milano, ocio, *origo*, palpar, pastura, pegujal, pelo, pepita, pesquisa, pimpollo, plenario, polo, positivo, premisa, propuesta, puñar, quiebra, quimera, raposa, reiterar, reloj, reprochar, repunta, rito, sal, salar, salmista, secretario, secuaz, sediento, sensitivo, servitud, sofisticar, sudoso, titubear, villano, tieso, trascontar, VIRGILIO, zurcido.

## Bibliografía citada

- ALONSO, MARTÍN (1958), *Enciclopedia del idioma*, Madrid, Aguilar.
- ALONSO HERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS (1976), *Léxico del marginalismo español del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- BORAO, GERÓNIMO (1908), *Diccionario de voces aragonesas*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio provincial.
- BOTTA, PATRIZIA (1999), “Dos tipos de léxico frente a frente: poesía cortés, poesía tradicional”, *Studia Hispanica Medievalia IV, Actas de las “V Jornadas Internacionales de Literatura Medieval”* (Buenos Aires, 21-23 de agosto de 1996), ed. Lía N. Uriarte. Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina: 208-19.
- BOTTA, PATRIZIA (2009), “El léxico de los romances del *Cancionero General*”, *‘Siempre soy quien ser solía’. Estudios de Literatura Española Medieval en homenaje a Carmen Parrilla*, eds. Antonio Chas; Cleofé Tato. A Coruña, Universidad de A Coruña: 43-55.
- BOTTA, PATRIZIA (2010), “El léxico de la poesía cortés”, *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, eds. Lillian von der Walde Moheno; Concepción Company; Aurelio González. México, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana: 75-102.
- CANCIONERO GENERAL DE HERNANDO DEL CASTILLO (*Valencia 1511*) (1958), edición facsimilar, introducción, bibliografía, índices y apéndices de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española.
- COMPAGNO, FILOMENA (1988), *Glossario di alcuni settori del “Cancionero General” di Hernando del Castillo (Canciones, Glosas de Motes, Villancicos)*, tesis de licenciatura, Universidad de Roma 1987-1988, 3 vols. (dirs. Emma Scoles; Patrizia Botta).
- COMPAGNO, FILOMENA (2001), “Glosario parcial del *Cancionero General*”, *Canzonieri iberici*, eds. Patrizia Botta; Carmen Parrilla; José Ignacio Pérez Pascual. Noia, Toxosoutos/ Universidad de Padua/Universidad de A Coruña: II, 27-34.
- COMPAGNO, FILOMENA (2004), *Glosario del “Cancionero” de Castillo, Glossari di Ispanistica*, dir. Patrizia Botta, Facoltà di Lettere e Filosofia, Universidad de Roma “La Sapienza” [25/07/2023] <<http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/cancionero/index.html>>
- COMPAGNO, FILOMENA (2006), “Preguntas y Respuestas en el *Cancionero General*: un marco para algunas expresiones del humanismo castellano”, *eHumanista*, 7: 55-71 [25/07/2023] <[https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume7/4%20Compagno.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume7/4%20Compagno.pdf)>
- COMPAGNO, FILOMENA (2007), “El nombre de Petrarca en algunos textos del *Cancionero General* de 1511”, *Revista de Poética Medieval*, 18: 113-21.
- COMPAGNO, FILOMENA (2008), “La lírica amorosa de Jorge Manrique: tópicos y lenguaje”, *eHumanista*, 11: 121-35 [25/07/2023] <[https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume11/5%20Compagno.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume11/5%20Compagno.pdf)>
- COMPAGNO, FILOMENA (2011), “*Mora e morenica*: disparità di trattamento di due figure

- femminili della lirica *cancioneril*, “*Leyendas negras*” e *leggende auree*, eds. M. Grazia Profeti; Donatella Pini. Firenze, Alinea: 87-97.
- COMPAGNO, FILOMENA (2012), “Glosario del *Cancionero de Castillo* (obras de Juan de Mena y de Fernán Pérez de Guzmán, y *Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos)”, *Estudios sobre el “Cancionero general” (Valencia, 1511). Poesía, manuscrito e imprenta*, eds. Marta Haro Cortés; Rafael Beltrán; José Luis Canet; Héctor H. Gassó. Valencia, Universitat de València: I, 113-24.
- COMPAGNO, FILOMENA (2013), “Le canon de l’amour courtois dans les poésies d’amour en musique d’hier et d’aujourd’hui”, *Storia, identità e canoni letterari*, eds. Iona Both; Ayşe Saraççil; Angela Tarantino. Firenze, Firenze University Press: 47-66 [8/7/2024], <<https://flore.unifi.it/handle/2158/835893>>.
- COMPAGNO, FILOMENA (2014), “Glossario e Studio del Lessico del *Triunfo del Marqués* di Diego de Burgos”, tesis doctoral en “Lingue e Culture del Mediterraneo”, Università di Firenze - Ciclo XXV, Años 2010/2013, 2 vols. (leída en marzo de 2014).
- CONTI, ALESSANDRA (1992), *Il lessico di Jorge Manrique*, tesis de licenciatura, Universidad de Roma 1991-1992, 2 vols. (dirs. Norbert von Prellwitz; Patrizia Botta).
- COROMINAS, JOAN; PASCUAL, JOSÉ ANTONIO (1980), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid 1611), eds. Ignacio Arellano; Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES, Madrid, Real Academia Española, 1726-1737 (<<https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-autoridades-0>>).
- DICCIONARIO HISTÓRICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Madrid, Real Academia Española, 1960-1996 [8/7/2024] (<<https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-historico-1960-1996>>).
- FRANCIOSINI, LORENZO (1620), *Vocabolario español e italiano*, Roma, Gio. Angelo Ruffinetti.
- LAPESA, RAFAEL (1981), *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- LAS CASAS, CRISTÓBAL DE (1583), *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, Sevilla, Andrea Pescioni.
- MANRIQUE, JORGE, *Poesía* (1993), ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica.
- MEDICI, GABRIELLA (1983), *I Romances del “Cancionero General”. Edizione interpretativa e Glossario*, tesis de licenciatura, Universidad de Roma 1981-1982 (dirs. Emma Scoles; Patrizia Botta).
- MINSHEU, JOHN (1623), *Dictionary in Spanish and English*, London, John Haviland for George Latham.
- NEBRIJA, ELIO ANTONIO DE (1951), *Vocabulario Español-latino* (Salamanca ;1495?), ed. facs., Madrid, Real Academia Española.
- ODIN, CÉSAR (1968), *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* (París 1607), ed. facs., Paris, Ediciones Hispanoamericanas.

**Patrizia Botta** fue catedrática de Lengua y de Literatura Española en “La Sapienza”, Roma. Es miembro del Comité de varias revistas científicas y de numerosas asociaciones. Se ocupó de época medieval (*Celestina* y poesía cortés) y de época áurea (Lírica tradicional, Romancero, *Lozana andaluza*, *Lazarillo de Tormes*, *Don Quijote*, San Juan de la Cruz, Góngora, Quevedo, cancioneros en Italia). Otros campos de interés fueron el tema de Inés de Castro en la poesía y en el teatro áureos, y la narrativa brevísima contemporánea (los microrrelatos de José María Merino).

**patrizia.botta@uniroma1.it**

**Aviva Garribba** es profesora titular de Lengua española en la Universidad LUMSA de Roma. Entre sus principales temas de investigación se encuentran el romancero de tradición escrita y oral, los pliegos sueltos poéticos, la lírica tradicional, la primera traducción del *Canzoniere* de Petrarca al español y el *Quijote*. Es asimismo autora de algunas traducciones.

**a.garribba@lumsa.it**

**Debora Vaccari** es profesora titular de Lengua Española en “La Sapienza”, Roma. Autora de dos libros, de más de cincuenta artículos en revistas y tomos colectivos, se ha ocupado de literatura del Siglo de Oro, sobre todo del teatro entre los siglos XVI y XVII, de sus reescrituras y adaptaciones italianas, de los cancioneros españoles conservados en Roma y de narrativa contemporánea.

**deboravaccari@gmail.com**



# MARIA D'AGOSTINO

## JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA, “QUERRÍA SABER QUEXARME”. ENTRE LÍRICA CATALANA Y CASTELLANA... CON PETRARCA AL FONDO

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa - Napoli

### Resumen

La edición y el análisis de “Querría saber quexarme” permiten distinguir en un conjunto de textos de Berenguer de Masdovelles, Valera y Torroella —escritos en antífrasis al soneto LXI de Petrarca— las fuentes en las que fijó su atención Juan Fernández de Heredia para la composición del suyo y, en consecuencia, por un lado, avanzar una hipótesis sobre la circulación de ese conjunto de textos, y, por otro, confirmar la capacidad del poeta valenciano de amalgamar tradiciones líricas distintas.

palabras clave: Juan Fernández de Heredia, Francesco Petrarca, Joan Berenguer de Masdovelles, Diego de Valera, Pere Torroella

### Abstract

**Juan Fernández de Heredia, “Querría saber quexarme”. Between Catalan and Castilian lyrics ... with Petrarca in the background**

*The analysis and critical edition of “Querría saber quexarme” led to identify the sources employed by Juan Fernández de Heredia for his text in an ensemble of texts by Joan Berenguer de Masdovelles, Valera and Torroella, which are all antiphesis of Petrarca's LXI sonnet. Thus, this article brings forward both a proposal on the circulation of that ensemble of texts, as well as confirms the artistry of the poet from Valencia to blend together different lyrical traditions.*

keywords: Juan Fernández de Heredia, Francesco Petrarca, Diego de Valera, Joan Berenguer de Masdovelles, Pere Torroella

## 1. Juan Fernández de Heredia y su poesía

Yo tengo entendido para mí que es la çibdad de Valençia del Çid una de las muy acompañadas de noble vezindad que ay en nuestra España, de señores e cavalleros de título bien eredados, e de ricos çibdadanos, e de todas las maneras de ofiçiales artesanos que una insigne e muy bien ordenada república son neçesarios; e aun para poder proveer a otras çibdades. E demás de ser la çibdad en sí por el tracto de la mar e de la tierra, es la gente del mundo más bien ataviada, e los ombres prinçipales e cavalleros biven e se tractan en sus casas e fuera dellas con tan ordinario exerçiçio de nobleza, que es otra segunda corte ver aquella republica (Fernández de Oviedo y Valdés 1983: I, 355).

Con estas palabras Gonzalo Fernández de Oviedo describía la ciudad de Valencia a principios del siglo XVI, y es justo en este ambiente donde vivió prácticamente toda su vida Juan Fernández de Heredia, uno de los más interesantes poetas *cancioneriles* de la primera mitad del siglo XVI y, sin lugar a dudas, un protagonista, junto con Luis de Milán, de la vida cultural de la corte de Germana de Foix. El poeta frecuentó la corte de la viuda de Fernando el Católico tanto en los años en los que, por deseo de Carlos V, Germana regentó la ciudad con el título de vi-reina en compañía de su segundo esposo, el marqués de Brandeburgo-Ansbach, como, sobre todo, cuando, entre 1526 y 1536, gobernó junto a su tercer marido, Fernando de Aragón, duque de Calabria, nombrado a su vez virrey de Valencia por el futuro emperador.

Juan Fernández de Heredia fue el perfecto representante de esos señores y caballeros descritos por Fernández de Oviedo en la sobredicha semblanza de Valencia. Nacido entre 1480 y 1485, era hijo de los señores de Andilla, si bien las noticias sobre su formación y su vida hasta 1510 son muy escasas. Fue precisamente en ese año cuando se casó con Jerónima Beneyto y Carroz Pardo de la Casta, una de las damas retratadas con más finura en *El Cortesano*, obra en la que, al menos por lo que se refiere a la representación literaria, la relación entre Jerónima y Juan se caracteriza por un continuo reprocharse las recíprocas faltas, aunque en un tono jocoso. En 1515, Fernández de Heredia formó parte de los caballeros que se ocuparon de la custodia de Valencia durante la peste que azotaba otras ciudades de la región, y en 1519 ya estaba al servicio de Germana de Foix, puesto que participó en las luchas contra las *Germanías*, distinguiéndose en la protección de los castillos de Corbera y Xàtiva contra los agermanados (Fernández de Heredia 1955: XI-XII). En 1532, fue nombrado juez en el certamen poético que se celebró en Valencia en honor de la Inmaculada Concepción. En el *Prólogo* a

la edición de las obras en loor de la Virgen, hay una descripción del poeta que confirma el aprecio en el que lo tuvo su entorno social: "extrenu spill y dechado de tota urbanitat y cortesana policia, y en actes militars y virtuosos experimentat primari" (Ferrando Francés 1983: 802; Marino 2014: 44); es indudable que el autor debió a su fama de poeta el nombramiento como juez del certamen, además de a su *urbanitas*, su cortesía y a la confianza en la que lo tuvieron los virreyes. En efecto, está demostrado que Fernández de Heredia había empezado a dedicarse a la poesía desde muy joven, como por otra parte era natural en un noble caballero de finales del siglo XV y principios del XVI, dado que en el grupo de poetas valencianos escogidos para figurar en el *Cancionero General* de 1511 aparece él también y hasta con 16 textos<sup>1</sup>.

Es precisamente una de esas composiciones ya transmitidas en la obra de Hernando del Castillo, "Querría saber quexarme"<sup>2</sup>, sobre la que este artículo centrará su atención, no antes, sin embargo, de haber resumido, siquiera a grandes rasgos, algunas de las peculiaridades de la poesía y de la poética de Fernández de Heredia, para mejor entender el significado que este texto adquiere en su producción.

Representante del *conceptismo cancioneril* más maduro, su agudeza, junto con la de otros ingenios de la poesía cancioneril del siglo XV, es celebrada por Baltasar Gracián en el *Discurso XXIV* de la *Agudeza y Arte de Ingenio*, en el que se trata *De los conceptos por una propuesta extravagante, y de la razón que se da de la paradoja*. A esta categoría de "conceptos" pertenece "el encarecimiento paradojo" que, según Gracián, "es uno de los mayores excesos del pensar y así tan primoroso cuan dificultoso" en el que "puede proceder la razón al encarecimiento, aunque de ordinario le sigue y lo confirma" (Gracián 2001: I, 236). El ejemplo proporcionado por el inquieto jesuita es precisamente un texto de Juan Fernández de Heredia, "Es tan grande el sentimiento", cuyo concepto Juan Fernández de Heredia, definido por Gracián "eminente valenciano", logra "con admiración" encarecer confirmándolo con una paradoja<sup>3</sup>.

Además de adherirse con "arte de ingenio" a los más característicos usos estilísticos y retóricos de la lírica cancioneril, Fernández de Heredia fue un apasionado escritor de poesía de tipo tradicional, reconocida por la crítica como parte de su

1 Juan Fernández de Heredia es el poeta más joven de la colección de Hernando del Castillo. Para los poetas valencianos incluidos en el *Cancionero General* de 1511 cfr., cuando menos, Perea Rodríguez 2003 y Pérez Bosch 2009

2 Para la edición del texto cfr. el Apéndice.

3 Un análisis puntual de la composición de Fernández de Heredia celebrada por Gracián, en D'Agostino 2016: 122-25.

mejor producción. Hasta hoy se han registrado treinta y cinco *villancicos* de don Juan, a los que se tienen que sumar los diez que se encuentran insertos en la *Farça llamada La Vesita*<sup>4</sup>, totalizando cuarenta y cinco, un número considerable si se tiene en cuenta que las composiciones de Fernández de Heredia de segura atribución ascienden a 169 (D’Agostino 2006: 323)<sup>5</sup>. El uso que el poeta hace del villancico no difiere sustancialmente del de muchos de sus contemporáneos, es decir, que “juega con la materia tradicional, pero atrayéndola en la órbita del conceptismo cancioneril, acudiendo a juegos de palabras, dobles sentidos, paradojas, figuras etimológicas” (Ravasini 2016: 123; cfr. también D’Agostino 2016: 129-30). En efecto, entre el elevado número de villancicos que escribió y cuyo tema es el amor, es posible identificar tanto composiciones en las que se detecta ese “anhelo de lo natural” que, en palabras de Margit Frenk, acompaña el interés por este tipo de texto en las cortes españolas de finales del siglo XV y principios del XVI –y que, por lo tanto, se acercan a aquella enunciación clara y directa representativa de la tradición lírica románica, puesta en los labios de una voz femenina–, como otras cuyo desarrollo es más propiamente trovadoresco y donde se detectan los mismos giros retóricos de las canciones o de las composiciones más largas<sup>6</sup>.

Sin embargo, el interés por la poesía tradicional, la agudeza, el conceptismo, y una fenomenología de la pasión amorosa marcada por un profundo pesimismo –rasgos canónicos de la poesía cancioneril– se enriquecen en la obra de Fernández de Heredia con variaciones muy interesantes debidas especialmente a la influencia de Ausiàs March. De los textos del poeta de Gandía, Fernández de Heredia retoma numerosos símiles –a veces traduciéndolos literalmente al castellano con

4 Este es el título que aparece en el manuscrito 2050 de la Biblioteca General de Cataluña fechado en 1555. En la *príncipe*s de las *Obras* del poeta de 1562, el texto fue publicado como: *Coloquio en el qual se remeda el uso, trato y plática que las damas en Valencia acostumbra a hacer y tener en las visitas que se hacen unas a otras*; sin embargo, cfr. Fernández de Heredia 2020.

5 Según Marino 2014, el número de textos que componen el *corpus* poético de Fernández de Heredia suma un total de 196, puesto que la estudiosa atribuye al poeta también todas las composiciones anónimas y en atestación única contenidas en el manuscrito 5993 de la Biblioteca Nacional de España, denominado *Cancionero de Valencia*. No es esta la ocasión para discutir las conclusiones de la estudiosa, sin embargo, siguen considerándose válidas las dudas reflejadas en D’Agostino 2014: 36, n. 3, puesto que las razones aducidas por Marino para confirmar la atribución de esas composiciones a Juan Fernández de Heredia no son plenamente convincentes, por lo cual cfr. también Ravasini 2016: 116-24, esp. 118 y 123.

6 La bibliografía sobre el villancico entre los siglos XV y XVI es extremadamente abundante; para su estudio como género culto y cortesano, “producto de una élite intelectual agrupada alrededor de las cortes ibéricas”, definición que se ajusta perfectamente al perfil humano y literario de Juan Fernández de Heredia, cfr., cuando menos, Tomassetti 2008 y la bibliografía fundamental citada.

alusiones explícitas bien a la acción de los médicos en el diagnóstico de la enfermedad de amor, bien a la debilitación física a la que el deseo insatisfecho ha llevado al amante, además de determinadas referencias al cuerpo del amante y de la amada, que no se advierten en la poesía cancioneril<sup>7</sup>. Todavía menos frecuentes en la tradición lírica castellana son ciertas imágenes como la de los gusanos que devoran la carne del amante mientras la amada se impregna las manos en su sangre –y que inmediatamente evocan en el lector celebrados versos de March como “absénça és lo verm que la gasta” (D’Agostino 2010: 179-81)– o el reconocimiento del deseo erótico de la mujer como algo natural expresado, en algunos casos, sin los tópicos matices misóginos que es posible detectar en otros textos del poeta, y que igualmente parecen evocar algunos de los textos del poeta de Gandía (D’Agostino 2016: 130-31). Sin embargo, la composición en la que el poeta expone más claramente su visión pesimista del amor es la *canzone* “Quan contraria del bien de mi provecho”<sup>8</sup>, en la que el naturalismo de inspiración aristotélica llega a consecuencias tan extremas que en los últimos versos de la composición se cuestionan algunos de sus fundamentos relativos a los *remedia*, como la posibilidad, defendida por parte de los médicos, de que el enfermo expulse sus humores malignos a través de un *coitum* con otra mujer, distinta de la que obsesivamente el amante desea:

[...] esté tan sin remedio que buscallo  
podría ser mover en el pasçiente  
otro humor que le mate estando tal:  
mejor será dexar el mal sin cura,  
sin curalle y que obre en él natura.

Ya han sido aclaradas (D’Agostino 2010:171-84, 2011) las razones por las que Juan Fernández de Heredia eligió poner en verso su teoría del amor precisamente a través de una de las formas métricas más representativas y cargadas de significados de aquel “modo italiano” (Boscán 1999: 115) de hacer poesía que él no apreciaba y que iba imponiéndose en España, así como ha sido editada y comentada la sintética *ars poetica* en verso en la que el poeta expresa sus ideas sobre formas y

7 Un ejemplo del uso de cierta terminología puede leerse también en algunos pasajes de las versiones manuscritas del *Regimiento de Amor* censurados en la *princeps*, para lo cual cfr. D’Agostino 2014.

8 “Quan contraria del bien de mi provecho” es uno de los textos que no se publicó en la *princeps* de las *Obras* del poeta de 1562. La *canzone* está atestiguada, junto con los 4 sonetos de Juan Fernández de Heredia, por el manuscrito 2050 de la Biblioteca General de Cataluña y por el manuscrito 2126 de la Biblioteca Nacional de España. La edición y el comentario del texto en D’Agostino 2011.

contenidos de la poesía (D’Agostino 2010: 173-75)<sup>9</sup>. En ella, el poeta reivindica la musicalidad del verso de arte mayor y de las coplas y motes de la tradición lírica de Castilla, y critica con ironía a “los modernos” que consideran la “octava rima” especialmente apropiada para cantar a las damas, sugiriendo en los últimos dos versos: “que más acertara cualquier toscano / trocando su verso por el castellano”. Es evidente que el destinatario no declarado de los ataques de Fernández de Heredia es Juan Boscán, autor de la *Octava rima*, y es más que probable, como ya ha sido puesto de relieve (D’Agostino 2016: 134-36; cfr. también Gargano 2019: esp. 29-38), que sea precisamente a Fernández de Heredia a quien el barcelonés esté refiriéndose en la *Carta a la duquesa de Soma* cuando, a propósito de las resistencias a la “nueva poesía”, escribe:

Los unos se quexaban que en las trobas desta arte los consonantes no andavan tan descubiertos ni sonaban tanto como las castellanas. [...] Otros argüían diciendo que esto principalmente havia de ser para mugeres, y que ellas no curavan de cosas de sustancia, sino del son de las palabras y de la dulçura del consonante [...] Que ¿quién ha de responder a hombres que no se mueven sino al son de los consonantes? ¿Y quién se ha de poner en pláticas con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquel que calçado y vestido con el consonante os entra de un golpe por el un oído y os sale por el otro? (Boscán 1999: 116)

No hay que olvidar que Fernández de Heredia fue un corresponsal poético de Boscán, además de ser el tío de su mujer, y es, por lo tanto, muy razonable pensar que el barcelonés conociera de sobra las opiniones y las críticas que le dirigía el valenciano. De hecho, las ideas de don Juan relativas a la “revolución italianizante” tenían que ser bien conocidas a sus contertulios y amigos, puesto que es precisamente Fernández de Heredia quien en *El Cortesano* asume el papel de ‘teórico’ del soneto, anticipando la respuesta de Luis de Milán a don Diego Ladrón,

---

9 Recuérdese que, como se puso de manifiesto por primera vez hace años (2006: 325-26), el manuscrito 2050 de la Biblioteca General de Cataluña (ff. 1v-2r) contiene un *Prólogo* en el que el recopilador explica el orden que ha atribuido a los poemas en el cancionero, declarando también que: “es de notar que muchas cosas que a algunos parecieran fuera de cuenta don Joan lo hazia de artificio como en lo poco que ay al estilo ytaliano se parece”. Además de informar al lector que el poeta hacía estas cosas “de artificio”, el copista antepone a la transcripción de los textos al “estilo italiano” la siguiente rúbrica: “Aquí se contienen algunas obras al estillo ytaliano y es de notar que don Joan Fernandez nunca tuvo devocion a este arte de componer sino importunado de sus amigos y por tanto si algun curioso le querra notar sepa que no fue falta de entendello si no no querello hazer ni agradalle como el lo demuestra en estas estanças [...]”, D’Agostino 2010: 173. Cfr. también D’Agostino 2011: 268-69, D’Agostino 2014: 37, Marino 2014: 29, D’Agostino 2016: 132 n. 30, Fernández de Heredia 2020: 49.

que le había preguntado “cómo quedará un soneto para que sea perfeto”, con un decidido “Aquí estoy yo que lo diré” (Milá 2001: 518). La que proporciona Fernández de Heredia no es una explicación técnica sino práctica, además de jocosa (cfr. Milá 2001: 518-19; López Alemany 2016: 595). En síntesis, el soneto tiene que ser directo, de fácil comprensión, sin complicaciones –al contrario de como en su opinión resultan muchos– y, sobre todo, si se desea que guste a las damas, no tiene que ser intrincado –“que no sean todo rama”– para que se pueda gozar inmediatamente de su ejecución o lectura (D’Agostino 2023: 291). No es una casualidad que Milán, si bien en la ficción literaria y “burla burlando”<sup>10</sup>, confíe a Fernández de Heredia la respuesta sobre la forma métrica más propia de la lírica italiana, haciéndole hablar en términos no muy diferentes de los utilizados por don Juan en su *ars poética*. Evidentemente, conocía y compartía las opiniones del amigo<sup>11</sup>.

A raíz de todo lo dicho, resulta evidente que, si es cierto que Fernández de Heredia fue un eminente representante de todos los géneros y los recursos métricos, retóricos y conceptuosos de la lírica cancioneril, no lo es menos el que su poesía resulte especialmente original en el ámbito de esa misma lírica, y que muchos de sus textos y parte de su lenguaje poético –además del raro uso del valenciano<sup>12</sup>– solo se conciban tomando en consideración el ambiente cultural en el que se desarrolló toda su vida y actividad poética, como demuestra “Querría saber quexarme”, a cuyo análisis se dedica el siguiente apartado.

## 2. *Querría saber quexarme...* ¿Juan Fernández de Heredia petrarquista?

En los ff. 202r-203r del *Cancionero General* de Hernando del Castillo de 1511 se recogen, bajo el epígrafe “Comiençan las obras de Juan Fernández de Heredia / y esta primera es una glosa que hizo a esta cancion que dize assi”, cinco compo-

10 En efecto, Milán ‘glosa’ la explicación jocosa de Fernández de Heredia como un cómplice: “Burla, burlando, don Joan dixo verdades, que burlas no son maldades avisando”, antes de volver a cantar sus sonetos (D’Agostino 2023: 291-92). Para el jocoso antagonismo entre Fernández de Heredia y Milán cfr. Sánchez Palacio 2003.

11 Sobre los sonetos de *El Cortesano* cfr. Ravasini 2014: 335-57; cfr. también, López Alemany 2013: esp. 95-133 y López Alemany 2016.

12 El valenciano es utilizado junto con el castellano y el portugués en *La Visita* y en otras composiciones; solo en el caso de “Amor no’s pot clamar de mi en res” la rúbrica precisa que se trata de: “Tres coplas al modo de las de Ausiàs March en lengua lemosina”, cfr. Fernández de Heredia 1955: 169.

siciones de Juan Fernández de Heredia, y entre ellas “Querría saber quexarme”<sup>13</sup>.

Se trata de un poema de seis coplas de pie quebrado, introducido por la siguiente rúbrica: “Otras suyas de una maldición que haze a sí mismo” (para la lectura integral del texto cfr. el Apéndice).

El tema de la composición es tópico: el poeta, desesperado por la crueldad de su señora e incapaz de alejarse de ella, se queja, consciente de la muerte que le espera. Según una aptitud canónica en el amante de lírica cancioneril, el destino que su sentimiento le reserva “no le pesa” (v. 14); sin embargo, no puede evitar maldecirse por haberse vuelto enemigo de sí mismo.

Lo que llama la atención del texto no es tanto, o no solo, la reiteración del verbo ‘maldecir’ que vuelve, en políptoton, once veces entre el verso 2 y el verso 69 –dando lugar, además, a la anáfora de “maldigo”, que del 15 al 43 introduce cada sextilla– sino los versos 15-21: “yo maldigo / aquel punto y aquel hora / c’os vi, por do fuy tan presto / mi enemigo. / Maldigo más aquel día / que mis ojos causa fueron / por do os viesse [...]”.

En efecto, cualquier lector de poesía reconoce en estos versos reminiscencias del celebrado soneto LXI de Petrarca:

Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno  
 et la stagione, e ’l tempo, et l’ora, e ’l punto,  
 e ’l bel paese, e ’l loco ov’io fui giunto  
 da’ duo begli occhi che legato m’anno;  
 et benedetto il primo dolce affanno  
 ch’i’ ebbi ad essere con Amor congiunto,  
 et l’arco, et le saette ond’io fui punto,  
 et le piaghe che ’nfin al cor mi vanno.  
 Benedette le voci tante ch’io  
 chiamando il nome de mia donna ò sparte,  
 e i sospiri, et le lagrime, e ’l desio;  
 et benedette sian tutte le carte  
 ov’io fama l’acquisto, e ’l penser mio,  
 ch’è sol di lei, sì ch’altra non v’à parte.  
 (Petrarca 1996: 311)

Fernández de Heredia parece traducir literalmente del italiano al castellano: “l punto” > “aquel punto”; “l’ora” > “la hora”; “lo giorno” > “el día”, además de

13 Los textos de Fernández de Heredia recogidos en la obra de Hernando del Castillo, así como en la sección explícitamente dedicada al poeta, aparecen antologados en las secciones del volumen dedicadas respectivamente a las canciones, glosas de motes, y villancicos.

mencionar, naturalmente, los "ojos" por donde pasó la imagen de la amada que ocupa obsesivamente sus pensamientos.

El soneto del poeta de Valchiusa, en palabras de Santagata:

[...] ripropone, in forma distesa, uno dei modelli più diffusi nella poesia romanza, non solo dotta: quello, di origine biblica [...] delle benedizioni (a cui si connette, per opposizione, il motivo della maledizione). L'utilizzazione del modulo è però innovativa e originale, sia nei confronti della tradizione, sia delle altre numerose occorrenze interne [...]: infatti, sebbene la benedizione (o la maledizione) delle coordinate spazio-temporali relative al primo incontro con l'amata sia diffusa nella prassi lirica, l'enumerazione di accidenti cronologici e topografici contenuta nei primi 3 vv., enumerazione che definisce "la formula assoluta per dir così categoriale, della data benedetta", crea qui, o restaura, "l'eccezione fondamentale di augurio astrologico" [...]. (Petrarca 1996: 311).

Es evidente que, a pesar de los sintagmas retomados literalmente por el poeta valenciano y, por supuesto, de las obvias diferencias estilísticas, la distancia sustancial entre los dos textos radica en el hecho de que de los dos motivos destacados por Santagata como propios de la tradición poética románica, el poeta valenciano está conectándose con el que es el opuesto al petrarquesco. De hecho, contrariamente al poeta italiano, que bendice las circunstancias en las que por primera vez vio a Laura, los suspiros, los afanes, las lágrimas que vertió por ella, además de los versos que por ella escribió y que le otorgan la fama, Fernández de Heredia maldice exactamente esas mismas circunstancias, optando, al final de la composición, por contentarse con haber dejado testimonio escrito de su dolor y, sobre todo, de la "fe" que, al haber sido depositada en su señora, no puede ser sino "bendita", acabando, por lo tanto, en la última copla, por recuperar el término clave del texto de Petrarca y por glorificar a su dama.

Se volverá sobre el soneto LXI y sobre la posibilidad de que Fernández de Heredia estuviese teniendo en cuenta directamente el modelo italiano a la hora de escribir "Querría saber quexarme"; pero antes, convendría detenernos en las dos tradiciones líricas que, como se ha apuntado, el poeta tenía constantemente presentes y conjugaba en su quehacer poético: esto es, la castellana y la catalana.

En efecto, y como subrayaba Santagata refiriéndose al soneto de Petrarca<sup>14</sup>, a la vez que las bendiciones de la dama, de origen bíblico, en la poesía románica se registran también algunos ejemplos de maldiciones ya desde los provenzales, y las

14 Un elenco comentado, si bien sintético, de las posibles fuentes de Petrarca desde los poetas provenzales hasta Boccaccio, sobre todo de las que contienen el tema astrológico, se encuentra en Petrarca 1996: 312-13.

tradiciones líricas castellana y catalana no representan una excepción desde este punto de vista<sup>15</sup>. De hecho, al estudiar el texto “Maldigo por vos el día” de Diego de Valera, Tomassetti declara que “podrían citarse varias composiciones más o menos coetáneas que llevan en el íncipit el mismo marcador lingüístico-temático, es decir, una forma conjugada del verbo ‘maldecir’ que vehicula una queja del poeta contra sí mismo o su propia suerte” y proporciona un breve elenco de los textos registrados (2016: 969). Sin embargo, y como la misma estudiosa pone de manifiesto, el poema de Valera —que en principio parece una “tópica queja de amor”— se vuelve “muy interesante”, puesto que el poeta “al escribir esta composición [...] tenía presente el soneto LXI de Petrarca” (967), es decir, el mismo texto del poeta de Valchiusa al que nos hemos referido para “Querría saber quejarme”. Pero hay más: del puntual análisis de Tomassetti se desprende que la actitud de Valera frente al modelo italiano es idéntica a la que se ha constatado a propósito de la composición de Fernández de Heredia; esto es, que, en contraste con Petrarca, que bendice las circunstancias y los efectos de su amor por Laura, Valera los maldice, confiando la expresión de su despecho “con aún más énfasis [a] la misma técnica anafórica” (967) y a las iteraciones léxicas presentes en el soneto y que se han evidenciado también en “Querría saber quejarme”. Un atento cotejo entre los textos de Valera y de Petrarca le permite a Tomassetti desvelar los elementos que la composición del español comparte con el soneto italiano. Aunque no se trata, en ningún caso, de “una traducción en regla”, y la imitación no es nada fácil de detectar por la simplificación y la amplificación a las que Valera somete el texto de Petrarca, la estudiosa concluye que “no es descabellado suponer un tipo de imitación de Valera con el objetivo de crear un texto exactamente opuesto en cuanto al contenido” (967).

No cabe duda de que, frente a la presencia en la tradición lírica castellana de un texto como “Maldigo por vos el día” y a su imitación de “Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno”, resulta imprescindible averiguar si Fernández de Heredia, a la hora de escribir “Querría saber quejarme” tuvo presente el soneto italiano o, más bien, la antífrasis cancioneril realizada por Valera.

Pues bien, a partir de la comparación entre los dos textos se evidencian dife-

---

15 Inabarcable la bibliografía sobre el sistema de los géneros en la lírica románica. Para una síntesis reciente de la cuestión cfr. Asperti 2013 con exhaustiva bibliografía. Sobre la *mala cansò* occitana, considerada un subgénero de la *cansò* y no siempre distinguida de la *chanson de change*, cfr. Riquer 1987, quien analiza algunas de las posturas críticas clásicas sobre el tema, además de centrarse en la influencia de la *mala cansò* sobre el *maldit*, género bien representado en la poesía catalana frente a los escasos ejemplos presentes en la lírica castellana; cfr., cuando menos, Archer-Riquer 1998 y la bibliografía recogida en Archer 2018.

rencias, semejanzas y algunas sorpresas.

La primera diferencia es de carácter estructural: Valera utiliza la copla castellana, mientras que Fernández de Heredia la de pie quebrado. Además, a diferencia del valenciano, que, como ya se ha apuntado, a partir del verso 15 y hasta el 43, introduce cada sextilla de sus coplas con el término "maldigo" (que reaparece también en el v. 40), el conquense repite el lema en todos los versos impares de las cuatro que componen el suyo, así como en el íncipit del "Fyn". Es decir, que en Valera la maldición resulta aún más obsesiva que en Fernández de Heredia, extendiéndose a lo largo de toda la composición, mientras que en la de este se centra especialmente en las coplas II-IV.

Por lo que se refiere a las semejanzas, hay algunos pasajes del texto de Fernández de Heredia en los que pareciera que subyacen los octosílabos de Valera. Compárense los vv. 1 y 4-5 del conquense con los vv. 19-24 del texto del valenciano:

Maldigo por vos el día  
[...]  
maldigo mis tristes ojos  
por mirar sin discreción<sup>16</sup>

Ambos poetas maldicen el día del encuentro con la dama y los ojos por los que penetró en sus almas la imagen de la mujer<sup>17</sup>. Los de Valera son definidos "tristes" porque son origen de una mirada indiscreta que en su momento le enamoró provocando la desesperación en la que se debate y, puede que, también, por la tristura que acompaña la toma de consciencia de su fracaso como amante; los de Fernández de Heredia son directamente la "causa" de la vista de su señora –"por do os viesse"– hasta el punto de que, dada la belleza de la dama, habría sido una culpa no quererla, puesto que esos mismos ojos quisieron que la amase. El concepto expresado es el mismo y entre los dos textos se detectan sintagmas casi idénticos, como "Maldigo por vos el día" de Valera y "Maldigo más aquel día" de Fernández de Heredia.

Lo mismo se verifica al comparar la copla IV de la composición del conquense con los versos 25-30 de "Querría saber quexarme".

16 El texto de Diego de Valera se cita de aquí en adelante a partir de la edición de Tomassetti 2016: 974, a la que se remite también para la lectura integral de la composición.

17 En realidad, el poeta valenciano reitera la maldición del día en los vv. 19-24, puesto que ya ha sido expresada en los vv. 15-17 con la mención del "punto y la hora" en que vio a su señora por primera vez.

Valera

Maldigo mi pensamiento  
que jamás non vos olvida,  
maldigo ya mi perdida  
persona con desatiento,  
maldigo quien libertad  
amando quiso perder,  
maldigo quien en poder  
non tiene su voluntad.

Fernández de Heredia

Maldigo mi pensamiento  
y también mi voluntad  
pues ha sido  
causa de mi perdimiento,  
causa de la libertad  
qu' é perdido.  
Maldigo más mi memoria  
que ningún punto s'olvida [...]

Estas coplas expresan el mismo sentimiento de angustia debido a la *immoderata cogitatio* y a la enajenación de sí mismo, y comparten un idéntico íncipit; además, en el texto de Fernández de Heredia se reproducen los mismos términos presentes en los versos de Valera: “voluntad”, “libertad”, “olvida” y “perdido”, este último con cambio de género en el texto del valenciano y que da lugar a una figura etimológica con “perdimiento”, mientras que en el conquesense el lema se repite en el políptoton: “perdida-perder”. Se podrían adjuntar más ejemplos de las semejanzas que es posible identificar entre los dos textos, en los que los estados anímicos de los amantes se ponen de manifiesto utilizando términos idénticos o muy parecidos, pero lo dicho se considera suficiente para proponer la hipótesis de que Fernández de Heredia conocía la composición de Valera. Ahora bien, si frente a tantas semejanzas se duda en afirmar una dependencia directa, es porque, como se apuntaba, también hay algunas sorpresas a la hora de cotejar los textos.

La primera es que en “Querría saber quexarme” el poeta traduce literalmente un lugar del soneto de Petrarca que no está en el texto de Valera, y la segunda es que, si hubiese utilizado como fuente de su composición solo el texto del conquesense, no se explicaría la vuelta al lema clave del poeta italiano, ‘benedicir’, que aparece al final de la composición, ni menos aún la mención de su escritura poética. Naturalmente, no puede excluirse que a la hora de escribir su poema Fernández de Heredia estuviera manejando los dos textos, el de Petrarca y el de Valera, pero la cuestión es más intrincada.

En efecto, en el mencionado elenco que Tomassetti proporcionaba acerca de los textos que empiezan con formas conjugadas del verbo ‘maldecir’, aparece también “Maldito yo sea si sé que me faga” de Juan de Villalpando (Caravaggi 1989: 110)<sup>18</sup>. El texto es uno de los cuatro rubricados como “sonetos” en LB2 y presenta

18 Se trata de un número de textos muy escaso, dado que suma un total de 5 composiciones, in-

el término “maldito” en todos los versos impares. Como ha señalado Caravaggi (105) y luego reiterado Tomassetti, en realidad no se trata de un soneto, puesto que no se compone de endecasílabos, sino de versos de arte mayor; sin embargo, es evidente que Villalpando al escribir –o al intentar escribir– un soneto estaba pensando en la tradición italiana, y no puede excluirse “que también este autor, quizás, antes de Valera, quisiera componer un *contro canto* del mencionado soneto de Petrarca”, aunque entre el texto del aragonés y el del italiano la estudiosa no detecta las correspondencias que ha observado entre el de Valera y el soneto de Petrarca (Tomassetti 2016: 969).

En realidad, tampoco se observan coincidencias significativas entre el texto de Villalpando y el de Fernández de Heredia, salvo la manifestación en ambas composiciones de una vehemente protesta por haber entregado su propia libertad a la dama y, naturalmente, de la reiteración del verbo ‘maldecir’.

Si se ha hecho mención del texto del aragonés es porque Rodríguez Risquete (Torroella 2011: 277) lo ha puesto en relación con la composición “Maldich a mos fasta e trista ventura” de Pere de Torroella (2011: XI), pero, sobre todo, porque ambas composiciones, la de Villalpando y la de Torroella, junto con “Maldigo por vos el día” de Valera y “Eres maldich lo jorn, lo punt e l’ora” de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra 1938: 23), forman parte de un grupo de textos recientemente estudiados por Beltran (2023), todos relacionados entre sí y todos escritos presumiblemente entre 1439 y 1445, en un momento en el que, como aclara el estudioso, estos poetas “es trobaren tot a Castella [...], atrets per la darrera temptativa que va fer Joan de Navarra por controlar la política castellana” (Beltran 2023: 87)<sup>19</sup>. Se remite a la lectura del trabajo de Beltran al curioso lector que quiera profundizar en las puntuales correspondencias existentes entre esas composiciones, que el estudioso no excluye que se originaran en una “sessió poética a la corte de Joan II”, no muy diferente de las muchas que se documentan en manuscritos y crónicas de la época<sup>20</sup>; lo que interesa aclarar ahora es qué papel

---

cluidas las de Valera y Villalpando; cfr. Tomassetti 2016: 969.

19 Quisiera expresar mi agradecimiento a Vicenç Beltran, quien, con su habitual generosidad, me permitió leer y adelantar algunos de los resultados de su investigación aún inédita.

20 Como subraya Beltran (2023), no es de excluir que Santillana estuviera presente en la corte de Juan II en el mismo momento en que se reunieron allí los poetas que nos interesan y que fuera precisamente la presencia del futuro marqués, que por aquellos años experimentaba el soneto, el estímulo para que todos se midiesen con “Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno”. En efecto, esta composición de Petrarca subyace sin duda en el primer cuarteto del primer soneto de Santillana, el cual loa la fortuna y “el punto y la hora que tanta belleza / me mostraron”, aunque en los versos que siguen se queje de la crueldad de su señora y no se trate, como recuerda Beltran, de un “poema

juega “Querría saber quexarme” ante este conjunto de textos.

Como se ha evidenciado, entre las diferencias estructurales que se detectan al cotejar la composición de Fernández de Heredia y “Maldigo por vos el día”, se halla la frecuencia con la que se repite en anáfora el término “maldigo”; ahora bien, así como la composición de Valera comparte con las de Villalpando y Torroella la repetición del lema en todos los versos impares, la de Fernández de Heredia, en cambio, parecería atender al modelo de Joan Berenguer de Masdovelles, en cuyo texto “el verb *maldich* ès repetit al primer hemistiqui de totes le semiestrofes” (Beltran 2023: 80), exactamente como en “Querría saber quexarme” del v. 19 al 43. Además, si en las dos composiciones castellanas y en la de Torroella el lema se encuentra sistemáticamente en el incipit del verso, en la de Masdovelles es precedido por “eres” en el v. 1, mientras que en todas las demás ocurrencias se alternan los sintagmas “enquer maldich” y “e mays maldich”, exactamente como en el v. 37 del texto de Fernández de Heredia introducido por “más maldigo”. Asimismo, “Querría saber quexarme” es el único texto, junto con el de Masdovelles, que al principio de la maldición repite en secuencia tres de las indicaciones temporales presentes en los versos de arranque del soneto de Petrarca, es decir, “giorno” “ora” y “punto”. Pero hay más: el incipit de “Eres maldich lo jorn, lo punt e l’ora” que, como nota Beltran, remite en línea directa a su modelo, difiere de este en que anticipa “punt” a “ora”, que es exactamente el orden con el que los dos términos aparecen al principio de la maldición de Fernández de Heredia: “yo maldigo / aquel punto y aquel hora” (vv. 15-16). Aparece evidente que hay bastantes indicios para avanzar la hipótesis de un conocimiento por parte de nuestro poeta de “Eres maldich lo jorn, lo punt e l’ora”; se trata de indicios diferentes, pero no menos fuertes que los identificados a propósito de “Maldigo por vos el día” de Valera, el cual, según el análisis realizado por Beltran, muestra compartir a su vez muchos elementos con la composición de Masdovelles. Sin embargo, las analogías entre “Querría saber quexarme” y el conjunto de textos examinados por Beltran no se limitan a las expuestas hasta ahora, dado que, al parecer, no cabría duda de que Fernández de Heredia a la hora de escribir el suyo tuviese en cuenta también el de Torroella. De hecho, a partir del v. 19 y hasta el 42, en cada sextilla de “Querría saber quexarme” se maldicen, por orden, los ojos, el pensamiento, la memoria y la razón. Es decir, el poeta maldice el entero proceso de enamoramiento, incluso

---

d’un amor feliç, sinó d’una frustració” (2023: 85). En todo caso, y como también recuerda entre otros Beltran, el soneto LXI de Petrarca debía de ser bastante conocido, sobre todo entre los poetas catalanes, dado que, sin duda antes de 1408, Pere de Queralt se despide de su amada maldiciendo el día que se enamoró de ella: “d’on heu maldich lo jorn, e .l punt e l’ora”; cfr., cuando menos, Riquer 1987: 121 n. 7, y Beltran (2023: 85).

hasta la razón que le permite, además, darse cuenta de la condición desesperada de cautivo de amor en la que se encuentra. Exactamente lo mismo puede leerse en las primeras dos estrofas de "Maldich a mos fats e trista ventura" de Torroella, como precisa su editor: "formalmente, el poema es un *maldit* que vitupera, paso a paso, cada uno de los escalones por los que pasó el amante para acabar subyugado a su dama, y cada uno de los pasos [...], desde los sentidos externos y el procesamiento de los datos recibidos en los sentidos internos, hasta la intervención del intelecto o la memoria" (Torroella 2011: XI).

Hay otros conceptos, imágenes, sintagmas o simples lemas que podrían alegarse para confirmar la relación entre el texto de Fernández de Heredia y el de Torroella, sin embargo, solo añadiremos uno importante. En la tornada de "Maldich a mos fats e trista ventura" el poeta deja la anáfora de "maldich" y "la canvia pel mot *bendich*" (Beltran 2023: 80), puesto que nada hay en su señora que pueda ser objeto de *vituperatio* (Torroella 2011: XI, vv. 33-36). El mismo cambio, como se ha apuntado al principio de este apartado, se verifica en "Querría saber quexarme", cuyo *explicit* lee: "sola la fe dexaré / que esta se llama en ser vuestra / fe bendita".

Una conclusión, la de Torroella retomada por Fernández de Heredia, que, a diferencia de lo que sucede en los textos de Valera y de Villalpando y a pesar de la ausencia del lema 'bendir', comparte también la composición de Masdovelles, cuya *tornada*, como evidencia Beltran, "rectifica [...] les maledicciones del poema, invocant 'una / qui em pot aydar, si'm vol aser comuna'" (2023: 80).

Resulta evidente, por lo tanto, que Fernández de Heredia conocía los textos de Masdovelles y de Torroella, y es probable que conociese la composición de Valera. De hecho, aunque solo con conocer los textos de los dos catalanes habría podido llegar a escribir en castellano versos análogos a los de Valera, las coincidencias señaladas entre su texto y "Maldito por vos el día", en algunas circunstancias literales, inducen a creer que tuvo la posibilidad de leerlo. En realidad, el *decir* de Valera está transmitido solo por PN13, pero esto no quiere decir que no circulara en pliegos o manuscritos hoy perdidos<sup>21</sup>. Considerando las conclusiones de Beltran sobre la posibilidad de que todos los textos que analiza se escribieran en un momento histórico concreto, a su parecer en una sesión de poesía en la corte de Juan II de Navarra, no puede excluirse, sino que incluso podría ser una hipótesis razonable, que las composiciones escritas por tantos ilustres poetas como antífrasis nada menos que a un soneto de Petrarca, se transcribiesen juntas y tuviesen

21 Para la tradición textual de la obra de Diego de Valera cfr. Tomassetti 2014, 2016 y 2017 y la bibliografía referida.

una circulación de la que hoy en día no tenemos testimonios, pero de la que “Querría saber quexarme” podría representar una prueba.

¿Y Petrarca? No cabe duda de que Fernández de Heredia compuso “Querría saber quexarme” distribuyendo en su texto elementos procedentes de los de Masdovelles, de Torroella y de Valera, pero ¿hasta qué punto era consciente de que detrás de estas composiciones estaba “Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno”? ¿Tenía un conocimiento directo del soneto LXI?

La respuesta es afirmativa, puesto que hay un pasaje del texto de Petrarca que solo está en “Querría saber quexarme”, y es la ya señalada referencia a la escritura poética inspirada por la amada, escritura gracias a la cual Petrarca “fama acquista”, mientras que Fernández de Heredia se “queda” contento.

A la luz de todo lo dicho, es evidente que la composición de un texto como “Querría saber quexarme” atestigua, por un lado, la voluntad del valenciano de formar parte, si bien idealmente, de un grupo de poetas que habían ‘justado’ sobre un mismo texto en castellano y en catalán, mientras que, por el otro, confirma –y ya desde los inicios de su actividad poética– el deseo de amalgamar en su quehacer poético esas dos tradiciones líricas.

De hecho, Fernández de Heredia elige para su texto el castellano, utiliza la copla manriqueña y muchos de los recursos retóricos propios de la poesía cancioneril, al mismo tiempo que inserta en su composición elementos estructurales y semánticos procedentes de textos catalanes.

Lo que menos le interesa parecerían ser la lírica italiana y su máximo exponente, y esta falta de interés junto con la reafirmación, cuando no la defensa (D’Agostino 2010: 182-83), de las dos tradiciones líricas en las que fundamentalmente se inspira “Querría saber quexarme”, se mantendrán inalteradas a lo largo de toda su vida, a pesar –y como se ha señalado al principio de este trabajo– de Boscán y de la “nueva poesía” a la que, por lo menos en la corte de Germana de Foix y del duque de Calabria, se miró con sospecha si es que no se redujo, entre burlas y veras, a un juego de corte más (cfr. Ravasini 2014: esp. 344-56).

## APÉNDICE

## Querría saber quexarme

6 coplas de pie quebrado: abcabcdefdef

La composición está transmitida por cinco testimonios, tres impresos y dos manuscritos: el *Cancionero General* de 1511 (11CG, ff. 202v-203r); el *Cancionero General* de 1514 (14CG, ff. 173v-74r); el manuscrito 2050 de la Biblioteca General de Cataluña (B2050, ff. 47v-48r); el manuscrito 3993 de la Biblioteca Nacional de España, (MN17, f. 67r, *Cancionero de Gallardo*), y la *princeps* de las *Obras de Ioan Fernandez de Heredia*, publicada en Valencia por Ximen Pérez de Lloriz en 1562 (P)<sup>22</sup>. El texto transmitido por 11CG y 14CG es absolutamente idéntico y presenta un único error en el verso 65, en donde atestigua “también porque ver no puedo”, lección sintácticamente incorrecta en el contexto en el que se inserta, puesto que los versos 63-66 leen: “pues e escrito / lo que quereis y hazeyz / tambien porque ver no puedo / ser bendito”.

Distinta, en cambio, es la situación de los dos manuscritos. MN17 atestigua solo las dos primeras coplas de la composición; la omisión fue señalada por Azá-ceta en su edición del *Cancionero de Gallardo*, en donde el estudioso publicó el texto integralmente añadiendo las coplas que faltaban con las transmitidas por P. Además de las cuatro coplas que faltan, el manuscrito madrileño transmite tres errores en los versos 3, 14 y 24. En el verso 3 se lee “que me muestro”, sintáctica y métricamente incorrecto, debido a que altera el sentido del texto y a que los versos de pie quebrado son todos tetrásticos; en el verso 14 atestigua “y aunque no pesa d'esto”, hipómetro, en lugar de “y aunque no me pesa d'esto”, mientras que en el verso 24 se lee “que os amase”, que altera el esquema de las rimas. B2050

22 Las siglas utilizadas por el *Cancionero General* de 1511, el *Cancionero General* de 1514 y el *Cancionero de Gallardo* son las de Dutton (1990-1992); para el manuscrito de la Biblioteca General de Cataluña y para la *princeps* se ha optado por las elegidas por D'Agostino (2006: 320). Para la edición de 1562 se ha consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura R2874. En la edición del texto se ha obrado según los siguientes criterios: la grafía elegida es la del testimonio base. Las intervenciones se han limitado a los siguientes casos: se ha regularizado el uso de *u* y *v*; se han resuelto las abreviaturas; se han distinguido según el uso moderno las mayúsculas y las minúsculas; se ha introducido la puntuación según el uso moderno. Se ha prescindido de las variantes gráficas.

atestigua una versión de la composición en la que los versos, a excepción de los primeros doce y de los últimos seis, separados del resto por un espacio en blanco, no se presentan copiados agrupados por coplas, como en los demás testimonios, sino todos seguidos, con una letra mayúscula que marca el inicio de cada sextilla. El texto transmitido por el manuscrito de Barcelona se caracteriza por la omisión de los versos 19-24 y el error es debido casi seguramente a una *omissio ex homoioteleuto*. En efecto, y como se ha apuntado más arriba, a partir del verso 19 y hasta el 43, cada sextilla de la composición es introducida por el término “maldigo” (con la variante “más maldigo” en el verso 37), que se repite, además, en el verso 40. En B2050 los versos que faltan son los primeros del texto introducidos por el término en anáfora, y habrían constituido la cuarta sextilla del manuscrito de Barcelona, es decir, según la versión de los otros testimonios, la segunda sextilla de la II copla. Como consecuencia de este salto de igual a igual, la quinta sextilla de B2050 es la segunda de la III copla de 11CG, 14CG y P (es decir, la sexta sextilla), prosiguiendo así hasta el final de la composición. Aparte de la omisión de los versos 19-24 y de la consecuente alteración de la correcta estructura de las coplas III, IV, V y VI, B2050 transmite en los vv. 14-17 una lección errónea: “y aunque no me pesa d’ello / yo maldigo / aquel punto y aquel ora / c’os vi por do propuse sello / mi enemigo”, en lugar de “y aunque no me pesa d’esto / yo maldigo / aquel punto y aquel ora / c’os vi por do fuy tan presto / mi enemigo”, atestiguado por los demás testimonios. Si “d’ello” por “d’esto” en el verso 14 cabe considerarlo una variante equipolente, la lección del verso 17 –correctamente en rima con 14– “propuse sello” por “fuy tan presto”, es un error, ya que altera la sintaxis. De hecho, “propuse sello” podría referirse solo a “verme muerto” (v. 13), entendiendo el texto en el sentido de que el poeta maldice el punto y la hora en los que vio la dama y se propuso morir de amor por ella, secundando así el deseo de la misma expresado en los versos 11-13; sin embargo, si así fuera, el verso 18 –“mi enemigo”– acabaría no teniendo relación sintáctica con los versos anteriores y sucesivos, quedándose completamente aislado. B2050 transmite en el verso 65 “también por ver que no puedo”, lección correcta con respecto a la de 11CG y 14CG y que, como se verá enseguida, aísla el manuscrito de Barcelona frente al resto de la tradición. Queda, de hecho, por analizar la situación de la *princeps*. El texto transmitido por P es el mismo de 11CG y 14CG, a excepción de tres variantes en los versos 7, 60 y 64. En el primer caso en P se lee “porque” frente a “y pues”, lección compartida por 11CG, 14CG y B2050; en el verso 60 atestigua “y siempre ardiendo” en lugar de “y mas ardiendo” de las dos ediciones del *Cancionero General* y del manuscrito de Barcelona, y lo mismo sucede en el verso 64,

en donde la lección “que quanto quereis hazeis” es única de P. Es sabido (cfr. Fernández de Heredia 1955: XVIII, D’Agostino 2006: 320, D’Agostino 2014: 35-36) que la impresión de las *Obras* de 1562 no fue dispuesta por el autor, quien, según las declaraciones del *Prólogo* del editor, nunca se había ocupado de recoger sus poesías<sup>23</sup>; también es cierto que en algunas circunstancias las versiones de los textos transmitidas por los manuscritos son más fiables que las de la *princeps* (cfr. D’Agostino 2014, cfr. también Fernández de Heredia 2020: 48-50). No puede excluirse que las tres variantes equipolentes atestiguadas por P sean intervenciones del autor sobre un texto que, al ser publicado en el *Cancionero General* de 1511, se remonta sin duda a sus primeros experimentos poéticos, pero tampoco se puede tener certeza de ello y es difícil imaginar que en una versión del texto enmendada por el mismo poeta persistiese el error común que P comparte con 11CG y 14CG en el verso 65. Además, las lecciones de las dos ediciones del *Cancionero General* y del manuscrito de Barcelona para los versos 7, 60 y 64 concuerdan, pero es difícil que la fuente directa de B2050, fechado en 1555, pueda haber sido, por lo menos en el caso de este texto, la versión transmitida por 11CG o 14CG. Esto, no tanto por el hecho de que en el verso 65 B2050 atestigua la lección correcta, dado que el de los impresos es un error fácil de enmendar, sino porque si el copista del manuscrito de Barcelona hubiese copiado el texto de una de las ediciones de 11CG, de 14CG o de unos de sus derivados, ciertamente habría podido, al principio, incurrir en la *omissio ex homoioteleuto* arriba ilustrada, pero al final del texto habría sido difícil que no se diera cuenta del error, puesto que la última copla en 11CG y 14CG está rubricada como *Cabo*, y, naturalmente, tiene un *incipit* que no es el mismo de la última de B2050. Además, como bien sabe cualquiera que haya manejado una copia de 11CG o la de 14CG, el paso de una estrofa a otra está muy claramente indicado en el impreso a través de un espacio en blanco que las separa y por un calderón que antecede la inicial de cada estrofa, y, considerando que el recopilador de B2050 es en general bastante esmerado, es poco probable que al darse cuenta del error no hubiese intentado subsanarlo. Se diría en cambio que son más razonables las siguientes hipótesis: o que B2050 estuviera copiando de un manuscrito en el que los versos se transmitían todos seguidos, sin interrupción entre las distintas coplas, pudiendo así fácilmente caer en el error, o que su modelo presentase ya el salto de igual a igual, del que era imposible que el copista pudiera darse cuenta por razones semánticas.

23 Declaraciones similares sobre el descuido de Juan Fernández de Heredia respecto a su *corpus* poético se encuentran en el prólogo del copista del manuscrito de Barcelona, para lo cual cfr. D’Agostino 2006: 325 y D’Agostino 2014: 37.

A la luz de todo lo dicho, se elige como texto base 11CG.

*Otras tuyas de una maldición que haze a sí mismo*<sup>24</sup>

Querría saber quexarme  
de mí mismo y maldecirme,  
pues que nuestro<sup>25</sup>  
que ni yo puedo apartarme  
ni tan poco arrepentirme           5  
de ser vuestro.  
Y pues mi ventura y vos<sup>26</sup>  
me tiene tal que me veo  
qual me véys,  
tan en las manos de Dios,           10  
que se cumplirá el deseo  
que tenéys

de verme muerto, señora,  
y aunque no me pesa d'esto<sup>27</sup>,  
yo maldigo                               15  
aquel punto y aquel ora  
c'os vi, por do fuy tan presto<sup>28</sup>  
mi enemigo.  
Maldigo más aquel día  
que mis ojos causa fueron           20  
por do os viesse,  
tal que fuera culpa mía  
no quereros, pues quisieron  
c'os quisiesse<sup>29</sup>.

24 *Rúbrica* otras tuyas de una maldición que haze a sí mismo] maldición del mismo a sí MN17 don Joan Fernandez maldiziéndose porque quería una señora ingrata B2050 otras en que se maldize siendo servidor de doña Hieronima Beneyta que después fue su mujer P.

25 3 que nuestro] que me nuestro MN17.

26 7 y pues] porque P.

27 14 no me pesa d'esto] no pesa desto MN17 no me pesa d'ello B2050.

28 17 do fuy tan presto] do propuse sello B2050.

29 19-24 maldigo mas aquel día / que mis ojos causa fueron / por do os viesse / tal que fuera culpa mía / no quereros pues quisieron / c'os quisiesse] omitidos en B2050 24 c'os quisiesse] que os amase MN17.

Maldigo mi pensamiento <sup>30</sup>	25
y también mi voluntad, pues ha sido causa de mi perdimiento, causa de la libertad qu' é perdido.	30
Maldigo más mi memoria, que ningún punto s'olvida d'acordarme qual os vi, porqu'esta gloria debiera darme la vida	35
y es matarme.	
Más maldigo la razón que he tenido para verme en lo qu'estó, maldigo mi condición	40
que sin vos querer quererme os quiera yo. Maldigo mi triste vida y mi desdichada suerte, pues es tal	45
que como cosa perdida me dexa bivar la muerte por más mal.	
Pues no tengo más poder con poderme maldezir	50
me consuelo, no porque aya de creer qu'esto me hará luzir más el pelo, mas como haze 'l condenado	55
qu'en el infierno s'está maldiciendo, yo de verme acá juxgado con más penas qu'él allá y más ardiendo <sup>31</sup> ,	60

30 MN17 no transmite las coplas III-VI.

31 60 y mas ardiendo] y siempre ardiendo P.

*Cabo*

hago en mi esto que véys  
 y de mi contento quedo,  
 pues é 'scrito  
 lo que queréys y hazéys<sup>32</sup>  
 también por ver que no puedo<sup>33</sup> 65  
 ser bendito.  
 Y pues más en mí no sé  
 si otra cosa se muestra,  
 sea maldita;  
 sola la fe dexaré 70  
 qu'esta se llama en ser vuestra  
 fe bendita.

**Bibliografía citada**

- ARAMON I SERRA, RAMON (1938), *Cançoner dels Masdovelles (Ms. II de la Biblioteca de Catalunya)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans/Biblioteca de Catalunya.
- ARCHER, ROBERT (2018), "Ausiàs March y los maldicientes", *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 7: 1-18.
- ARCHER, ROBERT; RÍQUER, ISABEL DE, eds. (1998), *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona, Quaderns Crema.
- ASPERTI, STEFANO (2013), "Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale", *Studi Mediolatini e Volgari*, 59: 67-107.
- AZÁCETA, JOSÉ MARÍA, ed. (1962), *El Cancionero de Gallardo*, Madrid, CSIC.
- BELTRAN, VICENÇ (2023), "Poetes i diplomacia al seguici de Joan II: entre Petrarca, Santillana, Torroellas, Masdovelles, i Juan de Villalpando", *Estudis en honor del professor Rafael Alemany Ferrer*, coords. Marinela Garcia; Francesc Llorca; Lúcia Martín; Josep Lluís Martos; Joan M. Perujo i Gabriel Sansano. Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante: 79-89.
- BOSCÁN, JUAN (1999), *Obras completas*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- CARAVAGGI, GIOVANNI (1989), "Los sonetos de Juan de Villalpando", *Symbolae pisanæ. Studi in onore di Guido Mancini*, eds. Blanca Perinián; Francesco Guazzelli. Pisa, Giardini, 2 vols.: I, 99-111.
- D' AGOSTINO, MARIA (2006), "Apuntes para una edición de la obra poética de Juan

32 64 lo que quereys y hazey[s] que quanto quereys hazey[s] P.

33 65 tambien por ver que no puedo] 11CG 14CG P.

- Fernández de Heredia", *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Juan Paredes; Vicente Beltran. Granada, Universidad de Granada: 319-35.
- D'AGOSTINO, MARIA (2010), "Lengua, lenguaje y linaje nella poesía di Juan Fernández de Heredia", *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua a traduzione a Valencia*, eds. Alfonsina de Benedetto; Ines Ravasini. Bari, Pensa: 171-84.
- D'AGOSTINO, MARIA (2011), "Qué más acertara cualquier toscano / trocando su verso por el castellano. Juan Fernández de Heredia e la poesía italianeggiante", *Ogni Onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, eds. Andrea Baldissera; Giuseppe Mazzocchi; Paolo Pintacuda. Como-Pavia, Ibis, 2 vols.: I, 289-307.
- D'AGOSTINO, MARIA (2014), "¿De carne de ángeles o con grande perfección hechas? La poesía de Juan Fernández de Heredia del manuscrito a la versión impresa", *La poesía en la imprenta antigua*, ed. Josep Lúis Martos. Alicante, Universidad de Alicante: 35-59.
- D'AGOSTINO, MARIA (2016), "Un caballero galán / de damas enamorado. La lírica amorosa de Juan Fernández de Heredia ¿un 'reprehensor' de Boscán?", *Crítica del Texto*, XIX/2: 121-36.
- D'AGOSTINO, MARIA (2023), "Juan Fernández de Heredia, la poesía italianeggiante e *El Cortesano*", "Aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara". *Studi in onore di Ines Ravasini*, eds. Alfonsina di Benedetto; Paola Laskaris. Bari, Pensa: 283-97.
- DUTTON, BRIAN (1990-1991), *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 7 vols.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, JUAN (1955), *Obras*, ed. Rafael Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, JUAN (2020), *Comedia de Corte "La Vesita" de Juan Fernández de Heredia, poeta y caballero valenciano*, ed. Francesc Massip, Salamanca, SEHL&SEMYR.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, GONZALO (1983), *Batallas y Quinquagenas*, ed. Juan Pérez de Tudela y Bueso, Madrid, Real Academia de la Historia, 2 vols.
- FERRANDO FRANCÉS, ANTONIO (1983), *El certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- GARGANO, ANTONIO (2019), "Amigo de cosas nuevas. Controversias literarias y orígenes de la moderna poesía española", *Controversias y poesía (de Garcilaso a Góngora)*, eds. Mercedes Blanco; Juan Montero. Sevilla, Universidad de Sevilla: 15-41.
- GRACIÁN, BALTASAR (2001), *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2 vols.
- LÓPEZ ALEMANY, IGNACIO (2013), *Ilusión áulica e imaginación caballeresca en "El Cortesano" de Luis Milán*, Chapel Hill, Department of Romance Languages/The University of North Carolina.
- LÓPEZ ALEMANY, IGNACIO (2016), "El sonsoneto y la práctica poética cortesana del siglo XV", *Revista de estudios hispánicos*, 50/ 3: 583-603.
- MARINO, NANCY F. (2014), *El Cancionero de Valencia: Mss. 5993 de la Biblioteca Nacional. Edición y Estudio preliminar*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

- MILÀ, LLUIS DE (2001), *El Cortesano*, ed. Vicent Josep Escartí, estudis introductoris de Vicent Josep Escartí; Antoni Tordera, Valencia, Biblioteca Valenciana/Ajuntament de València/Universitat de València, 2 vols.
- PERA RODRÍGUEZ, OSCAR (2003), “Valencia en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2003, 21: 227-51.
- PÉREZ BOSCH, ESTELA (2009), *Los valencianos del Cancionero General. Estudio de su poesía*, Valencia, Universidad de Valencia.
- PETRARCA, FRANCESCO (1996), *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- RAVASINI, INES (2014), “Poesía y vida de corte: los sonetos de Luís del Milán”, *Revista de poética medieval*, 28, 2014: 335-57.
- RAVASINI, INES (2016), “Nancy F. Marino. *El Cancionero de Valencia*: Mss. 5593 de la Biblioteca Nacional. Edición y estudio preliminar”, *Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 21/2: 116-24.
- RIQUER, ISABEL DE (1987), “La mala cansó provenzal, fuente del maldit catalán”, *Revista de lengüas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 5: 109-27.
- SÁNCHEZ PALACIO, ESMERALDA (2003), “Lluís de Milà i Joan Fernández de Heredia a la cort dels ducs de Calàbria”, *Misce.lània homenatge a Rafael Martí de Viciano en el V Centenari de seu naixement 1502-2002*, Burriana/València, Magnífica Ajuntament de Burriana/Biblioteca Valenciana: 433-58.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2008), *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Edition Reichenberger.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2014), “Círculos cortesanos y producción poética: el Cancionero de Salvá (PN13)”, *Revista de poética medieval*, 28: 43-73.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2016), “La sección de Diego de Valera en el *Cancionero de Salvá* (PN13): entre cortesía y palinodia”, *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Homenaje a Carlos Alvar*, eds. Constance Carta; Sara Finci; Dora Mancheva. San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2 vols.: I, 959-81.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2017), “Hacia una edición de las obras de Diego de Valera: los poemas del *Cancionero de Estúñiga* (MN54)”, *En Doiro antr’o Port e Gaia. Estudios de Literatura Medieval Ibérica*, eds. José Carlos Ribeira Miranda; Rafaela da Câmara Silva. Porto, Estrategia Creativas: 925-41.
- TORROELLA, PERE (2011), *Obra completa*, ed. Francisco Rodríguez Risquete, Barcelona, Barcino.

**Maria D’Agostino** es catedrática de Literatura Española en la Universidad de Nápoles Suor Orsola Benincasa. Ha publicado las ediciones críticas de Guevara, *Poesie* (Napoli, Liguori, 2002) y de los *Versos de Juan de la Vega* (Pisa, ETS, 2022) y es autora de las monografías *La leggenda di Cola pesce. Una versione spagnola del secolo XVII* (Roma, Salerno Editrice, 2008) y *La nobile città de la sirena. Cultura napoletana e poesia spagnola del Cinquecento* (Roma, Salerno Editrice, 2017).  
[maria.dagostino@unisob.na.it](mailto:maria.dagostino@unisob.na.it)

# GAETANO LALOMIA

## LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA LITERATURA MEDIEVAL: LOS HÉROES PINTADOS

Università degli Studi di Catania

### Resumen

La cultura occidental, desde la época románica, nunca ha dejado de relacionarse con la tradición clásica a través de múltiples formas de recuperación de lo 'antiguo', como citas, alusiones, imitaciones y reescrituras. En cambio, el presente estudio pretende detenerse en una recuperación de la memoria de los héroes de la Antigüedad a través del mecanismo efrástico, tomando como ejemplo algunos casos sacados de los libros de caballerías. El uso de esta figura retórica, así como su relación con la cultura visual de la Edad Media y el siglo XVI, será objeto del presente artículo.

palabras clave: tradición clásica, éfrasis, libros de caballerías, pinturas

### Abstract

#### **Classical tradition in medieval literature: the painted heroes**

Western culture, since medieval times, has never ceased to relate to classical tradition through multiple forms of recovery such as quotations, allusions, imitations, and rewriting. However, the present study intends to focus on the memory of the heroes of Antiquity through the ekphrastic mechanism, as found in some chivalry romances. The use of this rhetorical figure, as well as its relationship with the visual culture of the Middle Ages and the 16th century, will be the subject of this article.

key words: classical tradition, ekphrasis, chivalry romances, paintings

La cultura románica occidental siempre ha mantenido una viva relación con la tradición clásica; la escuela medieval ya elabora un canon destinado a recuperar a los autores considerados dignos de ser estudiados durante la formación de los más jóvenes. Y justo cuando Alfonso X el Sabio piensa en la importancia fundamental de la institución educativa para su reino, no puede dejar de mencionar las escuelas atenienses como referencia a un modelo de educación perfecta (Lacarra, Cacho Blecua 2012: 650-52). La propia historiografía medieval románica tiende a modelar su producción histórica refiriéndose a los modelos de la época clásica, especialmente los latinos, y a medida que va surgiendo el *roman* en la Francia medieval los clérigos van recuperando las historias de los antiguos griegos y romanos para elaborar un nuevo heroísmo. Al mismo tiempo es innegable la honda influencia que ejerce Ovidio con sus historias que los medievales reelaboran para adaptarlas a su entorno cultural.

En la Edad Media, además, surge un género literario que va teniendo largo éxito; precisamente, en el siglo XIII, las colecciones de sentencias gozan de un enorme éxito como forma de recopilación de dichos de filósofos antiguos capaz de aportar principios universales a los jóvenes en formación. Se trata de compendios que, en una fase muy temprana, se presentan como traducciones de obras árabes, pero que después se tomarán como modelo para la redacción de otras recopilaciones procedentes de la elaboración original por parte de autores españoles (Haro Cortés 2003). Un ejemplo tangible de lo que se afirma lo encontramos en la *Floresta de filósofos*, una miscelánea de sentencias del siglo XV que reúne también fragmentos de textos de obras clásicas que dan testimonio de la importante labor de traducción realizada sobre las antiguas *auctoritates* (Haro Cortés 2003: 159).

Esta tipología textual plantea también la cuestión de la categoría de ‘antiguo’, en el sentido de que dentro de estos textos emerge y se presenta en diversas formas la idea de la transmisión de conocimientos antiguos, de las cuales la del espacio conmemorativo como habitación o como casa es ciertamente la más frecuente.

Todo ello contribuye a replantear la cuestión de la recuperación de la cultura clásica, que generalmente se atribuye a la época del Renacimiento, pero que en realidad se produjo mucho antes gracias también a la importante mediación de otras culturas, como la árabe. Surge así una recepción plural de la Antigüedad (Pioletti 1988)<sup>1</sup>.

---

1 Habría que profundizar este aspecto en la literatura gnómico-sapiencial, que de momento aquí se plantea solo como cuestión introductoria para focalizar la atención en los textos que se pretenden analizar.

Las literaturas románicas recuperan lo Antiguo de diversas formas: la más difundida es sin duda la cita de los clásicos, pero la reescritura es también una forma que actualiza las grandes obras del pasado, de las que Ovidio es un ejemplo probatorio. Sin embargo, también hay otro aspecto de la recuperación de lo Antiguo, bien destacado por Pioletti (1998: 149), quien señala

le rappresentazioni dell'Antichità in singoli testi e generi letterari, le modalità di ricostruzione dell'Antichità nella storiografia medievale, i tramiti della conoscenza per gli autori medievali dei testi prodotti nell'Antichità, fino all'individuazione di procedimenti formali e intrecci e motivi che da essa transitano rielaborati nel Medioevo.

Me parece muy importante haber matizado tanto los procedimientos formales, como los motivos narrativos, estos últimos significativos para el discurso que voy a desarrollar en estas páginas. De hecho, entre las diversas formas de recuperación de la Antigüedad hay una poco estudiada que consiste en la valoración de la memoria: de manera más específica, la Edad Media elabora la recuperación y valoración de la cultura antigua a través de la celebración de los héroes y heroínas de los tiempos pasados, un motivo literario claramente antiguo que la cultura medieval y humanista reelabora según su propia visión de mundo. Muchos son los textos de la cultura occidental románica que utilizan este motivo (en algunos casos hasta convertirse en tema de su obra). A mediados del siglo XIV, por ejemplo, Giovanni Boccaccio escribe la *Amorosa visione*, la historia de un sueño en el que el escritor llega a un castillo, cuyas paredes presentan narraciones de personajes ilustres del pasado. Hacia la década de 1360, escribe *De mulieribus claris* en que se narra la vida de más de cien mujeres de la Antigüedad y de la Edad Media. De la misma época es el *De casibus virorum illustrium* en el que se cuentan las desgracias de una serie de personajes (hombres y mujeres), algunos de la Biblia (Adán y Eva, Saúl), otros de la historia antigua (Agamenón, Dido), incluso personajes más cercanos al mismo Boccaccio.

Este modelo narrativo también fue recuperado un siglo después por un autor español: Álvaro de Luna. El *Libro de las virtuosas e claras mugeres* es un conjunto de narraciones dedicadas a destacar algunas figuras femeninas; son historias y personajes tomados de la Biblia, pero también del mundo clásico y del mundo cristiano. En esta operación, el autor español no solo se inspira en Boccaccio, sino que dialoga de cerca con fuentes de la cultura antigua como Ovidio, Juvenal, Valerio Máximo y Tito Livio.

Las obras mencionadas recurren a menudo al retrato narrado, una forma de representación que implica la narración de una serie de acciones que involucran a

los personajes de la Antigüedad. A raíz de esta operación se encuentra el objetivo de resaltar el valor y la virtud de los sujetos retratados, de acuerdo con el sentimiento humanista-renacentista común tendiente a la celebración del pasado. Para llevar a cabo esta empresa, sin embargo, en algunos casos se recurre a la écfrasis, es decir, describir un retrato artístico. No es el caso de Álvaro de Luna que propone *exempla* al lector, de modo que la suya es una intención predominantemente narrativa. En cambio, es diferente la intención de Boccaccio, quien precisamente pretende ofrecer al lector una lectura de una obra artística a partir de unos recursos retóricos específicos. Según estas consideraciones es evidente como la écfrasis no es solo un instrumento retórico; en este caso, como se verá más adelante, se trata de un instrumento retórico al servicio de una visión. En este sentido, los instrumentos metodológicos de los estudios de cultura visual pueden ser un recurso valioso para estudiar tanto textos como pasajes textuales insertados en narraciones más amplias. Se trata de un enfoque que permite examinar de manera más profundizada las interconexiones entre lo que es meramente visual y la palabra utilizada para describirlo.

Ahora bien, no es infrecuente que, en los textos de la Edad Media, así como del Renacimiento, aparezcan insertos descriptivos de personajes de la Antigüedad, como ya se ha dicho. La memoria de los antiguos héroes y heroínas también se cumple dentro del género de los libros de caballerías en los que no es raro encontrarse con la descripción de salas pintadas, pinturas al fresco o adornadas con bajorrelieves, en las que se narran acciones épicas de héroes y heroínas. Es precisamente este aspecto el que pretendo examinar en este trabajo, con el objetivo de examinar el funcionamiento del mecanismo ecfrástico como forma de diálogo entre arte y literatura.

En general, la situación narrativa que se presenta al lector es bastante tópica: el protagonista o los protagonistas llegan a un maravilloso e imponente castillo o palacio y de allí acceden a una sala de la que se describen las dimensiones y el contenido que adorna las paredes.

## 1. La estructura de la habitación: tamaño, materiales y colores

La descripción de una obra de arte en la literatura tiene una matriz clásica muy fuerte y bien connotada; el ejemplo más conocido es sin duda el de Filóstrato el Viejo que en *Imágenes* describe una visita a las pinturas expuestas en una villa

cercana a Nápoles<sup>2</sup>. Por lo tanto, la idea de describir una sala con las paredes pintadas en la cultura europea del Humanismo y del Renacimiento no es más que la recuperación de una práctica que viene de la Antigüedad, pero obviamente con significados completamente diferentes.

Dado el escaso espacio disponible, me centraré en tres ejemplos, partiendo de una serie de elementos comunes que de alguna manera caracterizan la descripción de una sala pintada, así como el uso de la éfrasis como mecanismo de descripción y narración.

Uno de los elementos recurrentes es la descripción del tamaño de la sala, mayoritariamente parte de un palacio o de un castillo, que también es bastante grande. Así es como, por ejemplo, en la *Gran Conquista de Ultramar* (ms. R-518. R-519 de la Biblioteca Nacional de España) se habla de un salón espacioso definiéndolo como una “cuadra” que “fue tan grande que había en cada quadra doze braçadas” (f. 29r)<sup>3</sup>. La cuestión del tamaño es un elemento importante no solo para justificar la dimensión sorprendente de la habitación, sino para producir asombro en el lector. Incluso el palacio de la sala descrito en el *Clarián de Landanís* (Sevilla 1527) se define como grande en virtud de sus desproporcionadas dimensiones<sup>4</sup>.

Tal recurso descriptivo se inscribe en el contexto de un motivo narrativo recurrente en los libros de caballerías, a saber, el de las arquitecturas maravillosas, independientemente de que estas hayan sido construidas mediante el ingenio, el artificio o la magia (Neri 2007: 25). Lo importante es señalar que se trata de estructuras que despiertan asombro y por eso los adjetivos ‘maravilla’ y ‘maravilloso’ son el atributo recurrente para señalar tales arquitecturas. Por otro lado, como señala Neri (2007: 25), estas estructuras constituyen un núcleo temático en torno al cual se coagula una aventura que se enmarca en las líneas de la narración. La pausa diegética, junto a la inserción efrástica, constituye a menudo un momento preparatorio para una aventura, cuyo sentido debe entenderse en todo caso en el conjunto de pautas temáticas de la novela en cuestión.

Otro aspecto recurrente como elemento descriptivo es el material utilizado

2 Filóstrato es un escritor griego antiguo; su mayor obra literaria es *Imágenes*, en la que, bajo forma de diálogo, se describe una vista a las pinturas que adornan una villa cerca de Nápoles. La obra es un excelente ejemplo de uso de la éfrasis.

3 Se cita de la edición diplomática que se encuentra en *Corpus of Hispanic Chivalric Romances* <<https://textred.spanport.lss.wisc.edu>>. En la transcripción del texto se adoptan criterios modernos. Las otras citas vienen de esta misma página web.

4 Se cita de la edición diplomática que se encuentra en *Corpus of Hispanic Chivalric Romances* <<https://textred.spanport.lss.wisc.edu>>. En la transcripción del texto se adoptan criterios modernos. Las otras citas vienen de esta misma página web.

para embellecer la sala. Por ejemplo, el oro que se utiliza para ilustrar los nombres de los personajes presentes en el salón de la *Gran Conquista de Ultramar* (“con letras de oro et con azul que provava cada estoria sobre si qual era et de qual fecho”, f. 29r); y el oro aparece también en el primer libro de las aventuras de *Clarián de Landanís* para describir las cabezas de los leones que sostenían el suelo del salón.

El oro, con su relativo brillo, no se utiliza solo para indicar la preciosidad, sino que se presenta junto con otros materiales y colores:

el suelo era armado sobre quatro leones de piedra relucientes como espejo et sosteníanla sobre las cabeças que de coronas de oro eran coronadas. Todo el suelo era de una sola losa de color de rubí et las paredes por de fuera mostrávanse todas de una color clara como de cristal, et cada una d'ellas era de una sola piedra, et la cobertura era de la color del suelo así mesmo, la qual por de dentro era de un oro muy fino. Las paredes por de dentro eran de diferentes colores que la una era blanca, la otra colorada, la otra azul et la otra jalde et resplandecían así por maravilla que también se podían ver en ellas como en un espejo (f. 178r).

En última instancia, la sala está dominada por los colores dorado, azul, rojo y amarillo. Cabe señalar que, si el oro es una piedra preciosa presente en la sala con la doble función de embellecer la arquitectura haciéndola al mismo tiempo muy luminosa, los colores restantes se comparan con sustancias concretas: el rubí sirve para indicar el color rojo, el amarillo es oro. Por otro lado, el azul ya está bien definido y por ello no hace falta compararlo con una piedra, aunque tradicionalmente, en la Edad Media y en el Renacimiento, se producía a partir del lapislázuli, importado a Europa desde los países de ultramar; por eso también se le llama azul ultramar (Falcinelli 2017: 53). En cualquier caso, los tres colores indicados están flanqueados por un blanco transparente: las paredes de la estancia son tan claras como el cristal, lo que supone una transparencia que permite la entrada de luz exterior que, al impactar con los colores, favorece la luminosidad interior.

Luz y luminosidad son los criterios que presiden la construcción de esta sala, de acuerdo con una estética todavía completamente medieval, precisamente la que pone en contacto la vivacidad del simple color combinada con la de la luz que lo impregna (Eco 1985: 57).

## 2. Héroe, heroínas y sus historias

Dentro de estas hermosas y luminosas salas, adornadas con oro, las paredes están

embellecidas de héroes y heroínas del pasado. El pacto efrástico entre lector y narrador (o narrador que describe) se concreta en el momento en que se empieza a hablar del edificio, de su tamaño, de su belleza, y cobra mayor importancia cuando se empieza a describir el interior de la sala. Es allí donde se desencadena la *enàrgheia* que focaliza el efecto que la descripción tiene sobre el destinatario, que sea el personaje que visita la sala, o el lector (Cometa 2012: 63). Por otro lado, recuerda Elsner (2007: 21), la éfrasis es una escenificación verbal de la mirada que busca relacionarse con un objeto y pretende penetrarlo. Comienza así una fase en la que el dispositivo cobra gran importancia; con el fin de describir los objetos artísticos de las salas, los autores recurren al conocido dispositivo de galería o museo, sumergiendo así al lector en el aspecto performativo del uso de la sala. Por lo tanto, se puede suponer que los autores recuperan una experiencia personal de fruición de las habitaciones pintadas, y no solo en un modelo textual.

Precisamente, centrarse en el dispositivo implica tener en cuenta la forma en que los personajes utilizan las habitaciones, teniendo en cuenta también si se trata de imágenes pintadas o bajorrelieves. A este respecto los textos son bastante claros:

1. E eran ay pintadas muy muchas estorias (*Gran Conquista de Ultramar*, f. 29r);
2. Las salas camaras y las casas de arriba assí como los techos de un debuxo negro de hystorias antiguas enamoradas (*Palmerín de Inglaterra*, 1547, London, British Library, G. 10254, f. 9r);
3. Acostados a las paredes vio en ricas sillas sentados muchos cavalleros, dueñas et doncellas hechos de bultos (*Libro primero del esforçado cavallero don Clarián de Landanís*, f. 178v).

La indicación del *medium* es fundamental al analizar el régimen escópico (Cometa 2012: 84) implicado en la fruición, indicación que cuestiona, más allá de las imágenes, las miradas y precisamente los dispositivos conectados a ellas. En realidad, un retrato pintado supone una fruición mayoritariamente frontal del objeto artístico, mientras que un bajorrelieve ofrece al observador la posibilidad de moverse para activar la percepción de los elementos que se destacan de la pared, con lo cual no se mueven solo los ojos, sino también el cuerpo.

Pasemos ahora a los temas que animan estas salas. En la *Gran Conquista de Ultramar* las murallas, como se desprende de la cita 1), están pintadas con muchas historias: “assí como la de Troya et la de Alixandre, et otras muchas de los grandes fechos que acaescieron en los tiempos pasados” (f. 29r).

Las ‘otras historias’, con toda probabilidad, serán las de la Antigüedad, las que en la Francia occitana han caracterizado la *mise en roman* de la epopeya clásica

griega y latina que la cultura románica ha disfrutado a través de las formas de Dictis o Darete (Meneghetti 2010: 38). Por otro lado, cabe recordar que la *Gran Conquista de Ultramar* es fruto de una traducción al castellano de una redacción francesa realizada hacia 1291, lo que parece obvio como para pensar que parte de la epopeya clásica pasa por la Castilla medieval también por medio de tal trámite.

A este respecto, cabe destacar dos elementos: la aclaración de que estamos ante “cuentos”, y que son relatos de tiempos pasados. Como sabemos, el lema ‘estoria’ es polisémico en la cultura románica, y en este contexto asume claramente el valor de ‘ilustración’, ‘imagen’, narración de hechos. Esto implica imaginar que el lector del texto piensa en pinturas murales sobre las que se extienden episodios de los héroes de la Antigüedad greco-latina. El texto, con respecto a otros, desde este punto de vista no es muy explícito, pero el lema “estoria” sugiere que se trata de acciones, por lo que pensar en imágenes dinamizadas parece completamente obvio.

El *Palmerín de Inglaterra* de Francisco de Moraes de 1547 también alude a historias antiguas, con la diferencia de que las paredes de la sala reproducen historias de amores desdichados:

allí se hallará la hystoria de Ero y Leandro, allávase el desastrado fin de Tisbe y Píramo henone mil lástimas al pié de un crecido álamo; consigo pasava Filomena también en labores que hazia motrava su pena; Dido con la espada de Eneas metida por el corazón, estava embuelta en la su propia sangre tan natural y fresco que parecía que aquella era la postrera ora en que se matara; Medea Progne, Ariadna, Fedra, Pasife, todas allí estaban cada una pintadas según y la manera de su vida. Orfeo envuelto en el fuego infernal con su viguela en las manos parecía que se quexava allí; Acteón tornado ciervo despedaçado de sus propios perros; Narciso allí se vía con otros muchos enamorados que a relatallos aquí sería nunca acabar (f. 9r).

Esta larga cita destaca los rasgos de una dinamización ligada a la historia de cada uno. Es fácil adivinar el origen de los relatos de estos personajes (las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Eneida* de Virgilio, por ejemplo), pero lo que llama la atención es la intención del autor de recuperar el núcleo de los acontecimientos que la historia de cada uno ha hecho inmortal, ese *punctus temporis* que marca la inmortalidad del personaje clásico. Así, se retrata a Dido en el momento en que ve partir a Eneas, y la sangre que brota de su cuerpo es de un color tan rojo que, como sugiere el texto, parece natural y fresca. De igual efecto dramático, así como realista, es la historia de Orfeo que se le ofrece al lector en su función de espectador de la pared.

La dinamización de las acciones descritas brevemente sugiere, por lo tanto,

una imagen en movimiento, como si estuviera sucediendo ante los ojos de los observadores y lectores, aunque producida por palabras. El “desastrado fin de Tisbe y Piramo henone mil lástimas al pié de un crecido álamo” obviamente se refiere al momento culminante de la historia de los dos amantes, de modo que mientras el espectador observa la escena de la imagen, así como el lector del texto, los dos reconstruyen, a través de la propia enciclopedia cultural, toda la secuencia de acciones narradas por Ovidio en las *Metamorfosis*. De esta forma se superponen la mirada intradieгética del observador y la mirada extradieгética del lector (Cometa 2012: 107).

Un sistema expositivo diferente se ofrece en el *Clarían de Landanís*, donde podría pensarse en una serie de retratos con un grado cero de dinamismo, ya que el texto ofrece solo una gran serie de nombres:

Allí era Nembrot aquel de la gran fuerça, Judas el fuerte, don Tristán de Leonís et la reyna Yseo la brunda que tanto se amaron. Don Lançarote del lago et la reyna Ginebra. Allí se fallavan Bruto et Corineo, Archile et Policena, Jasson y Theseo, Paris y Elena, Troilo hijo del rey Priamo, Tideo, Pirro et otros muchos famosos cavalleros, dueñas et doncellas que en virtud de fortaleza et gracia de hermosura en el mundo florescieron (f. 178v).

Como se acaba de mencionar anteriormente, “los otros muchos famosos cavalleros, dueñas et doncellas” sugiere que en la inmensa sala hay un gran grupo de retratos que no se mencionan, para los cuales se prefiere una *abreviatio* inclusiva. Es, en verdad, una lista muy grande cuyos límites se desconocen, lo que indica un número astronómicamente grande (Eco 2019: 15). Toda la sala se convierte entonces en una especie de *hyperimage* que reúne un conjunto de imágenes. En la definición de Thürlemann (2019: 1) la *hyperimage* en realidad está compuesta por un grupo calculado de imágenes seleccionadas, pero si consideramos la sala con la lista de nombres indicada podemos suponer que se trata de una sala temática, la de los héroes y las heroínas, generando así una forma de interrelación entre las imágenes individuales que definen con precisión el significado semántico de la habitación. Se podría así imaginar a un museo temático en el cual se despliega una serie de cuadros en los que aparecen personajes e historias, lo que Hamon (1995) detecta como segunda tipología entre la tantas que se pueden localizar cuando hablamos de dispositivo museo y textos literarios, o sea la que ve a un personaje elaborar su propio museo transformando su propia habitación en una exposición.

De inmediato salta a la vista un hecho singular, a saber, la presencia de héroes de la Antigüedad junto a los de la tradición románica medieval europea. Si el

*Clarián de Landanís* fue compuesto en la primera mitad del siglo XVI, esto significa que a esa altura cronológica héroes como Tristán, Isolda, Lancelot y Ginebra están considerados por los autores del siglo XVI como testigos históricos de un pasado, y ello debido a que los novelistas medievales hablan de estos personajes como figuras de un pasado mítico digno de memoria eterna. Las coordenadas históricas saltan por completo, ya que en este cuadro todo se hace antiguo por falta de perspectiva cronológica.

### 3. Los héroes y las heroínas del pasado y la recuperación de la memoria

En 1578, en Zaragoza, para el editor Juan Soler, Martín de Bolea y Castro publica un poema épico-caballeresco titulado *Libro de Orlando determinado*. La intención del escritor, declarada abiertamente en el prólogo, es continuar la historia de *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo. Durante la narración dos personajes, Escardasso y Reinaldo, se encuentran con un maravilloso palacio adornado con materiales preciosos, y entran en una sala inmensa; el guardián del castillo les informa que están en la Casa de la memoria en la que pueden apreciar a “los valerosos hombres d’esta tierra” (IV, 9, v. 2)<sup>5</sup> tallados en las paredes. Así ven los dos protagonistas a todos los héroes de la Antigüedad. Es indudable la función que cumple este largo engarce efrástico, que consiste en evocar a través del arte héroes y heroínas del pasado para recuperar y no olvidar sus historias. Memoria, gloria e historia se presentan así palabras clave que, no por casualidad, se colocan como rimas y se enlazan entre sí dando así la cifra del poema.

Ahora bien, este ejemplo se ha tomado en consideración como punto de partida para hacer una reflexión más amplia sobre el significado de los engarces efrásticos comentados anteriormente. Como afirma Michele Cometa (2012: 143), la presencia y el posicionamiento de la éfrasis no es un simple recurso retórico, ni tampoco un engarce que cumple con la sola función de ralentización de la acción narrativa. En realidad, la presencia de estas *Wunderkammer*, en las novelas, se presta a una doble interpretación: una ligada a la función metapoética y metanarrativa, ya que el engarce efrástico no es algo separado de la novela, sino un conjunto con ella; la otra función, en cambio, es estar relacionada con el sistema cultural humanístico y renacentista.

En lo que se refiere al primer aspecto, el engarce efrástico casi siempre se sitúa al comienzo de una aventura. En el sistema narrativo, la presencia de una

<sup>5</sup> Se cita del ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, f. 35v.

arquitectura maravillosa, como bien recuerda Stefano Neri (2007: 41), cumple la función de abrir paso hacia la aventura del caballero; del mismo modo, las salas pintadas, ubicadas en el interior de maravillosos palacios y castillos, constituyen una pausa preparatoria hacia un nuevo y posterior acontecimiento. Durante la visita, el protagonista, o los protagonistas, admiran a los héroes del pasado y extraen de ellos nueva vida para imitarlos y así afrontar con mayor ardor las pruebas posteriores. Observar retratos de hombres ilustres asume la función de recuperar la memoria, pero a la vez procura cierta emoción, ya que la celebración de los antiguos facilita emocionalmente, además del espíritu de emulación, también un bienestar interior. Esta oposición se basa en una distinción agudamente señalada por Settis (1979: 181), a saber, entre la imagen representativa (a la que pertenece la *salutatio*) y la imagen narrativa (a la que pertenece la *memoria*).

En cierto sentido, la ékfrasis puede prefigurar y/o anticipar el sentido, si no de la novela, de los episodios posteriores, cumpliendo así una función metanarrativa plena (Cometa 2012: 152). Por otro lado, recuerda Cometa (2012: 153), la novela es una compleja máquina intertextual que, en algunos casos, por no decir con frecuencia, se convierte también en una máquina intermedial, de modo que las aventuras pintadas, o la mera evocación de los héroes del pasado, tienen o pueden tener una repercusión en la continuación de la narración. A esto habría que añadir también que estas suspensiones narrativas funcionan como máquinas de activación de lo maravilloso, de lo que se alimenta continuamente la novela medieval y renacentista para involucrar cada vez más al lector. Es decir, actúan como motores de entretenimiento con el mismo sistema que las series de televisión.

El segundo aspecto se refiere al sistema cultural del que son portadoras las novelas. La recuperación de la literatura clásica no se realiza solo porque esta se estudia filológicamente, sino que dicho estudio, encaminado a recuperar textos, ofrece la posibilidad de imitarla y por tanto de perpetuar un sistema cultural que conecta el presente del escritor con el pasado. La recuperación de elementos retóricos, artísticos y literarios debe verse en este contexto de hipersistema de signos (Gardini 2010: 13).

Otro elemento fundamental, repetido a menudo por los intelectuales europeos del siglo XVI, es la importancia de la memoria. El Renacimiento, en particular, al reflexionar sobre el pasado, al estudiarlo, medita también sobre el olvido, sobre el tiempo perdido, sobre el paso del tiempo. En el espíritu de recuperación del pasado, no solo la literatura clásica juega un papel fundamental, sino también la historia, entendida como una “nuova coscienza della temporalità della vita” (Gardini 2010: 120). Los antiguos enseñan algo, pero yendo más allá del sentido

profundamente moral: se convierten en modelos de virtud en vista de su excelencia en algo. Los retratos de hombres “virtuosos” constituyen la celebración del pasado, la advertencia para el presente, y son precisamente “virtuosos” por haber dominado diversas circunstancias adversas (Gardini 2010: 127). La narración de sus historias, tanto a través de la palabra como a través de la visualización de hechos simbólicos, constituye una de las formas más extendidas de recuperación del pasado en la Edad Media y en el Renacimiento. Es por ello que el pasado se convierte en un elemento temático literario, sobre todo a través de las dinimizaciones de relatos pintados y narrados efrásticamente que exaltan la fuerza, la virtud y el coraje, ideales caballerescos que vinculan el mundo clásico con la cultura medieval y renacentista.

## Bibliografía citada

- ALBERTI, LEON BATTISTA (1976), *Della pittura*, edizione critica Luigi Mallè, Firenze, Sansoni.
- COMETA, MICHELE (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- DACOS, NICOLE (1979), “Arte italiana e arte antica”, *Storia dell’arte italiana. III L’esperienza dell’antico, dell’Europa, della religiosità*, eds. Giulio Bollato; Paolo Fossati. Torino, Einaudi: 5-68.
- ECO, UMBERTO (1985<sup>5</sup>), *Arte e bellezza nell’estetica medievale*, Milano, Bompiani.
- ECO, UMBERTO (2019), *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani.
- ELSNER, JAŚ (2007), “Viewing Aradne: from èkphrasis to wall painting in the Roman world”, *Classical Philology*, 102, 1: 20-44.
- FALCINELLI, RICCARDO (2017), *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Torino, Einaudi.
- GARDINI, NICOLA (2010), *Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- HAMON, PHILIPPE (1995), “Le Musée et le texte”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, XCV, 1: 2-12.
- HARO CORTÉS, MARTA (2003), *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid, Laberinto.
- LACARRA MARÍA JESÚS; CACHO BLECUA, JUAN MANUEL (2012), *Historia de la literatura española. 1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*, Barcelona, Crítica.
- MENEGHETTI, MARIA LUISA (2010), *Il romanzo nel Medioevo*, Bologna, il Mulino.
- NERI, STEFANO (2007), *L’eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS.

- PIOLETTI, ANTONIO (1998), “Pluralità dell’Antico nelle culture europee del Medioevo”, *L’Antinçhità nella cultura europea del medioevo. L’Antiquité dans la culture européenne du Moyen Age*, eds. Rosanna Brusegan; Alessandro Zironi. Greifswald, Reineke-Verlag: 149-56.
- SETTIS, SALVATORE (1979), “Iconografia dell’arte italiana, 110-1500: una linea”, *Storia dell’arte italiana. III L’esperienza dell’antico, dell’Europa, della religiosità*, eds. Giulio Bollato; Paolo Fossati. Torino, Einaudi: 175-270.
- THÜRLEMANN, FELIX (2019), *More than one picture. An art history of the hyperimage*, Los Angeles, Getty Publication.

**Gaetano Lalomia** es Catedrático de Filología románica en la Universidad de Catania (Dipartimento di Scienze Umanistiche). Es miembro del grupo de investigación Clarisel (Universidad de Zaragoza) y codirector de la colección editorial ArDiTeHis. Su ámbito de investigación se centra en la narrativa breve románica y en los libros de caballerías; además investiga la recepción de las obras medievales en el siglo XVI.

**glalomia@unict.it**



# PAOLA LASKARIS

## “QUANDO YO NO OS CONOSÇÍA”: GLOSA A UN *ROMANCE* DE JUAN DEL ENCINA

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

### Resumen

El manuscrito facticio Il-1579 de la Real Biblioteca de Madrid conserva entre sus folios finales una composición anónima cuyo incipit “Quando yo no os conosçía” nunca despertó el interés de la crítica, a pesar de tratarse de la glosa de uno de los romances más conocidos de Juan del Encina *Mi libertad en sosiego* e incluido en su célebre *Cancionero*. El poema de Encina gozó de una amplia circulación tanto manuscrita (fue transmitido con su partitura musical en el *Cancionero Musical de Palacio*) como impresa, siendo recopilado en varias antologías poéticas del Siglo de Oro (del *Cancionero General* a la *Flor* de Moncayo, pasando por el *Cancionero de romances* de Nucio) y glosado en un buen número de pliegos sueltos. El presente estudio quiere proponer la edición de la glosa, hasta ahora inédita, poniéndola en relación con el romance de Encina y el entorno de la poesía cortesana y la lírica cancioneril.

palabras clave: romance, manuscrito, glosa, Juan del Encina

### Abstract

“Quando yo no os conosçía”: glosa of a romance by Juan del Encina

The factitious manuscript Il-1579 of the Real Biblioteca of Madrid preserves among its final folios an anonymous composition whose incipit “Quando yo no os conosçía” never aroused the interest of critics, despite being a glosa of Juan del Encina’s best-known romances “Mi libertad en sosiego”, included in his famous *Cancionero*. Encina’s poem was widely circulated both in manuscript — it was transmitted with its musical score in the *Cancionero Musical de Palacio* — and in print, being compiled in several poetic anthologies of the Golden Age (from the *Cancionero General* to Nucio’s *Cancionero de romances* and *Flor* by Moncayo). The present study aims to propose an edition of this hitherto unpublished glosa, placing it in relation to Encina’s romance and the milieu of court poetry and cancioneril lyrical poetry.

key words: Spanish ballads, manuscript, glosa, Juan del Encina

*A Ines Ravasini.  
In memoriam*

“Trovommi Amor del tutto disarmato”  
(Francesco Petrarca, *Canzoniere*, III, vv. 9-11)

El manuscrito II-1579 conservado en la Real Biblioteca de Madrid es una auténtica mina de versos, muchos de los cuales reductibles a autores de renombre, como es el caso de los 145 folios iniciales (y también los ff. 174-79) que Pedro de Padilla redactó de su puño y letra y que constituyen uno de los raros ejemplos de poesía áurea autógrafa<sup>1</sup>. En la parte final de los 258 folios que componen el volumen facticio palatino se hallan algunas composiciones anónimas que, a pesar del escaso interés suscitado en críticos y filólogos, revelan una dependencia singular de otros textos más célebres de la tradición cancioneril del proto renacimiento hispano, fruto de ingenios no secundarios en el amplio panorama de la poesía cancioneril de finales del siglo XV, como es el caso del poema que aquí nos ocupa.

Una primera y puntual aproximación descriptiva a los contenidos del códice palatino la dio Menéndez Pidal<sup>2</sup>, que repartió el material textual en nueve núcleos compositivos<sup>3</sup>. Dirijamos la atención a la sección novena (IX, ff. 247v-58v), que consta de cuatro textos de distinta índole y procedencia:

f. 247v, “Tan agena de consuelo / como el muerto de la vida”, romance de María al pie de la Cruz<sup>4</sup>

f. 250, “Al tienpo que amor dexava / mis sentidos en reposo”, poema en octosílabos

---

1 Me refiero al *Cartapacio del señor Pedro Hernández de Padilla criado de Celia*, editado por Labrador y DiFranco (Padilla 2007) y objeto de una serie de trabajos enmarcados en el proyecto nacional (PRIN) *La tradizione del testo letterario in area iberica nel Secolo d'Oro, tra varianti d'autore e redazioni plurime*, dedicado al estudio de las variantes de autor. Cfr. la sección monográfica en el número 12 de 2023 de la *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* <<https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12>>.

2 El códice presenta “Papeles de diversas clases, escritos de diversas letras. El tomo fue formado en 1906 con fragmentos de una antigua colección en cuatro volúmenes, rehecha por desordenada” (Menéndez Pidal 1914: 307).

3 El manuscrito se halla digitalizado en la página web de la Real Biblioteca Digital. <<https://rbdigital.realbiblioteca.es>>.

4 Este texto de carácter religioso, anónimo e inédito, ha sido estudiado en Laskaris 2023.

con varios cantares intercalados (“Si amores me an de matar / agora ternán lugar” y “Qué me queréis cavallero, / casada soy marido tengo / casada y no arrepentida / más le quiero que a mi vida / y ser de vos bien querida / nunca lo quise ni lo quiero”. Sigue en el f. 253 “Vendito seas amor / por cuantos males padezco”).

f. 256v, “Quando yo no os conosçía”, glosa del romance de Juan del Encina “Mi libertad en sosiego”

Queremos centrar nuestra atención sobre este último texto, no solo por tratarse de la glosa de un romance del más célebre poeta y músico de la corte de los Reyes Católicos, sino porque los versos de dicha composición, incorporados y refundidos en el articulado diseño lírico de la glosa, difieren de modo significativo, como veremos, de las demás versiones del romance hasta ahora conocidas.

Desde esta perspectiva la glosa “Quando yo no os conosçía” adquiere especial relevancia en su función testimonial, no solo por el diálogo que establece con el texto glosado en cuanto ejemplo del proceso de reescritura y amplificación de un núcleo poético determinado, sino en relación con el resto de la tradición textual de dicho núcleo original. Según aclara Tomassetti (2017: 273):

El estudio de los géneros intertextuales no implica solo un análisis de tipo literario y retórico-estilístico; remite también a complejas cuestiones relacionadas con la transmisión material de las obras. La presencia más o menos explícita y puntual de un texto en el seno de otro texto produce de hecho una forma de transmisión indirecta cuyos rasgos son cruciales tanto para las tareas ecdóticas como para deslindar aspectos de historia de la tradición<sup>5</sup>.

Como se ha adelantado, el poema “Quando yo no os conosçía” [ID 4275] es una glosa (posiblemente temprana) del conocido romance de Juan del Encina “Mi libertad en sosiego” [ID 3698], texto de tema amoroso incluido por el poeta en el célebre incunable salmantino que nos ha legado su obra y que “constituye la primera ocasión en la que un notable caudal de versos amatorios y cortesanos fue llevado a las prensas” (Bustos Táuler 2010a: 23)<sup>6</sup>.

5 “La glosa desempeñó además un papel crucial en la difusión escrita de otro género muy importante en la tradición poética castellana: el romance. [...] Un examen filológico de la tradición romanceril muestra en efecto que los editores del siglo XVI (Martín Nucio *in primis*) reconstruían los versos de los romances sacándolos de las glosas que ya se habían publicado” (Tomassetti 2017: 269, 302).

6 En 96JE el romance trovadoresco “Mi libertad en sosiego” (3698 – n. 108), junto con el villanico correspondiente (“Si amor pone las escalas”, 3737 D 3698 n. 108D) se hallan incluidos en la sección de *Romances y canciones con sus desbechas*, ocupando el penúltimo lugar y constituyendo un ejemplo ulterior del *topos* del *omnia vincit Amor* que caracteriza también los textos anteriores. Cfr.

De la larga tradición textual manuscrita e impresa de dicho romance, dan crédito los siguientes testimonios directos e indirectos.

### Fuentes manuscritas:

- *Cancionero Musical de Palacio*, [1498-1520], ff. 53v-54r [romance de 12 versos + villancico “Si amor pone las escalas”, ff. 107v-108]<sup>7</sup>
- *Cartapacio de Pedro del Pozo*, [1547 ca.], f. 26 [romance de 30 versos + villancico “Si amor pone las escalas”]<sup>8</sup>

### Fuentes impresas:

- *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanca, s.i., 1496, f. LXXXVII [romance de 30 versos con su deshecha “Si amor pone las escalas” de

---

el análisis propuesto por Bustos Táuler en su tesis doctoral, donde subraya la ubicación no aleatoria del texto en la sección que empieza con el *Triunfo de amor* y la alusión a los asedios históricos (como el de la toma de Granada al que hace referencia el primer romance de la sección “Qu’ es de ti, desconsolado”) y alegóricos de su tiempo (Bustos Táuler 2010a: 286 y ss.)

7 La pieza ocupa el f. LIII de MP4 y es la tercera de las treinta y nueve composiciones recogidas en la sección dedicada a los romances. Según aclara Romeu Figueras (1965, vol. 3-B, n. 79: 284-85) en la nota al romance: “Nuestro cancionero sólo copia los doce primeros versos de los treinta que contiene la poesía en el cancionero de Encina. Al final de la misma va, como deshecha y fin de romance, el villancico que empieza *Si amor pone las escalas* (n. 178 del *CMP*). Del cancionero del poeta el romance y el villancico pasaron a CG [*Cancionero General*] y de éste a Costantina [*Cancionero llamado guirlanda esmaltada*], a M<sup>23</sup> [*Cancionero de Pedro del Pozo*] al C. Rom. [*Cancionero de Romances*], y pl. s. [pliego suelto] 56 [*Romance de Durandarte - Pliegos de Praga*]. Fué glosado en los restantes pliegos sueltos mencionados con varias coplas, la primera de las cuales empieza por *Los grandes a los menores*, y en M<sup>17</sup> (cartapacio Madrid Palacio, II-1579) cuyo primer verso es *Quando yo no os conoçia*”. (Romeu Figueras 1965, vol. 3-B: 285). En MP4, además de incluirse la partitura musical (que en el caso de nuestro romance es del propio Encina), al pie del romance (n. 79, f. 54) se añade la indicación manuscrita *Si amor pone las escalas a CVIII<sup>o</sup>*; la misma mano, la cuarta (“tercera de las auxiliares o accidentales”) identificada y descrita por Romeu Figueras en su edición, interviene al pie del villancico (n. 178, f. 108) con la siguiente indicación: *Romance Mi libertad en sosiego a LIII<sup>o</sup>* (Romeu Figueras 1965, vol. 3-A: 5, nota 9). El tipo musical es desprovisto de vuelta y coincide con el texto. Cfr. Romeu Figueras 1965, vol. 3-A: 15, 133. A este propósito Bustos Táuler recuerda que “un prestigioso musicólogo como Miguel Querol dijo de la música enciniana de ‘Mi libertad en sosiego’: ‘es para mí una de las piezas más bellas de todo el repertorio antiguo’” (Miguel Querol Gavalda, “La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)”, *Anuario Musical*, XXIV, 1969, págs. 1-11). Encina era extraordinariamente hábil a la hora de fundir música, poesía y teatro en sus piezas [...]”. Cfr. Bustos Táuler 2010b: 479, n. 27.

8 Rodríguez-Moñino 1949-50: I, 479; Rodríguez-Moñino 1950; Dumanoir 2022: 120-21, n. 16.

45 versos]<sup>9</sup>

- *Cancionero General*, Valencia, Cristóbal Cofman, 1511, f. 114 [romance de 30 versos + los 10 primeros versos del villancico “Si amor pone las escalas”]<sup>10</sup>
- *Cancionero llamado Guirlanda esmaltada de galanes y elocuentes decires de diversos autores*, recopilado por Juan Fernández de Costantina, s.l., s.i., s.a. [1511-1514 ca.]<sup>11</sup>
- *Cancionero de romances*, Amberes, Martín Nucio, s.a. [1546], f. 246v<sup>12</sup>
- *Dechado de galanes*, Sevilla, Domenico de Robertis, 1550, f. CLV
- *Primera parte de la silva de varios romances*, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550, f. CLXXI<sup>13</sup>
- *Flor de varios romances nuevos y canciones. Agora nuevamente recopilados de diversos autores por el bachiller Pedro de Moncayo*, Huesca, Juan Pérez de Valdivielso, 1589<sup>14</sup>

9 Con respecto al resto de textos que componen la sección y a la relación que en ellos se establece entre cada romance y su deshecha, Bustos Táuler señala cierta exclusividad del villancico “Si amor pone las escalas” que no presenta el mismo grado de síntesis, ni vuelve a aparecer en otros lugares del *cancionero*, como las otras deshechas. Lo cual le induce a sospechar que Encina lo ideó para que se acoplara únicamente al romance “Mi libertad en sosiego”. La propia conformación tipográfica de 96JE induce a motivar la inserción de todo el villancico partiendo de consideraciones más bien materiales: la reproducción integral del texto en el f. LXXXVII<sup>o</sup> le consiente de hecho rellenar toda la columna de la izquierda (a), dejando la de la derecha (b) para el último romance, “Yo me estava reposando”, que no lleva ninguna deshecha y cuyo epígrafe se distancia del texto para que este se distribuya en el espacio de la caja sin dejar huecos en blanco al final. De este modo los contenidos de la sección se armonizan con la página impresa, llegando a ocupar un solo folio según destaca también Bustos Táuler (2010a: 292-93). La presencia en MP4 de todos los romances y villancicos de 96JE evidencia, según el estudioso, el grado de dramatización de los mismos que propiciaba su inserción en espectáculos teatrales y fiestas musicales cortesanas (Bustos Táuler 2010a: 314-15).

10 El texto del romance con su villancico se halla también en las sucesivas reediciones del *Cancionero General*. Cfr. Castillo 2004: II, nn. 457, 568-69 y 830.

11 El *Cancionero*, según subraya Romeu Figueras (1965, vol. 3-B: 222): “Está basado en el contenido del CG, del que es ‘miserable copia inferior a su modelo’, según frase de Foulché-Delbosc. Contiene unas 300 piezas de las 1033 del CG (1511)”. Foulché-Delbosc 1914: 305, n. 194.

12 El romance se halla reproducido también en los *Romances* publicados por Guillermo de Miles en 1550, en las ediciones antuerpienses de 1551 y 1555 de Martín Nucio, en la de 1568 de Filipo Nucio, y en la edición lisboeta del *Cancionero de romances* salida de los tórculos de Manuel de Lyra en 1581. Cfr. Garvin, Higashi 2021: 669-70, 895.

13 Sin el villancico. El texto se incluye también en la edición de 1552.

14 La presencia de este y otros romances de Encina junto a textos de Castelví en la *Flor* de Huesca

## Pliegos sueltos:

- **P1:** *Damiani Franci. Glosa de Mi libertad en sosiego*, s.l., s.a. (contiene: “Mi libertad en sosiego”; “El resplandor de las noblezas / de que solo sois”) (Rodríguez-Moñino 1997: nn. 206, 264)<sup>15</sup>
- **P2:** *Romance de Durandarte con / la glosa de Soria: et otros diuer- / sos Romances*, s.l., s.a. (contiene diez composiciones entre las cuales se hallan: “*Mi libertad en sossiego / mi coraçon descuydado*”. Otro romance hecho por Juan del Enzina + “*Si amor pone las escalas / al muro del coraçon*”. Villancico) (Rodríguez-Moñino 1997: n. 1007, 766-67)
- **P3:** *Síguense tres romances. El pri- / mero. De Antequera dartio [sic] el moro. Y otro que dize. / Yo me estaua alla en Coymbra. Y otro que dize. / Ya se sienta el rey Ramiro, con su glosa. Y vna / glosa que dize. Mi libertad en sossiego*, s.l., s.a. (Contiene cinco composiciones, la última de las cuales es: “Los grandes a los menores / siempre los quieren comer”, glosa de: “Mi libertad en sosiego”) (Rodríguez-Moñino 1997: n. 1072, 805-806).
- **P4:** *Romance del conde Dirlos / y de las grandes aventuras que huuo. Agora nue- / uamente añadidas ciertas cosas, que hasta / aqui no fueron puestas. Y una glosa de / Mi libertad en sossiego*. Año de M.D.LXII. s.l., 1562. (Contiene dos composiciones, la segunda es: “Los grandes a los menores / siempre los quieren comer”, glosa de: “Mi libertad en sosiego”) (Rodríguez-Moñino 1997: n. 1021, 775)<sup>16</sup>
- **P5:** *Romance del conde Dirlos, / y de las grandes aventuras que huuo. / Ahora / nuevamente añadidas ciertas cosas que / hasta aqui no fueron puestas. Y vna / glosa de mi libertad es sossiego*. Año. M.D.Lxiiij. Burgos, Felipe de Junta, 1564. (Contiene dos composiciones, la segunda es: “Los grandes a los menores / siempre los quieren comer”, glosa de: “Mi libertad en sosiego”) (Rodríguez-Moñino 1997: n. 1022, 776)
- **P6:** *Comiença el romance del rey Ra-/miro, con su glosa. Y otra glosa de la*

---

de 1589, se explicaría, según Montesinos (1952a: 233) a partir de su inclusión en el *Cancionero General*, que aún se reimprimía en 1573, y en el *Cancionero de romances sin año*: “El ir estos dos romances uno tras otro en la *Flor* acentúa la sospecha de que fueran tomados de cualquiera de esos dos cancioneros que los contienen ambos”.

15 Pliego registrado en Colón, *Abecedarium*, n. 14588, y del que no se conocen ejemplares.

16 Como ya anotaba Rodríguez-Moñino en su *Diccionario*, al ejemplar de este pliego conservado en la Biblioteca Nacional (R-31364) le faltan las hojas 2 y la 11 con el comienzo de la glosa de “Mi libertad en sosiego”, de la que solo podemos leer las últimas cuatro coplas y media.

*cancion. A la / mia gran pena fuerte. Con la glosa de / Rosa fresca. Año 1564. S.i., 1564* (contiene cinco composiciones entre las cuales se halla: “Los grandes a los menores / siempre los quieren comer”, glosa de: “Mi libertad en sosiego”) (Rodríguez-Moñino 1997: n. 771, 264)

- **P7:** *Historia del esforzado cauallero Conde de Dirlos y de las grandes aventuras que hubo. Agora nuevamente añadidas ciertas cosas que hasta aquí no fueron puestas. Y lleva una glosa de “Mi libertad en sosiego”,* Impresa con licencia de los señores del Consejo supremo, en Alcalá, en casa de Andrés Sánchez de Ezpeleta, 1611. (Gallardo 1863: n. 595)<sup>17</sup>.

La inclusión del romance de Juan del Encina en prestigiosos cancioneros manuscritos y exitosas antologías impresas, así como de varios pliegos sueltos, denota la larga fama del texto, consagrándolo entre los romances de mayor circulación en la prensa post-incunable, como aclara Di Stefano (2021):

*Best sellers* pueden considerarse sin duda «Fonte frida, fonte frida» con 16 presencias (11 en volúmenes); tocan las 15 «Emperatrices y reinas» y «La bella malmaridada» (4 en vols. el uno y 5 el otro); hasta las 13 llegan «Ya comiençan los franceses» (3 en vols.) y «Yo m'era mora Moraima» (8 en vols.); son 10 las de «Ferido está don Tristán» (2 en vols.). Entre los trovadorescos [...] se registran, solamente en los *pliegos*, 10 presencias para el que no es propiamente un romance, «Caminando por mis males»; quedan a alguna distancia, con 7 apariciones, «Gritando va el cavallero» y con 6 «Alterado el pensamiento», «Dezime vos, pensamiento», «Mi libertad en sossiego» y «Triste está el cavallero».

Un elemento ciertamente interesante de esta *varia lectio*, según lo que podemos inferir del cotejo efectuado por Romeu Figueras (1965: 285), Dumanoir (2022: 121), Garvin e Higashi (2021: 895), es que el romance “Mi libertad en sosiego” apenas presenta variantes significativas, lo cual denota un grado de asimilación y difusión del texto relativamente uniforme y sustancialmente derivada de 11CG<sup>18</sup>. Este dato hace todavía más significativa nuestra glosa y su manera de incorporar y amplificar el romance original de Juan del Encina.

17 Como subraya Durán, a pesar de lo afirmado en el frontispicio “el romance del conde Dirlos no es ni más ni menos que el del *Cancionero de Romances*” (Durán 1949: LXXXIII). La edición reproduce en efecto el mismo texto ya publicado en el pliego de 1562 (P4) y en el de 1564 de Felipe Junta (P5).

18 Los más innovadores parecen ser los pliegos que, como anota Romeu Figueras (1947, 3-B: 285), proponen las siguientes variantes en la edición del romance: v. 9 y *la fe, qu'era el alcayde*] que el alcayde, que es la fe; vv. 11-12 *combatieron por los ojos / diéronse luego de grado*] se omiten. Reservamos para otro lugar el cotejo puntual de todos los testimonios directos e indirectos del romance.

La glosa con íncipit “Quando yo no os conosçia” [ID 4275] ocupa, como se ha dicho, los últimos folios del ms. II-1579 (ff. 256v-58v) y presenta unos rasgos gráficos arcaizantes que remiten a la escritura de finales del siglo XV y comienzos del XVI. Las características gráficas del manuscrito (sobre las cuales volveremos más adelante) y su vinculación con el romance de Encina, autorizan a pensar que el ambiente en el que cobró vida la versión ampliada del texto pueda ser aquel mismo espacio cortesano en que se gestó el poema del músico y poeta salmantino.

Leamos el texto transmitido por el códice palatino<sup>19</sup>:

Quando yo no os conosçia  
 bibía tan sin dolor  
 que el sosiego que tenía  
 ningún dolor consentía  
 a los dolores de amor<sup>20</sup>.  
 Agora, con amor çiego,  
 véome todo trocado<sup>21</sup>  
 pues en veros perdí luego<sup>22</sup>

*fol. 256v*

5

19 En la transcripción se respetan las oscilaciones entre b/v; c-ç-z; g-j, q-c, s/ss; se regulariza el uso vocálico de i/y. Se unen o separan las palabras según el uso moderno, así como se explicitan las abreviaciones, integrando acentuación y puntuación según las normas ortográficas actuales.

20 La ausencia de amor es condición necesaria e imprescindible para mantener el sosiego del alma. El conocimiento de la amada supone, por lo tanto, un momento de cesura entre una condición anterior de serenidad e ignorancia del dolor y una fase sucesiva donde este equilibrio se altera irremediamente. La idea del ‘trueque’ de una dimensión despreocupada a otra mucho menos apacible es la que reverbera en los primeros sonetos del *Canzoniere*: “Era la mia virtute al cor ristretta / per far ivi et negli occhi sue difese, / quando ‘l colpo mortal là giù discese / ove solea spuntarsi ogni saetta” (soneto II, vv. 5-8); “Tempo non mi pareo da far riparo / contra colpi d’Amor: però m’andai secur, senza sospetto; onde i miei guai nel commune dolor s’incominciaro” (soneto III, vv. 5-8). Cfr. Petrarca 1992: 4-5.

21 Juego paronomástico y de gusto conceptista alrededor del verbo “ver” y del motivo de la ceguera. El mismo uso reiterado del verbo “trocar”, que reaparece en la copla siguiente (v. 13) es revelador de la metamorfosis sufrida por el yo poético.

22 Aquí se introduce el topos clásico, luego canonizado por Petrarca y la poesía cancioneril, del amor que entra por los ojos, que son el instrumento que propicia la caída de las defensas del corazón, como subrayado en los dos sonetos petrarquistas antes citados, especialmente en los versos del soneto III (vv. 9-11): “trovomme Amor del tutto disarmato / et aperta la via per gli occhi al core, / che di lagrime son fatti uscio et varco” (Petrarca, 1992: 5). Cfr. también el poema XIV: “Occhi miei lassí, mentre ch’io vi giro / nel bel viso di quella che v’è morti” (Petrarca 1992: 16). Sobre la influencia de Petrarca en la poesía cancioneril cfr., por ejemplo, Toro Pascua 2002, Whetnall 2006 y Alonso 2005.

*my libertad en sosiego  
y el corazón descuidado.* 10

Mi libertad sosegada  
y mi libre corazón<sup>23</sup>  
tienen la vida trocada,  
ya no les alegra nada  
sino llorar mi pasión. 15

No tienen ya su firmeza  
ya<sup>24</sup> no están como an estado,  
pues por vuestra gentileza<sup>25</sup>  
*sus muros y fortaleza  
amores me lo an çercado*<sup>26</sup>. 20

Çercado<sup>27</sup> de mill dolores  
me tienen de tal manera  
amores de mis amores<sup>28</sup>,  
que no quieren los traidores<sup>29</sup>

23 Los versos 11-12 retoman de forma especular el dístico final de la copla anterior

24 La insistencia en la anáfora de la forma adverbial *ya* hace hincapié en la idea del paso de un tiempo pasado libre y sosegado a un presente de cautiverio y dolor.

25 La alusión no es banal si pensamos en la profusión de manuales de gentileza en verso que circularon en las cortes del siglo XV y en la lírica cancioneril (cfr. Chas Aguión 2009), entre los cuales destaca sin duda el *Doctrinal de gentileza* de Hernando de Ludueña, cuya edición fue realizada por Giuseppe Mazzocchi.

26 El verso, que discrepa del romance original donde el pronombre se relaciona con un antecedente femenino, como veremos más adelante, remite aquí al corazón, que ha perdido de un golpe su libertad y se ve acometido por las huestes de la amada, o sea los amores. El poeta insiste en la pérdida no solo de su anterior serenidad sino de su propia libertad, ahora sometida a la tiranía de Amor.

27 El comienzo de la copla enlaza anafóricamente con el último término de la anterior subrayando, a través de un ritmo circular, la idea de cerco y cierre.

28 Este verso es el mismo que se halla en unas *Lamentaciones de amores* mencionadas por Gallardo (tomo I, n. 1140) y pertenecientes a un pliego conservado en la Biblioteca Nacional (R 3662) en cuya primera estrofa leemos: “Amores de mis amores, / gloria de mis pensamientos, / ensalzados / en los mayores dolores / que tuvieron de tormentos / namorados” (Castillo 1980: 271, nota).

29 El motivo de la traición y del engaño, reiterado en el v. 41, es fructífero en la poesía lírica, sobre todo en la retórica de la guerra de amor. Lo vemos cuajar en los versos de la *Obra dicha escala de amor* de Jorge Manrique, que tiene muchas analogías con el romance de Juan del Encina, y en cuyos

que me dé, sino que muera<sup>30</sup>. 25  
 Y por darme más tristura<sup>31</sup>  
 mis vasallos me an quitado  
 mis criados a natura,  
*mi saber, seso y cordura*<sup>32</sup>,  
*que estavan a mi mandado.* 30

Los que míos ser solían *fol. 257r*  
 ya no son, ni yo soy mío<sup>33</sup>;  
 los que siempre me seguían  
 me huyen y se desvían  
 mis sentidos y alvedrío; 35  
 y allá van de los cabellos  
 presos<sup>34</sup>, de Amor y Cuidado  
 y sin nunca conozerllos  
*hizieron trato con ellos,*  
*malamente me han burlado.* 40

---

versos leemos: “Mis ojos fueron traidores / ellos fueron consintientes / [...] Qué gran aleve hizieron / mis ojos y qué traición: / por una vista que os vieron / venderos mi corazón. / Pues traición tan conocida / ya les plazía hazer / [...]” (Manrique 2000: 64, vv. 17-18, 33-38).

30 Es la rendición total del sujeto y su derrota definitiva sin apelación la que Amor le exige.

31 El término es uno de los más recurrentes en la lírica amorosa medieval (pensemos en el íncipit de la célebre canción de Macías “Cativo de miña tristura”. Cfr. Casas Rigall 2009, Zinato 2023).

32 Son las tres facultades naturales (“criados a natura”) que deberían hacer del hombre un ser libre: el conocimiento (“saber”), la razón (“seso”) y la sabiduría (“cordura”). Recordemos el celeberrimo primer monólogo de Segismundo, que a distancia de más de un siglo se interroga sobre la gran paradoja de poseer estas tres facultades humanas y sin embargo no gozar de la libertad.

33 En esta copla se explora el topos de la enajenación de amor (“ni yo soy mío”) siguiendo el compás binario del enfrentamiento entre un pasado en el que el poeta dominaba todas su facultades y un presente en que ha perdido todos “sus sentidos y alvedrío”. El motivo se halla en otra composición de Jorge Manrique, “Allá verás mis sentidos”, donde leemos: “Allá verás mis sentidos, / corazón, si los buscares, / pienso que harto perdidos, / con gran sobra de pesares. / [...] / Allá está mi libertad, / allá toda mi cordura; / tiénelo en cargo bondad / cativólos hermosura”. (Manrique 2000: 66-67, vv. 1-4, 17-20).

34 El dramatismo teatral de la imagen recupera implícita e idealmente el topos de la ocasión que siendo calva no se deja asir, mientras que los sentidos y alvedrío del poeta se han dejado atrapar rápidamente por el Amor.

Todos me fueron traidores  
 pues que sin más defensión,  
 estando por veladores,  
 entraron escaladores  
 a prenderme el coraçón. 45

Mi dicha fue tan aviesa  
 que no pude<sup>35</sup> ser librado,  
 porque se entraron de priesa  
*y la fee que era alcaidesa*<sup>36</sup>  
*las llaves les a entregado.* 50

Las llaves de mi poder  
 todas se las entregaron  
 para estorbar el querer,  
 mas por no se detener  
 todo lo descerrajaron<sup>37</sup> 55

sin mirar de mis enojos  
 en ello se an entregado.  
 Y por ganar más despojos  
*combatieron por lo ojos*  
*luego se dieron de grado.* 60

Tanbién los otros sentidos  
 no curan de defenderse,  
 sin ser mucho combatidos<sup>38</sup>  
 fueron solos y rendidos,  
 que no pudieron valerse. 65

No hallando a quién resista  
 vn poder tan prosperado  
 y su tan brava conquista,  
*entraron a escala vista*

*fol. 257v*

35 En el ms. se lee “puede”.

36 En el CORDE se registra un solo caso de presencia de este término en un documento de 1473.

37 Del verbo descerrajar: “Arrancar la cerradura o cerraja de alguna puerta, cofre, o escritorio” (*Diccionario de Autoridades*).

38 Otra imagen plástica e icónica a través de la cual se alude a la facilidad con la que las defensas del enamorado se rinden ante la fuerza de Amor.

*por la vista an escalado*<sup>39</sup>. 70

Por la vista con escalas,  
por la vista me escalaron<sup>40</sup>,  
y Amor falso con sus galas  
me quebró todas las alas  
del corazón, que ruinaron<sup>41</sup>. 75

Con sus muy crueles tiros  
lo más fuerte<sup>42</sup> an derribado  
y con pasos de subiros<sup>43</sup>  
*subieron dos mill sospiros*  
*subió pasión y cuidado.* 80

Subieron sin resistir  
con fuerça para forzarme<sup>44</sup>

39 El motivo de la escalera, central en el villancico “Si Amor pone las escalas” que acompaña el texto del romance en el *Cancionero* de Juan del Encina y en MP4, tiene un modelo inmediato y evidente en la lírica amorosa de Jorge Manrique, especialmente en el citado poema “Escala de amor” (Manrique 2000: 64, Castillo, 2004: II, 206-207): “Estando triste, seguro, / mi voluntad reposava / cuando escalaron el muro / do mi libertad estava; a escala vista subieron / vuestra beldad y mesura / y tan de rezo hirieron / que vencieron mi cordura” (vv. 1-8). Según subraya Bustos Táuler (2010b: 478), el romance “Mi libertad en sosiego” de Juan del Encina “fue claramente escrito sobre la plantilla de la composición de don Jorge”.

40 Otro ejemplo de repetición de los versos finales de la copla anterior que, como veremos, evoca el movimiento del *leixaprén* de la lírica medieval.

41 “Ruinar” es variante de “arruinar”, empleada aquí con el valor de “derribar” (verbo que aparece en el v. 77) y de vencer a algo o alguien “en alguna batalla o pelea, derribándole de su estado” (*Diccionario de Autoridades*).

42 El ms. trae “fuertes”. Enmendamos con “fuerte”, que además de dar mayor sentido a la frase, permite, através de la sinalefa, evitar la hipermetría.

43 Al movimiento ascensional, violentamente frustrado, de las alas, corresponde el análogo movimiento de las huestes enemigas que hacen que la amada ascienda a la conquista del poeta.

44 Juego paronomástico introducido a continuación del que vertebra la parte final de la copla anterior (construido alrededor del verbo “subir” y sus derivaciones) y que hallamos también en los vv. 4-7 del villancico “Si Amor pone las escalas”, que enlaza, como subraya Bustos Táuler (2010b: 480), con la antes citada composición de Jorge Manrique: “Precisamente en el contexto de este tópico de la suprema fuerza del amor topamos con otra nota manriqueña, un guiño a su predecesor, en los vv. 62-63 de esta composición: ‘Son sus fuerças tan forçosas / que fuerçan lo más que fuerte’: el recurso a la célebre *derivatio* muestra claramente una filiación manriqueña, la conocidísima del

y comienzan a herir  
lo más bibo del bibir<sup>45</sup>  
para del todo acabarme. 85

Con nueva arte de dolores  
todos en mí se an vengado  
y ansí como vencedores  
*diziendo «¡Amores, amores!»*<sup>46</sup>  
*su pendón an levantado.* 90

Levantaron sus pendones *fol. 258r*  
y abaxaron mi sperança<sup>47</sup>;  
mandan dar grandes pregones,  
que se junten las passiones  
a tomar en mí vengança. 95

Comiençan a cometerme<sup>48</sup>  
congoxas, penas, cuidado<sup>49</sup>,  
que era imposible valerme:  
*quando pensé defenderme*  
*halleme todo tomado.* 100

Todo me tomaron junto  
las passiones que tomé<sup>50</sup>.  
Y en aquel momento y punto

---

comienzo de su *definitio amoris*”.

45 Otra *adnominatio* muy de gusto cancioneril.

46 El mismo verso se halla también en el *Infierno de Amor* de Garci Sánchez de Badajoz, recopilado por Hernando del Castillo en su *Cancionero General*, n. 264. González Cuenca en su edición anota otras posibles reminiscencias de la exclamación en la *Misa de Amor* de Suero de Ribera y en un villancico con glosa incluido en el *Cancionero de Velázquez de Ávila* y en el *Espejo de enamorados*. (Castillo 2004: II, 386, 395, v. 254)

47 El poeta juega aquí sobre el doble y opuesto movimiento dinámico (“levantar” y “abaxar”) para subrayar que a medida que crece la fuerza combativa de las huestes de Amor, disminuye cualquier esperanza de vencer.

48 Caso de *a* embebida: “a acometerme”.

49 Trimembración que recuerda, de forma antitética, la del v. 29: donde antes reinaban saber, seso y cordura, ahora dominan congojas, penas y cuidado.

50 Paronomasia del verbo tomar.

quedara cierto defunto  
si no fuera por la fe<sup>51</sup>. 105

Mas como vi al corazón  
tan captivo y amarrado,  
sin aguardar a razón  
*acordé darme a prisión*  
*de grado siendo forçado*<sup>52</sup>. 110

Y ansí vençido y contento,  
alegre con mi prisión<sup>53</sup>,  
quisiera tomar intento  
cómo bibir sin tormento  
y desechar mi pasión: 115

en no penar me vi muerto  
y en penando descansado,  
ningún camino hallé cierto.  
*No tiene ningún conçierto*  
*la ley del enamorado.* 120

51 Aquí el anónimo poeta parece jugar con la ambigüedad del verso que puede aludir tanto a la fe que sostiene al cristiano ante la muerte, como a la *religio amoris* y a la fe incondicional del enamorado hacia el dios Amor. Esta acepción es evidentemente la que se impone en la segunda mitad de la copla y redunda en la siguiente. Una vez más el modelo más inmediato es el de Jorge Manrique, que en el poema “Una llaga mortal” (especialmente en los vv. 19-24: “porque mi querer es fe, / y quien algo en él dubdasse / dubdaria / en dubda que cierto sé / que jamás no se salvasse / de eregía”) “juega descaradamente con la hipérbole sagrada aplicada a fines profanos, tan frecuente en esta época” (Manrique 2000: 74). Sobre el motivo cfr. Lida de Malkiel 1945, Crosas 2000.

52 En la estela de Jorge Manrique y de la metáfora del enamorado asaltado por las milicias de Amor, en total sintonía con el romance de Juan del Encina y de nuestra glosa, cfr. el poema de Tapia “Capitán, gentil señor”, donde el poeta dirigiéndose a don Diego López de Ayala *dizele cómo amor le escaló la estancia y le hirió d’una llaga mortal* declarando “[...] mas al fin quedé forçado / de sus fuerças y vencido” (Alonso 2008: 358, vv. 26-27).

53 Se desarrolla aquí, a través del *oximoron*, el motivo de la alegría del esclavo de Amor, que en su caída y derrota experimenta el placer de la rendición. En su poema “Con el gran mal que me sobra”, Jorge Manrique describe en estos términos la paradoja del enamorado, feliz de su prisión y sus pesares: “Y en hallándome cativo / y alegre de tal prisión, / ni me fue el placer esquivo / ni el pesar me dio motivo / de sentir mi perdición” (Manrique 2000: 47, vv. 61-65). Los vv. 116-17 concentran la antítesis conceptista, cara a toda la poesía de cancionero, entre vida y muerte, placer y dolor, que vertebran la actitud irracional del enamorado, gozoso de verse perdido y cautivo, como subraya la copla siguiente y conclusiva de la glosa.

Solo me gozo en pensar *fol. 258v*  
 vn gran bien de mi ventura:  
 que, pues tengo de penar,  
 es por quien no tiene par  
 en saber y hermosura<sup>54</sup>. 125

Dichoso fue en me perder  
 do en perderme soy ganado,  
 cativo me quiero ser,  
*pues de amor y su poder*  
*nadie puede ser librado.* 130

Como se ha podido apreciar, tanto el romance “Mi libertad en sosiego” como la glosa “Quando yo no os conosçía” se enmarcan en el ámbito lírico de la *pugna amoris*, que desde el *Roman de la Rose* hasta Jorge Manrique (González 2021), pasando por el *Canzoniere* de Petrarca (Rigo 2014, Morros 2005), tanta parte ha tenido en la forja del *topos* del asalto de amor al castillo o fortaleza del alma<sup>55</sup>. A pesar de la escasa originalidad de la metáfora bélica ambos textos revelan un grado de asimilación y reelaboración de la imaginería erótico militar nada superficial. Romeu Figueras (1965: 3-A, 74) resume en los siguientes términos la alegoría amorosa que el romance “Mi libertad en sosiego” despliega:

amores han cercado la fortaleza del corazón, libre y descuidado; razón, seso y cordura pactaron con amores, y la fe –«el alcaýde»– abrió las puertas; los ojos, como ocurre comúnmente en la casuística cortés, fueron aquí también la causa dé la traición.

En los dos textos encinianos (el romance y la deshecha que lo acompaña) y también en la glosa asistimos a una teatralización de la pasión amorosa, caracterizada por su talante bélico y su poderío extremado e invicto<sup>56</sup>. El referente más inmediato es sin lugar a dudas el célebre y ya citado poema de Jorge Manrique “Estando triste, seguro” (Bustos Táuler 2010b: 478), que, como subraya Beltran

54 *Topos* de la perfección de la amada (dechado de gracia, hermosura y saber) que justifica el placer de la derrota y hace que el vencido se considere bien aventurado y dichoso.

55 En la breve nota que acompaña el romance de Encina en la edición de las *Obras completas*, Rambaldo afirma de entrada que “La alegoría de la fortaleza que se rinde es trillada” (Encina 1978: III, 154-55).

56 Según destaca Bustos Táuler (2010a: 289), hablando de la deshecha del romance de Encina, en el “elogio del poder universal del amor que es el poema ‘Si amor pone las escalas’ percibimos una conexión evidente –otra más– con los textos específicamente dramáticos de Encina, como la *Representación sobre el poder del Amor*”.

(Manrique 2000: 64-65):

Es un juego de palabras basado en la aplicación del vocabulario militar a la relación amorosa y en la personificación de los sentidos y cualidades. En la poesía castellana de cancionero no he encontrado composiciones anteriores a Manrique con esta misma estructura, pero sí las hay posteriores. Encina, Quirós y Diego López de Haro aplicaron el mismo esquema que, con todo, era muy antiguo: remonta como mínimo al *Roman de la Rose* de Jean de Meun, en cuyo final se cuenta la seducción de una doncella como el asalto a un castillo en cuya torre del homenaje estaría recluida la virtud.

Como se ha podido apreciar, la glosa “Quando yo no os conosçía” se presenta como una composición muy bien estructurada, lo cual hace que la *amplificatio* parezca del todo natural y no una mera dilatación artificiosa y accesoría del tema original. Cada copla glosadora está ‘cosida’ a la siguiente a través de los propios versos del romance incorporados, que constituyen no solo el punto de llegada de aquella estrofa sino el punto de partida de la siguiente. El anónimo poeta aprovecha la técnica melódico-retórica del *leixaprén* a lo largo del texto. Este vínculo es bien evidente en los casos siguientes: vv. 9-12 (donde el eco de las palabras *libertad*, *sosiego* y *corazón* retumba en el íncipit de la copla glosadora siguiente); vv. 20-21 (en que se reitera el término *cercado*); vv. 29-32 (con la anáfora de los adjetivos y pronombres posesivos *mi* y *míos*); vv. 40-41 (que desarrollan el concepto de traición a través de la pareja *burlado* y *traidores*); vv. 50-51 (con la repetición del sintagma *las llaves* en posición inicial); vv. 60-62 (donde la voluntad de entregarse *de grado* reverbera en la total despreocupación por *defenderse*); vv. 69-73 (con su eco paronomástico); vv. 79-81 (con la redundancia del verbo *subir*); vv. 90-91 y 100-101 (con su estructura quiástica y especular); y finalmente los vv. 109-12 (donde se reitera el concepto del placer del cautiverio).

El anónimo poeta construye el tejido argumental, armonizando entre sí los recursos retóricos de la *derivatio*, *adnominatio* y de la antilogía, y logra alcanzar una continuidad que minimiza la distancia entre el núcleo textual preexistente (el romance) y su desarrollo sucesivo. En algunos puntos tenemos la sensación de que el texto de la glosa haya nacido al compás del romance y no en un momento sucesivo, y que hasta pueda haber salido de la mano de su mismo autor.

Si cotejamos nuestra glosa con la que transmiten los pliegos sueltos del siglo XVI, y que lleva como íncipit “Los grandes a los menores / siempre los quieren comer”, nos damos cuenta en seguida de la diferencia abismal que media entre estas composiciones, siendo la que circula en letras de molde más artificiosa y cercana a los gustos del público de mediados del siglo XVI, respecto a la del códice facticio palatino, que trasluce mayor dramatismo, frescura musical y cercanía a los

cánones de la poesía cortesana y cancioneril<sup>57</sup>.

Como sugieren Ravasini y Scoles, a medida que la práctica de glosar textos fue consolidándose en el panorama áureo, mayor resultó ser el afianzamiento entre los dos componentes del diálogo poético, hasta que el texto glosado fue perdiendo progresivamente su valor denotativo, vinculado a un tema preciso, para exhibir un papel exclusivamente connotativo, fundado en la fama del texto ‘tradicionalizado’ y por lo tanto reconocible:

Una disamina in diacronia della dinamica interna del rapporto intertestuale tra testo glossatore e testo glossato, mette in luce come mano a mano che il genere lirico si consolida, si sviluppa anche una concezione più elastica e più ampia della funzione episegetica della glossa, con una duttilità di modi quasi inversamente proporzionale alla diffusione delle norme restrittive dettate dalle poetiche. Non deve dunque sorprendere se, a partire dalla metà del XVI secolo, tanto le *glosas* raccolte in sillogi poetiche, quanto quelle inserite in altri contesti, testimoniano in modo variamente articolato una diversa libertà nell’incastonare il testo glossato. [...] È così che quello che le poetiche di Rengifo e Carballo chiamavano “letto”, non viene più predisposto in modo tale da accogliere coerentemente il verso glossato, ma piuttosto prelude a una trasposizione di registro e di senso. (Scoles, Ravasini 1996: 630)

Cotejemos ahora los versos del romance incorporados en la glosa y los del poema publicado en 96JE (señalando en negrita las variantes):

	Ms. II-1579, ff. 256v-59		ROMANCE DE JUAN DEL ENCINA
10	mi libertad en sosiego <b>y el</b> coracón descuidado.		Mi libertad en sossiego, <b>mi</b> coraçón descuydado,
20	sus muros y fortaleza amores <b>me lo</b> an cercado.		sus muros y fortaleza, amores <b>me la</b> han cercado.
30	<b>mi saber</b> , seso y cordura, <b>que estavan</b> a mi mandado.	5	<b>Razón y</b> seso y cordura, <b>que tenía</b> a mi mandado,
40	hizieron trato con ellos, malamente me an burlado.		hizieron trato con ellos, ¡malamente me han burlado!
50	y la fee que era <b>alcaldesa</b> las llaves les a entregado.	10	Y la fe, que era <b>el alcayde</b> , las llaves les ha entregado;

57 El texto de la glosa transmitida en los pliegos es incompleto porque amplifica solo los veintidós primeros versos del romance “Mi libertad en sosiego”, terminando del modo siguiente: “Viendo mi fuerça perdida / ya del todo enagenada / viendo que yva de vencida / y mirando que mi vida / no podía ser remediada / y viendo mi perdición / puesta en tan extremo grado, / sin poner más dilación / quedé de darne a prisión / no de fuerça mas de grado” (reproducimos el texto de P4).

60	combatieron por lo ojos <b>luego se dieron</b> de grado.		combatieron por los ojos, <b>diéronse luego</b> de grado,
70	entraron a escala vista por <b>la</b> vista an escalado.		entraron a escala vista, con <b>su</b> vista han escalado,
80	subieron dos mill sopiros subió pasión y cuidado.	15	subieron dos mil sopiros, subió pasión y cuidado
90	Diziendo «¡Amores, amores!» su pendón an levantado.		diziendo: «¡Amores, amores!» su pendón han levantado.
100	quando <b>pensé</b> defenderme <b>halleme</b> todo tomado.	20	Quando quise defenderme <b>ya estava</b> todo tomado;
110	<b>acordé</b> darme a prisión de grado siendo forçado.		<b>huve de</b> darme a presión de grado, siendo forçado.
	<i>Om.</i>	25	<b>Agora, triste cativo, de mí estoy enagenado, quando pienso libertarme hállome más cativado.</b>
120	No tiene ningún concierto la ley del enamorado.		No tiene ningún concierto la ley del enamorado;
130	<b>pues de</b> amor y su poder <b>nadie puede</b> ser librado.	30	<b>del</b> amor y su poder <b>no ay quién pueda</b> ser librado.

El dato más llamativo de esta *collatio* es que los vv. 23-26 del romance “Mi libertad en sosiego” no hallan cabida en la glosa. Su omisión puede justificarse con el hecho de que el sentido de tristeza y amargura experimentado por el enamorado –enajenado de sí mismo y víctima de un círculo vicioso y paradójico según el cual a la búsqueda de la libertad corresponde su misma pérdida– ya se halla anticipado y bien desarrollado en las coplas 3 y 4. En otros términos, la ausencia de estos versos no estorba el sentido y la unidad de la glosa; ni siquiera parece depender de una reducción causada por cuestiones de espacio tipográfico (como puede suceder en los impresos, especialmente en los pliegos) o por razones de otra índole (como en el caso de la versión abreviada de MP4). La propia calidad de las variantes de la glosa, que no responde al tipo de intervención meramente funcional o neutral (como puede ser un reajuste o retoque mínimo que permite enlazar con mayor soltura los dos núcleos textuales independientes), sino a verdaderas interpretaciones ‘autoriales’ (pensemos tan solo en la palabra “alcadesa”, un *hapax* en la tradición textual del romance), nos induce a conjeturar una diferente (y quizás no descontada) relación entre “Quando yo no os conoçía” y “Mi libertad en sosiego”. Según la conocida afirmación de Janner (1943: 186) “dos personas,

pues, por lo menos, apadrinan toda glosa. El autor de la glosa, por así decirlo, recoge de manos de otro poeta el hilo espiritual, tejiendo luego con éste su propia inspiración el complejo de la glosa.” Sin embargo, esta afirmación excluye *a priori* a todos aquellos poetas que glosan sus propias composiciones (Juan del Encina es uno de estos).

Volviendo a nuestro manuscrito, lo que podemos inferir de su factura es que al no presentar tachaduras ni enmiendas es ciertamente una ‘copia en limpio’ del texto. El hecho de que se empiece a transcribir el texto en el verso de la primera hoja (la número 256, según la numeración moderna del códice facticio) es ciertamente singular. La misma presencia de los calderones al comienzo de cada copla denota cierta atención formal<sup>58</sup>.

Si comparamos la grafía arcaizante de la glosa con las páginas del ms. 17510 de la BNE<sup>59</sup> que nos brindan unas coplas del propio Juan del Encina (posiblemente autógrafas) como corolario de la narración del viaje a Jerusalén del Marqués de Tarifa (Beltran 1995), podríamos hallar algunas similitudes, aunque también algunas diferencias. Habría que hacer un estudio paleográfico más detallado para poder llegar a conclusiones fehacientes y confirmar una eventual autoría enciniana también del texto de “Quando yo no os conosçía”, averiguando su propia naturaleza poética.

En conclusión, este rasgo material unido a los elementos de orden más sustancial relativos al estilo de la composición —que, como se ha visto, asimila y restituye perfecta y conscientemente el lenguaje poético cortesano y cancioneril de la época de los Reyes Católicos— contribuyen, creemos, a insinuar el carácter singular y temprano de la glosa transmitida por el ms. II-1579 y su posible gestación y elaboración al calor del núcleo compositivo originario del romance enciniano “Mi libertad en sosiego”<sup>60</sup>.

58 Sobre este aspecto, si comparamos nuestro manuscrito con el célebre *Cancionero* conservado en el British Museum (LB1), notaremos algunas afinidades gráficas.

59 Se puede consultar el manuscrito en la Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000250749&page=1>>.

60 Nos reservamos profundizar en otro lugar la cuestión de la posible autoría y colocación cronológica de la glosa, anudando los muchos cabos que han quedado sueltos en esta primera (y pionera) aproximación al estudio y edición del poema.

## Bibliografía citada

- ALONSO, ÁLVARO (2005), “Petrarquismo en octosílabos: del *Cancionero* de Urrea al de Pedro de Rojas”, *El ‘Canzoniere’ de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección. Actas del Seminario Internacional Complutense (10-12 noviembre 2004)*, ed. María Hernández Esteban. Número extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*, 12: 235-46.
- ALONSO, ÁLVARO, ed. (2008<sup>7</sup>), *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra.
- BELTRAN, VICENÇ (1995): “Dos *Liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución”, *Revista de Literatura Medieval*, 7: 41-71.
- BUSTOS TÁULER, ÁLVARO (2010a), *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el ‘Cancionero’ de 1496*, tesis doctoral, dir. Ángel Gómez Moreno, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II.
- BUSTOS TÁULER, ÁLVARO (2010b), “La huella de Jorge Manrique en la poesía de Juan del Encina”, *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyerdmond*, eds. José Manuel Fradejas Rueda; Déborah Dietrick Smithbauer; Demetrio Martín Sanz; María Jesús Díez Garretas. I, Valladolid, Asociación Hispánica de Literatura Medieval/ Universidad de Valladolid, I: 469-83.
- CASAS RIGALL, JUAN (2009), “En el texto de *Macías*: edición crítica de ‘Cativo de miña tristura’”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 125, 1: 106-26.
- CASTILLO, HERNANDO DEL (2004), *Cancionero General*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004, 5 vols.
- CASTILLO, JULIA, ed. (1980), *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, Madrid, Editora Nacional.
- CHAS AGUIÓN, ANTONIO (2009), “De ceremoniales, galanteo y técnica poética. Los manuales de gentileza en la poesía de cancionero”, *De la lettre à l’esprit: hommage à Michel García: témoignages et travaux de ses collègues, amis et anciens doctorants*, coord. Carlos Heusch. Paris, Éditions Le Manuscrit: 139-63.
- CORDE: *Corpus Diacrónico del Español*. Real Academia Española <<https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>>.
- CROSAS, FRANCISCO (2000), “La *religio amoris* en la literatura medieval”, *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, ed. Francisco Crosas. Pamplona, EUNSA: 101-28.
- DI STEFANO, GIUSEPPE (2021), “Los *pliegos sueltos* poéticos postincunables y los romances”, *Boletín de Literatura Oral*, 19 de diciembre. DOI: <10.17561/blo.vextra4.6466>.
- DUMANOIR, VIRGINIE, ed. (2022), *Romancero cortés manuscrito*, coord. Josep Lluís Martos, Alacant, Universidad d’Alacant, “Cancionero, Romancero e Imprenta”, 4.
- DUTTON, BRIAN; KROGSTAD, JINEEN, eds. (1990-1991), *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.

- ENCINA, JUAN DEL (1978), *Obras completas*, edición, introducción y notas de Ana Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe.
- FOULCHÉ-DELBOSC, RAYMOND, ed. (1914), *Cancionero de Juan Fernández de Costantina*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños.
- GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO (2021), “La metáfora del castillo en la poesía de Jorge Manrique según la arquetipología de Durand”, *Revista de Literatura Medieval*, XXXIII: 59-88.
- HIGASHI, ALEJANDRO; GARVIN, MARIO, eds. (2021), *El “Cancionero de romances” de Martín Nucio*, coord. Josep Lluís Martos, Alacant, Universidad d’Alacant, “Cancionero, Romancero e Imprenta”, 3.
- JANNER, HANS (1943), “La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas”, *Revista de Filología Española*, 1, 27: 181-232.
- LASKARIS, PAOLA (2023), “‘Tan agena de consuelo’: un romance mariano conservado en el ms. II-1579 de la Real Biblioteca”, *Revista de Filología Románica*, 40: 71-81.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA (1945), “La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV”, *Revista de Filología Hispánica*, VII: 121-30.
- MANRIQUE, JORGE (1993), *Poesía*, ed. Vicente Beltrán, estudio preliminar de Pierre le Gentil, Barcelona, Crítica.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN (1914), “Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI”, *Boletín de la Real Academia Española*, I: 298-320.
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1952a), “Notas a la *Primera parte de Flor de Romances*”, *Bulletin Hispanique*, LIV: 386-404.
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1952b), “Algunos problemas del *Romancero nuevo*”, *Romance Philology*, January, 1: 231-47.
- MORROS, BIENVENIDO (2005), “Manrique y Petrarca. Estudios del petrarquismo en la literatura del siglo XV”, *Medioevo Romanzo*, 29: 132-56.
- PADILLA, PEDRO DE (2007), *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid*, eds. José J. Labrador Herraiz; Ralph A. DiFranco, Moalde (Pontevedra), Colección Cancioneros Castellanos.
- PETRARCA, FRANCESCO (1992), *Canzoniere*, introducción de Roberto Antonelli, estudio de Gianfranco Contini, notas al texto de Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi.  
*RBDigital: Real Biblioteca de Palacio Real de Madrid*. <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/realbiblioteca/page/el-proyecto>>.
- RIGO, PAOLO (2014), “*Pugna spiritualis, pugna amoris*: la metáfora bellica nei *Rerum vulgarium fragmenta*”, *Petrarchesca*, 2: 49-67.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1949-1950), “El cancionero manuscrito de Pedro del Pozo (1547)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 29: 453-509; 30: 123-46, 263-312.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1950), *El Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo (1547)*, Madrid, Silverio Aguirre.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1957), *Las fuentes del Romancero General (Madrid)*,

- 1600): *Flor de varios romances nuevos y canciones, recopilados por P. de Moncayo (Huesca, 1589)*, I, Madrid, Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. corregida y actualizada por Arthur Lee-Francis Askins; Víctor Infantes, Madrid, Castalia.
- ROMEU FIGUERAS, JOSÉ, ed. (1965), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. IV-1 y IV-2. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI). Volúmenes 3-A y Volumen 3-B*, Madrid, CSIC/Instituto Español de Musicología.
- SCOLES, EMMA; RAVASINI, INES (1996), “Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della *glosa*”, *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, eds. Ana Menéndez Collera; Víctor Roncero López. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha: 615-31.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2017), *Cantaré según veredes. Intertextualidad y construcción poética en el siglo XV*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert.
- TORO PASCUA, MARÍA ISABEL (2002), “Los ‘triumfos de amor’ como fuente para la creación alegórica: a propósito de Juan del Encina y Pedro Manuel de Urrea, con Petrarca”, *Proceedings of the Eleventh Colloquium*, eds. Alan Deyermond; Jane Whetnall. London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS): 23-32.
- WHETNALL, JANE (2006), “Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar”, *Cancionero general*, 4: 81-108.
- ZINATO, ANDREA (2023), “Hibridismo poético y cuestiones ecdóticas en la poesía de Macías: ‘Cativo de miña tristura’ (ID0131)”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12: 182-210 <<https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.09>>.

**Paola Laskaris** es Licenciada en Lenguas y Literaturas extranjeras por la Universidad de Pavia y Doctora en Iberística por la Universidad de Bolonia. Actualmente es Profesora titular de Literatura española en la Universidad de Bari. Sus investigaciones se centran en la producción poética y teatral del Siglo de Oro y del siglo XX; además de varios artículos y ensayos de crítica literaria y enfoque ecdótico, ha publicado el catálogo y estudio del ciclo de *romances* épico-históricos sobre el *Cerco de Zamora*, la edición crítica de una comedia barroca anónima y la del *Perro del hortelano* de Lope de Vega (PROLOPE).

**paola.laskaris@uniba.it**

# MASSIMO MARINI

## DON ÁLVARO DE LUNA Y EL *ROMANCERO NUEVO*: FUENTES MANUSCRITAS E IMPRESAS\*

Sapienza Università di Roma

### Resumen

La trayectoria humana y política de don Álvaro de Luna siguió gozando de fortuna literaria aún mucho después de su ejecución. Durante la época del *Romancero Nuevo*, destaca el Condestable entre los protagonistas de los poemas: en su edición del *Romancero de don Álvaro de Luna*, Pérez Gómez (1953) individúa hasta sesenta romances, compuestos en su mayoría entre los siglos XVI y XVII. Esta preferencia puede explicarse a la luz de los acontecimientos que caracterizaron la última parte del reinado de Felipe II y, especialmente, la subida al trono de España de sus sucesores. En esta época la figura del valido se convierte en un tema de la más apremiante actualidad. El propósito del artículo es proporcionar un recuento bibliográfico de los romances nuevos que se publican a partir de 1580 y a lo largo del siglo XVII.

palabras clave: Álvaro de Luna, *Romancero Nuevo*, bibliografía, transmisión textual, literatura tradicional

### Abstract

#### *Don Álvaro de Luna and the Romancero nuevo: manuscript and printed sources*

*The human and political career of Don Álvaro de Luna continued to enjoy literary fortune long after his execution. During the period of the Romancero Nuevo, the Condestable stands out among the protagonists of the poems: in his edition of the Romancero de don Álvaro de Luna, Pérez Gómez (1953) identifies up to sixty ballads, mostly composed between 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. This preference can be explained in the light of the political events which characterised the latter part of the reign of Philip II and, especially, the accession of his successors to the Spanish throne. During this period, the figure of the favourite became a highly topical issue. The aim of this paper is to give a bibliographic account of the romances nuevos published from 1580 and during the 17<sup>th</sup> century.*

*keywords: Álvaro de Luna, Romancero Nuevo, ballads, bibliography, textual transmission, traditional literature*

\* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “El Romancero Nuevo: *corpus*, edición y estudio (primera etapa 1580-1603)” PID2020-117488GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, en el marco del proyecto de I+D+i, convocatoria 2020, del programa estatal de generación del conocimiento y fortalecimiento científico y tecnológico, cuyo investigador principal es Mariano de la Campa Gutiérrez, de la Universidad Autónoma de Madrid.

El 2 de junio de 1453 –que, por cierto, no fue un lunes como anuncia el romance “Lunes era un triste día”–, en la Plaza Mayor de Valladolid, acababa su vida Álvaro de Luna, todopoderoso valido de Juan II, el “mayor señor que sin corona avía sido en su tiempo en todas las Españas”, según la definición que de él se da en la crónica que lleva su nombre (Mata Carriazo 1940: 395). Una trayectoria humana y política tan extraordinaria no podía sino suscitar un animado debate moral y, a la vez, despertar los ingenios poéticos. No era para menos: las vicisitudes del Condestable de Castilla venían muy a propósito para todo tipo de consideración ética sobre la gloria mundana, el *ubi sunt*, los vaivenes y reveses de la vida, la Fortuna voltaria, y otros asuntos para los que esta historia parecía expresamente pensada. Si ya sus coetáneos –Mena, Manrique y Santillana entre los más ilustres<sup>1</sup>– incidieron en sus obras en el carácter ejemplar del personaje, es entre los siglos XVI y XVII cuando asistimos a una recuperación de la figura del Condestable a través de manifestaciones las demás veces literarias. En los Siglos de Oro, uno de los géneros que más se prestan para esta operación es, sin lugar a duda, el romancero. Entre los protagonistas de los poemas destaca el Condestable: según Roncero el número de romances que se le dedican es inferior solamente a los del Cid (2019: 153).

Sin ninguna pretensión de exhaustividad, este trabajo se propone actualizar los datos bibliográficos sobre los testimonios supérstites de la vida literaria de don Álvaro en el romancero, con vistas a una edición crítica de los romances nuevos

---

1 Los tres poetas no hablaron del personaje con el mismo tono: Juan de Mena le escribe versos encomiásticos en su *Laberinto de Fortuna* (1444, coplas 233-267, ed. Pérez Priego 1989: 284-94) cuando el personaje todavía goza del favor de Juan II, que para con su valido es “franco de mano” (estrofa 236, v. 1886). En el apéndice a la edición de la *Crónica de don Álvaro de Luna* que edita en el XVIII Flores (1784: 477-81) se copian estas estrofas, más las veinticuatro que Mena añadió a instancia de Juan II, sobre los desórdenes provocados por la alta nobleza enfrentada al rey y a su valido. En Jorge Manrique, en cambio, la actitud cambia: aunque su padre Rodrigo fue enemigo del Condestable, en sus *Coplas* (1477), compuestas después del trágico fin del valido, se le considera un ejemplo de hombre poderoso cuyas riquezas no le servirán después de muerto (copla XXI, ed. Beltrán 1993: 162-63). A raíz de la ejecución de don Álvaro, en el *Doctrinal de privados* (ca. 1453) del Marqués de Santillana la invectiva contra este adquiere tonos más ásperos (ed. Gómez Moreno; Kerkhof 1988). Para un recuento más detallado de los ecos literarios que tuvo la figura de don Álvaro de Luna, cfr. Pérez Gómez (1953: 9-71) y Roncero (2019: 151-55). Compusieron versos sobre su fama y ejecución también Diego de Valera, Juan de Agraz, Juan de Padilla y Juan de Valladolid, amén de los historiadores y tratadistas como Fernán Pérez de Guzmán, que nos entrega un retrato muy al vivo del personaje (Dumanoir 2019). Como asevera Marino y nos confirma también el romancero, “the enduring reputation of Álvaro de Luna was certainly the disreputable one” (1996: 493). Sobre los ecos literarios posteriores de don Álvaro, cuyo personaje experimentó un nuevo auge en la literatura decimonónica, cfr. Ribao Pereira (2018).

inspirados en su historia que se componen sobre todo a partir de la década de los ochenta del siglo XVI. En esta tarea, claro está, es un punto de partida obligado el trabajo bibliográfico de Pérez Gómez (1953); gracias a sus aportaciones, sabemos que el romancero de don Álvaro de Luna comprende sesenta textos, que van desde 1540 hasta 1800. Pero la verdadera eclosión de romances sobre el tema la tenemos a partir de 1580 y durante todo el siglo XVII; así, la historia del Condesable se convierte en uno de los temas más explotados en la etapa del Romancero nuevo (Campa 2006, 2023).

Por consiguiente, puede delimitarse un corpus textual de 48 romances que poseen una serie de rasgos comunes, tanto formales como temáticos: sus versos están influidos por la poética barroquizante propia de esta etapa del género y aparecen anónimos las demás veces. A continuación, copio en orden alfabético los primeros versos de los romances individuados, de los que más adelante se ofrecerán las referencias bibliográficas a las fuentes que los contienen, en el orden que seguiré: primero los manuscritos, luego las grandes colecciones impresas de romances nuevos y, por último, las series de pliegos sueltos, divididos estos según su lugar de conservación. Para evitar ambigüedades, para algunos de ellos añado también el segundo verso.

<i>Íncipit</i>	<i>fuentes ms.</i>	<i>romanceros impresos</i>	<i>pliegos sueltos</i>
A don Álvaro de Luna	BNE, ms. 4124; BNE, ms. 2856	<i>Silva recopilada</i> (1612); <i>Romancero General</i> (1600)	Madrid: - BNE, U/10502(1); - RAE, E-38-6538; London: - C. 63. g. 22 (1); - 1072. g. 26 (4); Cambridge, 33/93 (1) Pisa, S.R. 6. 12. 04; Kopenhaguen, n. XVII
A las voces y alaridos / que en Valladolid se suenan			Madrid, RAE, E-38-6538.
A los pies de la fortuna			Madrid, BNE, U/10502(1) London, 1072. g. 26 (4-d) Cambridge, 33/93 (4)

Adiós, privanzas de reyes		<i>Romancero General</i> (1604, 1614)	
Al son de las campanillas			Cambridge, 33/93 (2)
Aprieta llega la noche		<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)	Madrid, RAE, H
Aquella luna hermosa	BNE, ms. 4127; FN VII-353	<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)	London, C. 63. g. 22 (1) Madrid: - BNE, U/10502(1) - RAE, E-38-6538. Kopenhaguen, n. XVII. London, 1072. g. 26 (4). Cambridge, 33/93 (1) München, Rar. 1539 (7)
Atento escucha el rey			Madrid, BNE, U/10502(1) Cambridge, 33/93 (4) München, Rar. 1539 (5)
Bajaba ya su Occidente			Madrid, RAE, E-38- 6538
Bajad, pensamiento, dice		<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)	Madrid, RAE, H
Con funeral apariencia			Kopenhaguen, n. XVIII. London, Huth 143
Con triste y grave semblante		<i>Romancero General</i> (1604, 1614)	München, Rar. 1539 (4)
De la prisión al teatro	BNE, ms. 19387		
Debajo el siniestro brazo			Madrid, BNE, U/10502 (1) Cambridge, 33/93 (3)
Dividida de los hombros			Madrid, BNE, U/10502 (1) Cambridge, 33/93 (3)
Don Álvaro el condestable			Madrid, BNE, U/10502 (1)

Eclipsada ya del todo		<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)	Madrid: - RAE, H - BNE, U/10502 (1) Cambridge, 33/93 (2) München, Rar. 1539 (4)
El Maestre de Santiago, / de los privados ejemplo		<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)	Madrid, RAE, E-38-6538
El segundo rey don Juan / triste a su dolor escucha	BUB 125		
El segundo rey don Juan / turbado toma la pluma	FN VII-353	<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)	Madrid: - BNE, U/10502(1); - RAE, E-38-6538 Kopenhaguen, n. XVII London: - C. 63. g. 22 (1); - 1072. g. 26 (4) München, Rar. 1539 (7)
En un alto cadahalso			Madrid, RAE, E-38-6538. London, C. 63. g. 22 (1) München, Rar. 1539 (19)
En un tribunal supremo			Madrid: - BNE, U/10502(1); - RAE, E-38-6538 Kopenhaguen, n. XVII London: - C. 63. g. 22 (1) - 1072, g. 26 (4-b) München, Rar. 1539 (5)
En una mula enlutada			Madrid, BNE, U/10502(1) London, 1072. g. 26 (4-d) Cambridge, 33/93 (4)

En una oculta capilla			Madrid: - BNE, U/10502(1); - RAE, E-38-6538 Kopenhaguen, n. XI. London, 1072, g, 26 (4-c) Cambridge, 33/93 (3)
Estábase el gran maestre	BNE, ms. 19387		
Hablando están sobremesa			Cambridge, 33/93 (3)
Hagan bien para hacer bien		<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)	Madrid: - BNE, U/10502(1); - RAE, H Kopenhaguen, n. XIV London, 1072, g, 26 (4-b) München, Rar. 1539 (4)
Hincadas ambas rodillas			Madrid, BNE, U/10502(1) London, 1072. g. 26 (4-d) Cambridge, 33/93 (4)
Iba declinando el día		<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)	BNE, U/10502(1) Kopenhaguen, n. XI London, 1072, g, 26 (4-c) Cambridge, 33/93 (3)
Ilustrísimo señor		<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)	Madrid: - BNE, U/10502(1); - RAE, E-38-6538 Kopenhaguen, n. XVII. London: - C. 63. g. 22 (1); - 1072. g. 26 (4) Cambridge, 33/93 (1)
L'antigua Valladolid	FN VII-353		

La luna bella y hermosa			Madrid, BNE, U/10502(1) London, 1072, g. 26 (4-d) Cambridge, 33/93 (4)
La miserable tragedia		<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)	Madrid: - BNE, U/10502(1); - RAE, H Kopenhaguen: - n. XI - n. XIV London, 1072, g. 26 (4-b) Cambridge, 33/93 (2) München, Rar. 1539 (4)
La tragedia lastimosa	FN VII-353		Madrid, RAE, E-38- 6538 Kopenhaguen, n. XVII London, 1072. g. 26 (4). Cambridge, 33/93 (1)
Lo de ayer ya se pasó		<i>Romancero General</i> (1600)	Cambridge, 33/93 (1)
Los que [en] la mesa del mundo			Madrid, BNE U/10502(1) London, 1072. g. 26 (4-d) Cambridge, 33/93 (4)
Los que servís a los reyes			Madrid, BNE U/10502(1)
Lunes era [un] triste día			BNE, R/12176/11 London, 1072. g. 26 (4). Cambridge, 33/93 (1)
Quéxome de vos el rey			Cambridge, 33/93 (2)
Razón será que repose		<i>Romancero General</i> (1604, 1614)	

Riguroso desengaño		<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)	Madrid: - BNE, U/10502(1); - RAE, H Kopenhaguen, n. XIV London, 1072, g. 26 (4-b) Cambridge, 33/93 (2) München, Rar. 1539 (4)
Subid, señor condestable		<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)	BNE, U/10502 (1) Kopenhaguen, n. XI London, 1072, g. 26 (4-c) Cambridge, 33/93 (3)
Suenan en los aires libres			Madrid, RAE, E-38- 6538
Tañían las cofradías			Madrid, RAE, E-38- 6538 Cambridge, 33/93 (4)
Tocaban las oraciones		<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)	Madrid: - BNE, U/10502(1); - RAE, E-38-6538 Kopenhaguen, n. XVII London, 1072. g. 26 (4) Cambridge, 33/93 (1) München, Rar. 1539 (7)
Ya don Álvaro de Luna / con las ansias de la muerte	BNP Esp. 383		Madrid, BNE, U/10502 (1) Kopenhaguen, n. XVII London, 1072. g. 26 (4-d) Cambridge: - 33/93 (1) - 33/93(4)
Ya don Álvaro de Luna / hace de su vida examen			Madrid, RAE, E-38- 6538 London: - C. 63. g. 22 (1) - 1072. g. 26 (4)
Ya lo sacan de Portillo			Cambridge, 33/93 (2)

Estos textos se transmiten, pues, a través de una serie de medios distintos, manuscritos e impresos<sup>2</sup>; los ámbitos de circulación, como se sabe, no se encuentran aislados: muchas veces hallamos unos mismos romances en las distintas tipologías de testimonios, lo cual nos permite suponer una difusión muy amplia y un gran número de fuentes que contenían romances sobre el privado de Juan II, fuentes de las que hoy no queda sino una mínima parte. Por tanto, según los datos de los que disponemos, podemos afirmar que poco más del 10% de los romances de la lista (5 en total) presenta una tradición híbrida, impresa y manuscrita, mientras que alrededor del 48% de ellos –23 romances, o sea, casi la mitad del conjunto– se nos transmite exclusivamente en pliegos sueltos. Dentro de la tradición impresa solo 2 romances (el 4% del total) se transmiten exclusivamente a través de los romanceros. Al igual que en otros ciclos romancísticos, la literatura de cordel constituye la principal fuente de transmisión. Otro porcentaje considerable es el de los textos que se encuentran tanto en los pliegos como en las grandes colecciones de romances: 13 en total, un 27%. Si sumamos los romances que se nos conservan en pliegos (23) a los de los romanceros (2) y, finalmente, a los que se hallan en los dos géneros editoriales a un mismo tiempo (13), veremos cómo el 79% de los romances tiene una difusión solamente impresa. Solo cuatro de ellos, un 8%, es exclusivo de fuentes manuscritas, que por su unicidad tienen importancia, como se detallará más adelante. También la literatura dramática desempeñó un papel esencial en la transmisión textual de estos poemas: muchas obras teatrales del XVII escenifican la historia de del Condestable, con citas de versos o de romances enteros; por razones de brevedad no podré ocuparme aquí del romancero de don Álvaro en las tablas<sup>3</sup>. A continuación, proporcionaré un recuento bibliográfico según las distintas tipologías de las fuentes, con su ubicación actual y con algunas observaciones sobre su contenido y sus peculiaridades. En estas breves notas se sientan las bases de un trabajo de edición en desarrollo; es la premisa necesaria a una recensión de los distintos testimonios y nos restituye, al menos en parte, la rica tradición textual del romancero sobre don Álvaro de Luna. Empecemos pues, por los manuscritos, el conjunto menos numeroso: el menos numeroso, claro, pero aun así muy significativo por su valor.

2 Para la difusión oral del romancero sobre don Álvaro, que no entra en este trabajo, es imprescindible la lectura de conjunto que puede hallarse en Cid (1996), con las oportunas referencias bibliográficas.

3 Además del capítulo que dedica al tema de la presencia de don Álvaro en el teatro Pérez Gómez (1953: 37-41), son imprescindibles las aportaciones de Caparrós Esperante (1987), Crivellari (2005) y Londero (2018).

<i>Fuentes manuscritas</i>		
A don Álvaro de Luna	<i>Papeles varios en verso y en prosa</i>	Madrid, BNE, ms. 4124
A don Álvaro de Luna	<i>Cancionero</i>	Madrid, BNE, ms. 2856
De la prisión al teatro Estábase el Gran Maestre	<i>Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos por el año de 1598 y los siguientes</i> (h. I)	Madrid, BNE, ms. 19387
El segundo rey don Juan / triste a su dolor escucha	<i>Romancero de Barcelona</i>	BUB 125 = Barcelona, Universitat de Barcelona, ms. 125
Ya don Álvaro de Luna / con las ansias de la muerte	[ms. sin título]	BNP Esp. 383 = París Bibliothèque Nationale de France, Espagnol 383 ( <i>olim</i> Missions étrangères 357).
Aquella luna hermosa	<i>Libro de romances nuevos con su tabla puesta al principio por el orden del A. B. C. echo en el año de 1592</i>	Madrid, BNE, ms. 4127.
L'antigua Valladolid Aquella luna hermosa En un alto cadahalso La tragedia lastimosa En el consejo supremo El segundo rey don Juan / turbado toma la pluma	<i>Var. poesie spagnuole copiate da Monsignor Girolamo da Sommaia</i>	FN VII-353 = Firenze, Biblioteca Nazionale, Magliabechiano VII-353

Entre ellos encontramos el más antiguo testimonio conocido de un romance sobre el tema, el que empieza “Por tribunal está el rey” (Pérez Gómez 1953: XVII, 108). Se encuentra en el llamado *Cancionero de Pedro del Pozo*, una colectánea poética manuscrita fechada en 1547<sup>4</sup>. A pesar de su primor, Dumanoir (2019: 390) descarta la posibilidad de que se trate de un romance coetáneo a los hechos narrados, como en cambio defendía Pérez Gómez (1951-1952 y 1953); sería, más bien, una reelaboración más tardía a partir de la *Crónica del rey Juan II*; es

<sup>4</sup> El *Cancionero de Pedro del Pozo* (MR1 en Dutton 1990-1991) se encuentra hoy en el Fondo Rodríguez-Moñino, Biblioteca de la Real Academia Española, signatura: RM-6952. La edición moderna del cancionero es de Rodríguez-Moñino (1950).

de la misma opinión Cid (1996: 21). Como testimonios más tardíos, en plena etapa del Romancero nuevo, tenemos algunos manuscritos hoy conservados en la Biblioteca Nacional de España. Tres de ellos, los mss. 2856<sup>5</sup>, 4124<sup>6</sup> y 4127<sup>7</sup>, son colectáneas de poesías varias que reúnen textos heterogéneos, algunos de autor conocido; vienen anónimos los romances sobre don Álvaro. Muy importante es también el ms. 19387, que contiene las obras de Mateo Rosas de Oquendo, presunto compilador de este cartapacio, que fue soldado y aventurero en el Nuevo Mundo. Además de versos propios, copia poemas de ingenios áureos como Lope de Vega y de Cervantes, entre otros. En estos papeles figuran sin paternidad cierta dos romances sobre el Condestable, ambos *unica*: “De la prisión al teatro” (f. 108) y “Estábase el gran maestre” (f. 175)<sup>8</sup>. El llamado *Cancionero de Barcelona* (Biblioteca Universitaria de Barcelona, ms. 125)<sup>9</sup> y un manuscrito del fondo español de la Biblioteca Nacional de Francia contienen sendos romances sobre don Álvaro<sup>10</sup>. Además, el manuscrito barcelonés es también testimonio único del que empieza “El segundo rey don Juan / triste a su dolor escucha” (f. 23<sup>v</sup>), variante de otro más difundido, cuyo *incipit* es “El segundo rey don Juan / turbado toma la pluma”. Un testimonio igualmente interesante pertenece a la Biblioteca de Flo-

5 Sobre este cancionero manuscrito, que perteneció a Luis Usoz y Río, cfr. el catálogo de Jauralde Pou, Carreira, Sánchez Sánchez 1998, I: 253-60.

6 Además de relaciones en prosa y obras anónimas, el manuscrito contiene poesías de Góngora, Villamediana, Quevedo y un panegírico al Duque de Lerma. Cfr. BLH, IV: n. 7218, 319; Andrés 1991: 93; Pérez Cuenca 1997: 135; Jauralde Pou, Carreira, Sánchez Sánchez 1998, III: 1897-1902.

7 El título de este cancionero, según se lee en el f. I, es *Libro de romances nuevos con su tabla puesta al principio por el orden del A. B. C. echo en el año de 1592*. Amén de poemas anónimos, contiene obras de muchos ingenios áureos. Para más detalles bibliográficos, cfr. Jauralde Pou, Carreira, Sánchez Sánchez 1998, I: 1910-17.

8 La descripción más completa del manuscrito, acompañada por unas valiosas páginas sobre su compilador, son de Antonio Paz y Meliá (1906a, 1906b y 1907), quien editó también los poemas que consideraba originales de Mateo Rosas de Oquendo. Sobre el autor y su poesía, cfr. también los trabajos biográficos y la edición de Lasarte 1988 y 1990.

9 Datos bibliográficos e informaciones sobre la procedencia de este manuscrito se encuentran en Miquel Rosell (1958-1969, I: 165-66); Durán (2000, II.1: 121-26) y en la base MCEM (412); además de la edición y estudio de Mauleón (1976), cfr. Milà i Fontanals 1861; Foulché-Delbosc 1913; Blecua 1985.

10 París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Esp. 383 Espagnol 383 (*olim* Missions étrangères 357). Descrito por Morel-Fatio (1892: n. 196); los documentos genealógicos contenidos en el ms. han sido estudiados por Gérard (2003: 283).

rencia (Fondo Magliabechiano, VII-353)<sup>11</sup>; es uno de los dos cartapacios poéticos que Girolamo da Sommaia, estudiante italiano en Salamanca, llevó consigo de vuelta a Italia, tras una estancia que va desde el año 1599 hasta 1607, o sea, en pleno florecimiento del Romancero nuevo<sup>12</sup>. Su afición por las letras hispanas justifica la gran cantidad de poesías copiadas en estos papeles suyos. En la sección de *loas y romances* figuran seis sobre el Condestable<sup>13</sup>. Por esas fechas Girolamo debía de haberse procurado también un ejemplar del *Romancero General* de 1604, del que saca la información contenida en la apostilla que pone al final del poema que cierra la serie de don Álvaro, donde indica la presencia de otro romance más en el impreso que había adquirido (f. 105r). El manuscrito Magliabechiano nos proporciona asimismo otro *unicum*, que encontramos aislado, cuarenta folios antes de esta serie temática. Es un romance con estribillo que empieza “L’antigua Valladolid” y narra la sepultura de don Álvaro<sup>14</sup>.

Los cartapacios de Girolamo da Sommaia son una muestra más de la notoria relación entre manuscritos e imprenta, tan típica de la poesía áurea. De hecho, también los romanceros impresos contienen un buen número de romances sobre el Condestable. Entre los que han llegado hasta nosotros, el más antiguo que se conoce es el que empieza “Los que priváis con los reyes”, del que circuló otra versión con un *incipit* similar (“Los que servís a los reyes”). Fue publicado en la edición antuerpiense sin año de los *Romances sacados de historias antiguas* de Lorenzo de Sepúlveda; forma parte de los que añade el editor Martín Nucio, compuestos por un “Caballero Cesáreo”<sup>15</sup>. Encontramos romances del mismo autor también en otra colección de la misma época, la *Silva de varios romances* de Esteban de Nájera, publicada en Zaragoza, entre 1550 y 1551 en tres partes. Sin embargo, como observa Dumanoir, el romance debió de ser anterior a 1550, puesto que diez versos de su variante “Los que priváis con los reyes” se copian en una glosa manuscrita conservada en el llamado *Cancionero de Elvas* (Dumanoir 2019):

11 De Santis (2006) ha publicado la edición crítica de los textos poéticos castellanos del manuscrito, acompañada de un estudio sobre el códice, su historia y la de su poseedor.

12 Como se desprende por los diarios que también tenía y se han conservado, el joven se licenció en derecho canónico en el ateneo salmantino. Para un recuento de los manuscritos pertenecientes al erudito toscano, cfr. Cacho Palomar, 2001, I: 21-25, 76-83, 86-125, 150-51.

13 Son los números CLXV-CLXIX, ff. 101r-105r (De Santis 2006, I: 122-27; II: 186-91).

14 Es el número CXIX, ff. 68r-v (De Santis 2006, I: 81-82; II: 45, 153).

15 De esta edición de Nucio, sin año, pero fechable entre 1551 y 1553, hay edición facsimilar con estudio de Garvin (2018), con un estado de la cuestión acerca de la identidad del Caballero Cesáreo. Beltran (2019, I: 103-105) propone identificarlo con Gonzalo Pérez, secretario de Felipe II.

389)<sup>16</sup>. En la segunda, tenemos otro testimonio temprano, un *Romance de don Álvaro de Luna*, “El rey se sale a oír misa / a santa María santa” (f. lxix<sup>v</sup>), del que se conoce también una versión con variantes (“El rey se sale a oír misa / a santa María la Blanca” (Rodríguez Moñino 1969: 547), que se halla en la *Segunda parte* de la *Silva* de Nájera. Según Beltran (2017a: 83-86, 157, 160) puede considerarse un romance erudito de tipo linajístico, que sigue muy de cerca la *Crónica de Juan II*. Estas analogías con el material cronístico son comunes, y se pueden apreciar también en otros romances sobre el mismo asunto.

A don Álvaro de Luna	<i>Silva recopilada</i> (1612)
<p>El Maestre de Santiago, / de los privados ejemplo                  Subid, señor condestable                  El segundo rey don Juan / turbado toma la pluma                  Ilustrísimo señor                  En una oculta capilla                  La miserable tragedia                  Aquella Luna hermosa                  Bajad, pensamiento, dice                  Riguroso desengaño                  En un alto cadahalso                  Eclipsada ya del todo                  Iba declinando el día                  Tocaban las oraciones                  Hagan bien para hacer bien                  Apriesa llega la noche</p>	<i>Silva recopilada</i> (1612, 1696)
<p>A don Álvaro de Luna                  Lo de ayer ya se pasó</p>	<i>Romancero General</i> (1600)
<p>Adiós, privança de reyes                  Con triste y grave semblante                  Razón será que repose</p>	<i>Romancero General</i> (1604, 1614)

16 Elvas, Biblioteca Pública Hortênsia, ms. 11973 (EH1 en Dutton 1990-1991, I: 58-94). La glosa del romance en cuestión se encuentra en la sección del cancionero que contiene textos poéticos sin partitura, que se transcribieron entre 1530 y 1545 y se encuentran en los ff. 20r-21v (Dumanoir 2019: 389).

Así, encontramos un discreto número de romances sobre don Álvaro en las grandes colecciones impresas que divulgan el Romancero nuevo. Por ejemplo, nos transmiten textos sobre el Condestable las ediciones del *Romancero General* de 1600, la ya mencionada de 1604 y la de 1614, cuyas fuentes han sido estudiadas, respectivamente, por Rodríguez-Moñino (1957-1971) y Carreira (2018, I: 59-125). Otra colectánea de sumo interés para nuestro escrutinio bibliográfico es la *Silva recopilada* (Barcelona, Gabriel Graells, 1612), que contiene tres secciones de romances sobre don Álvaro. Rodríguez-Moñino ya las vinculaba con algunos pliegos sueltos (1969: 191-93), que como se sabe fueron fuentes de muchas de estas publicaciones antológicas; en fechas más recientes, los avances de la investigación sobre la transmisión del romancero han corroborado con el soporte de muchas evidencias textuales este proceso de transmisión que va del pliego a la colección impresa; así, por ejemplo, se perfila este movimiento en varios trabajos de análisis ecdótico (2006 y 2007) y material (2019, 2020 y 2021) de Garvin, así como en Beltran (2016a), quien asimismo ofrece varios casos concretos en sus estudios introductorios a las *Silvas* de Nájera (2016b, 2017a, 2017b) y a las *Rosas* de Timoneda (2018 y 2020). Llegamos, pues, a la literatura de cordel, que nos proporciona el número más elevado de testimonios entre todas las fuentes de romances nuevos sobre Álvaro de Luna y constituye, por tanto, el medio privilegiado de su circulación. Para mayor comodidad, van ordenados según su ubicación actual.

Madrid, Biblioteca Nacional, R/12176/11			
Lunes era un triste día	<i>Aquí se contiē quatro Romances   nuevos muy curiosos. El primero del gran sentimiento que la noble villa de Madrid hizo por la yda de su Magestad a Valladolid.   El segundo trata de las tiernas quejas que se propusieron a la parti da. El tercero de don Aluvaro de Luna. Y el quarto la respuesta   q da Valladolid a las quejas de Madrid. Compuesto todo por   Lope-debega, en este año de mil y   seyscientos y vno</i>	Sevilla	Miguel de Lorenzana

Madrid, Biblioteca Nacional, U/10502 (1) (olim U-10954)			
Los que servís a los reyes Aquella luna hermosa Hincadas ambas rodillas Ilustrísimo señor En un tribunal supremo El segundo rey don Juan / turbado toma la pluma A don Álvaro de Luna	<i>Primera parte                        de los romances                        de   Don Alvaro                        de Luna</i>	Valladolid	Alonso del Riego [s. XVIII]
Hagan bien para hacer bien Tocaban las oraciones Eclipsada ya del todo Riguroso desengaño La miserable tragedia Don Álvaro el condestable	<i>Segunda parte                        de los romances                        de   Don Alvaro                        de Luna</i>	Valladolid	Alonso del Riego [s. XVIII]
Dividida de los hombros Iba declinando el día En una oculta capilla Debajo el siniestro brazo Subid, señor condestable	<i>Tercera parte   de                      los romances   de                        Don Alvaro                        de Luna</i>	Valladolid	Alonso del Riego [s. XVIII]
La luna bella y hermosa Atento escucha el rey Los que en la mesa del mundo En una mula enlutada Ya don Álvaro de Luna / con las ansias de la muerte Hincadas ambas rodillas A los pies de la fortuna	<i>Quarta parte                        de los romances                        de   Don Alvaro                      de   Luna</i>	Valladolid	Alonso del Riego [s. XVIII]

Empecemos por la Biblioteca Nacional de España (1998), donde encontramos un pliego impreso en Sevilla por Miguel de Lorenzana que nos trae un solo romance, el que empieza “Lunes era un triste día”, atribuido a Lope de Vega en la portada. Más allá de las cuestiones sobre su paternidad, por otra parte muy debatida<sup>17</sup>, es significativo que el poema en cuestión se halle entre unos romances

17 Mucho se ha escrito sobre las dudosas atribuciones a Lope de Vega de romances contenidos en pliegos sueltos y, en varias ocasiones, la paternidad ha sido desmentida por la crítica. Para una

de las quejas de Madrid por el traslado de la corte a Valladolid: su presencia aquí podría vincularse directamente con la figura del Duque de Lerma, el entonces valido de Felipe III, quien, como es notorio, fue el verdadero artífice de la mudanza y su principal beneficiado; por tanto, el romance adquiere en este contexto los rasgos de una especie de aviso para navegantes. Tenemos finalmente un conjunto de pliegos, que conservan un total de veinticinco romances, distribuidos entre la serie de la *Primera (-cuarta) parte de los romances de don Álvaro de Luna*, por Alonso del Riego, impresor en Valladolid activo durante el siglo XVIII. El primero de este grupo no podría adscribirse plenamente a la veta del Romancero nuevo, por ser variante del que empieza “Los que priváis con los reyes”, cuyo origen, como queda dicho, es más antiguo.

Madrid, RAE, Biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino, E-38-6538				
A las voces y alaridos / que en Valladolid se suenan Bajaba ya su Occidente Tañían las cofradías Suenan en los aires libres Tocaban las oraciones La tragedia lastimosa En un alto cadahalso Aquella luna hermosa Ya don Álvaro de Luna / hace de su vida examen En una oculta capilla Ilustrísimo señor En un tribunal supremo El segundo rey don Juan / turbado toma la pluma El Maestro de Santiago, / de los privados ejemplo A don Álvaro de Luna	<i>Dez y siete   romances nuevos, que con-tienen la Historia lastimosa de don Alvaro de   Luna, de nuevo colegidos de varios Auto-  res, y puestos en su orden</i>	1610	Braga	Fructuoso Lourenço de Basto

reconstrucción de estos avatares textuales es útil, también por las referencias bibliográficas que proporciona, el artículo de García de Enterría (1971) sobre un memorial en el que se reclama la prohibición de la venta de pliegos de romances en las calles.

Madrid, RAE, Biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino, H				
Apriessa llega la noche Hagan bien para hacer bien Eclipsada ya del todo Riguroso desengaño Bajad, pensamiento, dice La miserable tragedia	<i>Segunda par-  te de los romances   De Don Alvaro de   Luna.   Compuestos por Luys Caualler.   1 Hagã biẽ para hazer biẽ   2 Riguroso desengaño   3 La miserable tragedia   4 Eclipsada ya del todo.   5 Apriessa llega la noche.   6 Baxad pêsamientos dize</i>	1611	Barcelona	Sebastián de Cormellas

Pasando al Fondo Rodríguez-Moñino (Campo, Infantes, Rubio Árquez 1995), hoy custodiado en la Biblioteca de la Real Academia Española, tenemos dos pliegos: el primero es un impreso que salió en Braga de las prensas de Fructuoso Lourenço de Basto en 1610, o sea, durante la unión de las dos coronas; el pie de imprenta resulta muy interesante, pues constituye una prueba más de la fortuna y difusión del romancero de Álvaro de Luna, que circuló también en tierra portuguesa. El otro, titulado *Segunda parte de los romances de Don Álvaro de Luna*, es de Luis Cavaller y fue impreso en Barcelona, por Sebastián de Cormellas, en 1611: contiene seis romances sobre el Condestable, todos de tradición múltiple.

Kopenhaguen, Königliche Bibliothek, n. XI				
Iba declinando el día La miserable tragedia En una oculta capilla Subid, señor condestable	<i>Tercera parte de los Romances de don Alvaro de Luna. Recopilados por Pedro de Ortega, vezino de Toledo, Corregidor, y emendados por el padre Iuan Besguè de la Compañía de Iesus</i>	1636	Madrid	María de Quiñones

Kopenhaguen, Königliche Bibliothek, n. XIV				
Hagan bien para hacer bien Eclipsada ya del todo Riguroso desengaño La miserable tragedia	<i>Segunda parte de los Romances de don Alvaro de Luna. Recopilados por Pedro de Ortega, Corregidos, y enmendados por el Padre Iuan Besguè de la compañía de Iesus</i>	1637	Madrid	Herederos de la viuda de Pedro de Madrigal

Kopenhaguen, Königliche Bibliothek, n. XVII.				
Tocaban las oraciones La tragedia lastimosa Aquella luna hermosa Ya don Álvaro de Luna / con las ansias de la muerte Ilustrísimo señor En un tribunal supremo El segundo rey don Juan / turbado toma la pluma A don Álvaro de Luna	<i>Primera parte de los Romances de don Alvaro de Luna. Recopilados por Pedro de Ortega. Corregidos y enmendados por el Padre Iuan Besgue de la Compañía de Iesus</i>	1638	Madrid	María de Quiñones

Kopenhaguen, Königliche Bibliothek, n. XVIII.				
Con funeral apariciencia	<i>Obra llamada los trabajos que passa la triste Boba. Agora nueuamente compuesta y emendada por Estevan Comas, vecino de la villa de Pons, Cuenca, Salvador de Viader</i>	1639	Cuenca	Salvador de Viader

En la Real Biblioteca de Copenhague hay otra colección de pliegos (Gigas 1885; Fernández 2020a) con la *Primera (-tercera) parte de los romances de Álvaro de Luna*, cuyo compilador es esta vez Pedro de Ortega, otro colector de romances muy activo (Fernández González 2020b: 10). Estas tres partes fueron publicándose entre 1636 y 1638, en la tipografía madrileña que había pertenecido a Pedro Madrigal: en el pie de imprenta de las tres *partes* figuran los nombres de sus sucesores, el de María de Quiñones (la *Primera* y la *Segunda*), y un más genérico “herederos de Pedro Madrigal” (la *Tercera*). Las portadas nos informan también que los romances fueron enmendados por el jesuita Juan Besgué, quien figura como revisor por cuenta del Vicario General de la archidiócesis de Madrid en varios impresos de la colección danesa de pliegos (Fernández González 2020a: 153). De 1639 es un pliego publicado en Cuenca por Salvador de Viader: contiene un ro-

mance con las quejas de la mujer de Álvaro de Luna; el tema resulta extravagante en la serie sobre el Condestable, cuyo protagonista siempre es el valido de Juan II o el propio rey; sin embargo, encontramos antecedentes de quejas de mujeres en el romancero, del que este poema sería un reflejo adaptado al contexto de uso<sup>18</sup>.

London, British Library, C. 63. g. 22 (1)				
En un alto cadahalso Aquella luna hermosa Ya don Álvaro de Luna / hace de su vida examen Ilustrísimo señor En un tribunal supremo El segundo rey don Juan / turbado toma la pluma A don Álvaro de Luna	<i>Comienzan seys Romances de Don   Alvaro de Luna Condestable de Castilla. Con la sentencia que   le fue executada, por los doze Iuezes del Reyno, y las confirmaciones del Rey Don Iuan el II. Curiosamente recopilados   por el Bachiller Diego Perez, natural de Alcalá, s. 1.: s. i.</i>			1606
London, British Library, 1072. g. 26 (4)				
Tocaban las oraciones La tragedia lastimosa Lunes era un triste día Aquella luna hermosa Ya don Álvaro de Luna / hace de su vida examen Ilustrísimo señor El segundo rey don Juan / turbado toma la pluma A don Álvaro de Luna	<i>Primera parte   de los Roman- ces de don Alvaro   de Luna. Recopilados por Pedro de Ortega. Corregidos por el   Padre Iuan Besgue, de la Compañía de   Iesus</i>	[1679]	[Madrid]	Francisco Sanz

18 Ejemplares son los romances de las quejas de doña Lambra en el ciclo de los Infantes de Lara, las de Urraca y de doña Jimena, pertenecientes al ciclo cidiano, o las quejas de doña Blanca de Borbón, mujer de Pedro el Cruel, o las de la reina doña María, mujer del Magnánimo. En la tradición romancística, muchas veces la queja adquiere tonos elegíacos y se relaciona directamente con el de la lamentación fúnebre (cfr. Ryjik 2004). Sobre las colecciones de pliegos de la Königliche Bibliothek de Copenhague, además de Gigas 1885 y Fernández González 2020a, cfr. también CAAR nn. 168, 171, 175, 188.

London, British Library, 1072, g, 26 (4-b)				
Hagan bien para hacer bien Eclipsada ya del todo Riguroso desengaño La miserable tragedia En un tribunal supremo	<i>Segvnda parte   de los Roman- ces de Don Alvaro de   Luna, recopilados por Pedro de Or-   tega, vezino de Toledo. Corregi- dos,   y enmendados por el Padre Juan Bes-  gue, de la Compañía de Jesus</i>	1679	[Madrid]	Francisco Sanz
London, British Library, 1072, g, 26 (4-c)				
Dividida de los hombros Iba declinando el día En una oculta capilla Subid, señor condestable	<i>Tercera parte   De los Romances de D. Alvaro de Luna, Recopila- dos   por pedro de Ortega, vezino de Toledo</i>	1679	[Madrid]	Francisco Sanz
London, British Library, 1072. g. 26 (4-d)				
La luna bella y hermosa Los que en la mesa del mundo En una mula enlutada Ya don Álvaro de Luna / con las ansias de la muerte Hincadas ambas rodillas A los pies de la fortuna	<i>Quarta parte de los   Roman- ces de Don Alvaro de Lvna   ahora nuevamente recopilados por Francisco de   Montenegro, vezino de Salamanca</i>	1679	[Madrid]	Francisco Sanz
London, British Library, Huth, 143				
Con funeral apariencia	<i>Obra llamada, Los trabajos que   passa la triste de la Bolsa. Ahora nueuamente, para reyr   y passar tiempo, s. l., s. i.</i>			[c. 1600]

Una versión anterior del mismo romance, impresa probablemente en 1608, se conserva entre los manuscritos del fondo Huth de la British Library (Huth 1880, IV: 1127)<sup>19</sup>. Otro pliego, esta vez de la Biblioteca de Edward Wilson, hoy en Cambridge (CAAR n. 187), lleva por título *Espejo de devoción*, y vio la luz un año antes que este; también se cierra con el mismo romance de las quejas de doña Juana de Pimentel. En la Biblioteca de Londres tenemos quizás la serie más copiosa de pliegos con romances sobre don Álvaro: primero encontramos el que tiene como signatura C. 63. g. 22 (1), un pliego que contiene seis romances reco-

<sup>19</sup> Para la datación del pliego, cfr. García de Enterría 1977: 158.

pilados por Diego Pérez en 1606, sin indicaciones de lugar e impresor (CAAR n. 166; García de Enterría 1977: LVI)<sup>20</sup>; luego vienen las ya mencionadas *Primera (-cuarta) parte de los romances sobre el Condestable*, salidas esta vez de las prensas madrileñas de Francisco Sanz, que las publica en 1679: las tres primeras llevan otra vez el nombre de Pedro de Ortega, aunque su contenido es distinto de las publicadas por María de Quiñones y los herederos de Pedro de Madrigal; en cambio, la cuarta y última se atribuye a Francisco Montenegro.

Cambridge, Samuel Pepy's Library, 33/93 (1)				
A don Álvaro de Luna El segundo rey don Juan Ilustrísimo señor Ya don Álvaro de Luna Lo de ayer ya se passó Aquella Luna hermosa Lunes era triste día Tocaban las oraciones La tragedia lastimosa	<i>Primera parte de los romances de don Álvaro de Luna. En Sevilla, por Iuan Cabeças, año de 1677. Vendese en su casa en calle de Genoua</i>	1677	Sevilla	Juan Cabeças
Cambridge, Samuel Pepy's Library, 33/93 (2)				
Al son de las campanillas Riguroso desengaño La miserable tragedia Eclipsada ya del todo Ya lo sacan de Portillo En un teatro supremo Quéxome de vos el rey	<i>Segunda parte de los romances de d. Álvaro de Luna. En Sevilla, por Iuan Cabeças. Vendese en su casa, en calle de Genoua</i>	1675-1681?	Sevilla	Juan Cabeças
Cambridge, Samuel Pepy's Library, 33/93 (3)				
Hablando están sobre mesa En una oculta capilla Iba declinando el día Subid señor Condestable Debaxo el siniestro braço Dividida de los hombros	<i>Tercera parte de los romances de d. Álvaro de Luna. En Sevilla, por Iuan Cabeças. Vendese en su casa en calle de Gónona [sic]</i>	1675-1681?	Sevilla	Juan Cabeças

20 Este pliego londinense no parece ser el mismo que se menciona en el *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, cuyo paradero se desconoce, con contenido diferente. Podría tratarse de una tirada distinta (Salvá 1872, n. 95).

Cambridge, Samuel Pepy's Library, 33/93 (4)				
Atento escuchaba el rey La luna bella y hermosa Hincadas ambas rodillas Al los pies de la fortuna Los que la mesa del mundo En una mula enlutada Ya don Álvaro de Luna Tañían las cofradías	<i>Quarta parte de los romances de don Álvaro de Luna. En Sevilla, pro Iuan Cabeças, año 1677. Véndese en su casa, en calle de Génoua</i>	1677	Sevilla	Juan Cabeças

Mariano de la Campa ha individuado, además, otro grupo de pliegos, desatendidos por los estudios sobre el romancero de don Álvaro, conservados en la Samuel Pepy's Library de Cambridge, con una nueva edición –distinta de la anteriormente citada– de la *Primera (-cuarta) parte*, procedente de las prensas sevillanas de Juan Cabeças entre 1677 y 1681 (Wilson 1955, 1956 y 1957).

München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 1539 (4)				
Hagan bien para hacer bien Eclipsada ya del todo Riguroso desengaño Con triste y grave semblante La miserable tragedia	<i>Segvndo   qvaderno de va- rios Romances y letras, las mas   modernas que hasta hoy   se han cantado.   Cinco Romances de don Aluaro de Luna,   diferentes de los passa-  dos.   Humillate puerto de Guadarrama, s. l.: s. i.</i>	1602	Valencia	Juan Bautista Timoneda

München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 1539 (5)				
Atento escuchaba el Rey En un tribunal supremo	<i>Tercero  qvaderno   de varios romances   los mas modernos que hasta oy se   han cantado.   1 En vn tribunal supremo.   2 Atento escuchaua el Rey.   3 Esse Conde Cabreruelo.   4 Al regaço de su esposo.   5 Peynando las blancas manos, s. l.: s. i.</i>	[1500-1600]	Valencia	Juan Bautista Timoneda

München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 1539 (7)				
Tocaban las oraciones Aquella luna hermosa Ilustrísimo señor El segundo rey don Juan / turbado toma la pluma	<i>Quinto</i>   <i>quaderno</i>   <i>de varios romances</i>   <i>los mas modernos que hasta oy se han cantado.</i>   1 <i>Por morir sin tener hijos.</i>   2 <i>A veros llegue señora.</i>   <i>El sigundo Rey don Iuan.</i>   4 <i>Illustrissimo Señor.</i>   <i>Aquella Luna hermosa.</i>   6 <i>Tocauan las oraciones.</i>   7 <i>Salen de Sevilla, Valencia: s. i., 1601.</i>	1601	Valencia	Juan Bautista Timoneda
München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 1539 (19)				
En un alto cada-halso	<i>Quinto</i>   <i>Quaderno de va rios Romances, los mas moder- nos que hasta hoy se han can tado.</i>   1 <i>En vn alto cadahalso.</i>   2 <i>Con amarilla marlota.</i>   3 <i>Axa çulema celosa,</i> s. i.	1600	Valencia	Juan Bautista Timoneda
Pisa, Biblioteca Universitaria, S.R. 6. 12. 04				
A don Álvaro de Luna	<i>Quinto</i>   <i>quaderno de</i>   <i>varios Romances los mas modernos</i>   <i>que hasta hoy se han can- tado.</i>   1 <i>A Don Alvaro de Luna.</i>   2 <i>Con amarilla marlota.</i>   3 <i>En aquella edad dichosa.</i>   4 <i>Alguno q canta, cantãdo reniega.</i>   5 <i>Quando las aguas del Tãjo.</i>   6 <i>Estos son los asnos de sant Anton.</i>   7 <i>Ya no espere mi dolor,</i> s. i.	1598	Valencia	Joan Bautista Timoneda

En la Biblioteca de Múnich aparecen el *Segundo*, *Tercero* y *Quinto cuaderno de varios romances*, todos a costa de Juan Bautista Timoneda. Del último, la Biblioteca posee además dos ediciones, la de 1600 y 1601, que traen romances distintos sobre el Condestable<sup>21</sup>. Otro eslabón de la serie valenciana, del mismo impresor, es un pliego de la Biblioteca Universitaria de Pisa (signatura S.R. 6. 12. 04), fechado 1598, conteniente que contiene asimismo romances diferentes con respecto a los dos pliegos muniquestes anteriormente citados (Di Stefano, García de Enterría 1974; Rodríguez-Moñino 1997: n. 1150). Dentro de este conjunto destaca por su fortuna el romance que empieza “Aquella luna hermosa” que, junto con otros dos (“Tañían las cofradías” y “Tocaban las oraciones”, cfr. arriba) inserta

21 Todos los pliegos se encuentran bajo la signatura Rar. 1539, en los números 4 (*Segundo quaderno*), 5 (*Tercero quaderno*), 7 (*Quinto quaderno*, 1601) y 19 (*Quinto quaderno*, 1600). Cfr. García de Enterría 1974.

en el relato de la ejecución del Condestable el tema de los dones de este a su paje, llamado Morales, un personaje que irá adquiriendo cada vez más importancia en el romancero sobre don Álvaro. Tan es así que un romance de este conjunto, “En un alto cadahalso”, se desarrolla como un discurso del condenado a su paje y otro, cuyo íncipit es “Eclipsada ya del todo”, tiene por protagonista al propio paje, mientras que don Álvaro se queda en el fondo, cual pretexto para dar pie a las “cuytas” de su criado (Cid 1996: 25-26).

<b>Hispanic Society of America</b>			
<i>Tercera parte de los romances de D. Alvaro de Luna</i>	1628	Sevilla	Matías Clavijo
<i>Tercera parte de los romances de D. Alvaro de Luna</i>	1653	Madrid	María de Quiñones
<i>Primera parte de los Romances de D. Alvaro de Luna</i>	1665	Valladolid	Inés de Logedo
<i>Segunda parte de los Romances de D. Alvaro de Luna</i>	1666	Valladolid	Inés de Logedo
<i>Cuarta parte de los romances de D. Alvaro de Luna</i>	1666	Valladolid	Inés de Logedo
<i>Historia de los Romances de Don Alvaro de Luna, recopilados por Pedro de Ortega corregidos por el padre Iuan de Besgue En Madrid por Francisco Sanz [colofón: Sevilla, Lucas Martín de Hermosilla]</i>	1693	Madrid-Sevilla	Francisco Sanz - Lucas Martín de Hermosilla

Por último, acercándonos al epílogo de estas calas bibliográficas, falta todavía por examinar el fondo de pliegos de la Biblioteca de la Hispanic Society of America, que posee, las *Primera (-cuarta) partes de los Romances de don Álvaro de Luna*, testimonios tardíos casi todos, salidos de varias oficinas tipográficas (Rodríguez Moñino 1961). De la *Tercera parte* se conservan dos ediciones diferentes, y habrá que ver si contienen los mismos romances. Hay asimismo otra edición al cuidado de Ortega, de finales del XVII, con portada y colofón que indican impresores distintos: en la primera plana leemos “En Madrid, por Francisco Sanz”, mientras que al final aparece “Sevilla, Lucas Martínez de Hermosilla” (CAAR, n. 158-63).

A modo de conclusión, este tanteo bibliográfico pone de manifiesto la gran variedad de fuentes que traen romances sobre don Álvaro, y eso a falta de las dramáticas, con las que el número de testimonios crecería aún más. Se trata de

material las demás veces anónimo o, incluso, falsamente atribuido a autores de renombre, diseminado en colecciones y fuentes de naturaleza y con finalidades distintas. El análisis material del corpus así individuado podría contribuir a arrojar luz sobre la datación de muchos impresos, sobre todo pliegos sueltos, y establecer relaciones textuales que, de momento, desconocemos para la gran mayoría de los que comparten versiones, a pesar de la valiosa recopilación de Pérez Gómez (1953), en la cual, sin embargo, no se dan indicaciones relativas a la praxis editorial de los textos reunidos. Por otra parte, el número de los romances que integran este corpus temático se ve incrementado al rescatarse nuevas fuentes, como por ejemplo las de la biblioteca de Cambridge arriba mencionadas.

El conjunto de estos testimonios permite reconstruir los avatares textuales de los romances sobre Álvaro de Luna y arrojar luz sobre el interés que este tipo de historias, casi siempre centradas en el trágico destino del Condestable, despertaban en el público de la época. La insistencia en los momentos finales de la trayectoria de don Álvaro es especialmente llamativa si la comparamos con la ausencia, en los romances tempranos sobre el mismo asunto, de poemas que narran su ejecución, como deja de manifiesto Dumanoir (2019: 403); el desinterés por este trance en las composiciones más cercanas a los hechos denota un proceso de selección argumental que cabe profundizar. La proliferación de textos en los pliegos a partir de los años Ochenta del siglo XVI contribuye a aclarar las finalidades con las que estos romances se componían: eran poemas destinados a un público de lectores muy amplio, para un largo consumo, bastante efímeros, puesto que solo una parte de ellos pasó luego a las grandes colecciones impresas. Esta condición determina la reiteración de los detalles más dramáticos y efectistas en los romances que se suceden. Se resaltan progresivamente los acentos patéticos para narrar el epílogo de la vida del personaje, su caída y las implicaciones no tanto –o no solo– políticas, sino también –o sobre todo– humanas, de sus vicisitudes. En la etapa del romancero nuevo, de toda la historia de don Álvaro, lo que más solicitaba la imaginación del público era la dimensión trágica y humana de su final. Significativamente, ya sus coetáneos habían incidido en su entereza frente a la muerte, considerándola bien la última manifestación de su desmesurada soberbia, según Alfonso de Palencia y sus seguidores, bien la actitud más apropiada para un caballero y un hombre piadoso, como opinaron Pedro de Escavias y otros (Rucquoi 2004: 22). Por otra parte, Rodríguez-Moñino manifestaba cierta insatisfacción frente a la fácil atribución de este atractivo por don Álvaro en la literatura de cordel de finales de los siglos XVI y XVII a la situación política de España, con la crisis de la monarquía que se agudiza durante el periodo de los

Austrias menores<sup>22</sup>. Pérez Gómez, a su vez, incidía en el valor de estos romances como testimonios históricos, dada la escasa calidad literaria que le achacaba a los romances no tradicionales, definidos “postrera y decadente etapa del género” (1953: 10). Sin duda, la acumulación progresiva de composiciones sobre el asunto era un hecho llamativo incluso para los poetas de la época, como atestigua Lope de Vega, quien manifiesta cierta irónica contrariedad hacia la moda en su comedia *La prueba de los amigos*. En un diálogo entre el personaje de Galindo y unos músicos leemos estos versos:

GALINDO. [...] No sé si tenéis letras que toquen historias

MÚSICOS. ¡Historia!... ¿Qué más notoria,

si de ellas gusto tenéis,

que aquesta del Condestable?

Dieciséis romances sé.

GALINDO. Daldo al diablo, que no fue

la de Orlando tan notable.

¿Qué piensan estos poetas,

pues que no hay semana alguna

sin don Álvaro de Luna

y otros cuarenta planetas?

Romances de tres en tres

a un enfadoso sujeto;

mas, como es luna en efeto,

sale nueva cada mes.

(Sainz de Robles 1946, I: 1432a).

En todo caso, al margen de las consideraciones estéticas, lo que seguramente llamaba la atención del público no eran solamente las analogías políticas entre la Castilla del XV y la España de los validos. La profundidad dramática del personaje, su compostura frente a las desdichas que marcan su ocaso y hasta su propio apellido, casi un presagio de la condición mudable de toda fortuna, proporcionaban material más que suficiente para justificar semejante interés. El acopio de testimonios, y la recensión de las *fontes criticae* constituye, como se sabe, el primer paso hacia una edición crítica, que acarrea toda una serie de consideraciones. Como no ha dejado de subrayar en distintas ocasiones Campa (2009, 2016 y 2023), editar este ingente material poético plantea muchas cuestiones ecdóti-

22 Así expresaba su perplejidad sobre esta fácil asociación: “algunos romances relativos a don Álvaro venían imprimiéndose sueltos, pero en los comienzos del siglo XVII se nota un recrudecimiento del interés por ellos que no sabemos a qué atribuir. Lo más fácil sería achacarlo a alusiones políticas; sin embargo confesamos que no nos satisface esta explicación” (Rodríguez-Moñino 1997: 190).

cas, relacionadas con los distintos testimonios de los que disponemos, como la jerarquización de las fuentes, la elección del texto base de la edición crítica y su adaptación lingüística.

## Bibliografía citada

- ANDRÉS, GREGORIO DE (1991), “La colección de manuscritos del literato Serafín Estébanes de Calderón en la Biblioteca Nacional”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 14: 79-98.
- BELTRAN, VICENÇ, ed. (1993), Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*, Barcelona, Crítica.
- BELTRAN, VICENÇ (2016a), *El romancero, de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger.
- BELTRAN, VICENÇ, ed. (2016b), *Primera parte de la Silva de varios romances. Edición facsímil y estudio*, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, VICENÇ, ed. (2017a), *Segunda parte de la Silva de varios romances. Edición facsímil y estudio*, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, VICENÇ, ed. (2017b), *Tercera parte de la Silva de varios romances. Edición facsímil y estudio*, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, VICENÇ, ed. (2018), Joan Timoneda, *Rosa de romances, I. Rosa de Amores, Rosa Gentil*, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, VICENÇ (2019), “Los autores de los romances”, *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, coord. Isabella Tomassetti. San Millán de la Cogolla, Cilengua, 1: 85-107.
- BELTRAN, VICENÇ, ed. (2020), Joan Timoneda, *Rosa de romances, II. Rosa Española, Rosa Real*, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, ed. (1998), *Catálogo de Pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional/Universidad de Alcalá.
- BLECUA, JOSÉ MANUEL (1985), “Otros poemas del *Romancero de Barcelona*”, *Homenatge a Antoni Comas: miscel·lània in memoriam*, Barcelona, PPU: 55-70.
- BLH = Simón Díaz, José (1950-1993), *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica/CSIC, 16 vols.
- CAAR = *Catálogo Analítico del Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri. Romances de tema nacional I y II*, dir. Diego Catalán et al., Barcelona/Madrid, Quaderns Crema/ Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998, 2 vols.
- CACHO PALOMAR, MARÍA TERESA (2001), *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia*, Firenze, Alinea, 2 vols.
- CAMPA GUTIÉRREZ, MARIANO DE LA (2006), “Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: el *Romancero Nuevo*”, *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso*

- de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (AISO). *Robinson College, Cambridge, 18-22 de julio de 2005*, eds. Anthony Close; Sandra María Fernández Vales. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert: 137-42.
- CAMPA GUTIÉRREZ, MARIANO DE LA (2009), “La edición crítica de textos poéticos en castellano del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 28: 41-58.
- CAMPA GUTIÉRREZ, MARIANO DE LA (2016), “La edición de textos del Romancero nuevo”, *Abenámar*, 1: 35-70.
- CAMPA GUTIÉRREZ, MARIANO DE LA (2023), “El romancero nuevo a fines del siglo XVI: catalogación, transmisión, edición”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12: 1-46.
- CAMPO, VICTORIA; INFANTES, VÍCTOR; RUBIO ÁRQUEZ, MARCIAL (1995), *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII de la Biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá.
- CAPARRÓS ESPERANTE, LUIS (1987), *Entre validos y letrados: la obra dramática de Damián Salucio dal Poyo*, Valladolid, Universidad de Valladolid/Secretariado de Publicaciones.
- CARREIRA, ANTONIO, ed. (2018), *Romancero General, en que se contienen todos los Romances que andan impresos ahora nvevamente añadido y enmendado. Año 1604. Con licencia, en Madrid, por Iuan de la Cuesta. Véndese en casa de Francisco Lopez*. Edición facsímil y estudio, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista, 2 vols.
- CID, JESÚS ANTONIO (1996), “Don Álvaro de Luna y el ‘águila ballesterá’: romancero y poesía estrófica del s. XV en la tradición oral sefardí”, *Romance Philology*, 50/1: 20-45.
- CRIVELLARI, DANIELE (2005), “*Próspera y adversa fortuna* de los validos en el teatro del Siglo de Oro: don Álvaro de Luna y el Duque de Arjona entre historia, tradición y reescritura”, *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. Natalia Fernández Rodríguez. Barcelona, Grupo de Investigación PROLOPE/ Universidad Autónoma de Barcelona: 47-82.
- DE SANTIS, FRANCESCA (2006), *Il manoscritto magliabechiano VII-353. Edizione dei testi e studio*, tesis doctoral, Pisa, Università degli Studi di Pisa, 2 vols.
- DI STEFANO, GIUSEPPE; GARCÍA DE ENTERRÍA, MARÍA CRUZ (1974), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 2 vols.
- DUMANOIR, VIRGINIE (2019), “Ecos romanceriles tempranos del Cancionero de Baena: la figura de don Álvaro de Luna”, *Literatura medieval hispánica. Libros, lecturas y reescrituras*, coord. María Jesús Lacarra, eds. Nuria Aranda García; Ana María Jiménez Ruiz; Ángela Torralba Ruberte. San Millán de la Cogolla, Cilengua: 385-406 (Colección Instituto LITERATURA Y TRADUCCIÓN, 26. MISCELÁNEA, 13).
- DURÁN, EULALIA, dir. (2000), *Repertori de manuscrits catalans (1474-1620). 2.1: Barcelona: Biblioteca Pública Episcopal i Biblioteca de la Universitat*, eds. Eulàlia Miralles; Maria Toldrà. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans.
- DUTTON, BRIAN (1990-1991), *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, CARLOS (2020a), “La colección de pliegos sueltos españoles del

- siglo XVII de la *Kongelige Bibliotek* de Dinamarca”, *JANUS*, 9: 146-82.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, CARLOS (2020b), “De Juan de la Cuesta a los Herederos de Pedro de Madrigal y María de Quiñones”, *Marcas Tipográficas*: 1-32 [29/06/2024] <<https://marcastip.hypotheses.org/767>>
- FLORES, JOSEF MIGUEL DE, ed. (1784), *Crónica de don Álvaro de Luna, condestable de los reynos de Castilla y de Leon, maestre y administrador de la orden y caballeria de Santiago*, Madrid, Imprenta de Antonio Sancha.
- FOULCHÉ-DELBOSC, RAYMOND (1913), “Romancero de Barcelona”, *Revue Hispanique*, 29: 121-94.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, MARÍA CRUZ (1971), “Un memorial ‘casi’ desconocido de Lope de Vega”, *Boletín de la Real Academia Española*, 51/192: 139-60.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, MARÍA CRUZ (1974), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Baviera de Múnich*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 3 vols.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, MARÍA CRUZ (1977), *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres*, Pisa, Giardini.
- GARVIN, MARIO (2006), “Lírica tradicional y transmisión impresa”, *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Anthony J. Close; Sandra María Fernández Vales. Madrid, Iberoamericana: 299-304.
- GARVIN, MARIO (2007), *Scripta manent: hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- GARVIN, MARIO, ed. (2018), *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España compuestos por Lorenzo de Sepúlveda vecino de Sevilla [...]. En Anvers, En casa de Martín Nucio, con privilegio*, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista.
- GARVIN, MARIO (2019), “Fuentes impresas del romancero: el caso de los pliegos poéticos sevillanos de la primera mitad del siglo XVI”, *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, eds. Josep Lluís Martos; Natalia A. Mangas. Alicante, Universitat d’Alacant: 235-55.
- GARVIN, MARIO (2020), “La condición bifolia: los impresos de dos hojas y la transmisión del pliego suelto poético”, *Revista de Poética Medieval*, 34: 83-106.
- GARVIN, MARIO (2021), “Los pliegos sueltos de los romances RM-686-RM685 Y RM408-RM409: contextos, materialidad y ecdótica”, *Magnificat. Cultura i literatura medievals*, 8: 165-84.
- GÉRARD, JEAN-PHILIPPE (2003), *Répertoire des ressources généalogiques et héraldiques du département des manuscrits de la bibliothèque nationale*, Versailles, Mémoires et Documents.
- GIGAS, EMILE (1885), “Ueber eine Sammlung spanischer Romanzen in fliegenden Blättern in der Königl. Bibliothek zu Kopenhagen”, *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 2: 157-72.
- GÓMEZ MORENO, ÁNGEL; KERKHOF, MAXIMILIAN P. A. M., eds. (1988), Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, *Coplas contra don Álvaro de Luna*, Barcelona,

Planeta.

- HUTH 1880 = HUTH, HENRY; ELLIS, FREDERICK STARTRIDGE; HAZLITT, WILLIAM CAREW (1880), *The Huth Library. A Catalogue of the printed books, manuscripts... collected by Henry Huth*, London, Ellis and White, 5 vols.
- JURALDE POU, PABLO; CARREIRA, ANTONIO, dirs.; Sánchez Sánchez, Mercedes, coord. (1998), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco/Libros, 6 vols.
- LASARTE, PEDRO (1988), “Apuntes bio-bibliográficos y tres inéditos de Mateo Rosas de Oquendo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14/28: 85-99 (monográfico *Historia, sujeto social y discurso poético en la Colonia*).
- LASARTE, PEDRO, ed. (1990), *Mateo Rosas de Oquendo, Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- LONDERO, RENATA (2018), “Reveses de poder y fortuna: Álvaro de Luna y el Duque de Lerma en el teatro de Salucio del Poyo y Mira de Amescua”, *Studia Iberica et Americana*, 1/5: 281-96 (monográfico *La representación de la casa de Austria en el teatro español del Siglo de Oro*).
- MARINO, NANCY F. (1996), “The Creation of a Contemporary Exemplar, Álvaro de Luna”, *“Nunca fue pena mayor”: estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, coords. Victoriano Roncero López; Ana Méndez Collera. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: 489-94.
- MATA CARRIAZO, JUAN DE, ed. (1940), *Crónica de don Álvaro de Luna*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MAULEÓN, JUDITH H. (1976), *El Romancero de Barcelona: Ms. 125 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona: edición y estudio*, Berkeley, University of California.
- MCEM = *Base de dades Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna*, dir. Eulàlia Duran [25/07/2023] <<https://mcem.iec.cat/>>
- MILÀ I FONTANALS, MANUEL (1861), “Nachricht von einem hands-schriflichen Romancero der Bibliothek von Barcelona”, *Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur*, 3: 163-76.
- MIQUEL ROSELL, FRANCISCO (1958-1965), *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, Madrid, Direcciones Generales de Enseñanza universitaria y de Archivos y Bibliotecas/Servicio de publicaciones de la Junta Técnica, 4 vols.
- MOREL-FATIO, ALFRED (1892), *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Imprimerie Nationale.
- PAZ Y MELIÁ, ANTONIO (1906a), “Cartapacio de diferentes versos á diversos asuntos, compuestos ó recogidos por Mateo Rosas de Oquendo”, *Bulletin Hispanique*, 8/2: 154-62.
- PAZ Y MELIÁ, ANTONIO (1906b), “Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo”, *Bulletin Hispanique*, 8/3: 257-78.

- PAZ Y MELIÁ, ANTONIO (1907), “Cartapacio de diferentes versos á diversos asuntos, compuestos ó recogidos por Mateo Rosas de Oquendo (suite)”, *Bulletin Hispanique*, 9/2: 154-85.
- PÉREZ CUENCA, ISABEL (1997), *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ollero y Ramos.
- PÉREZ GÓMEZ, ANTONIO (1951-1952), “Un romance de don Álvaro de Luna”, *Romance Philology*, 5/2-3: 202-05.
- PÉREZ GÓMEZ, ANTONIO, ed. (1953), *Romancero de don Álvaro de Luna (1540-1800)*, Cieza, “... la fonte que mana y corre...”.
- PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL, ed. (1989), Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Barcelona, Planeta.
- RIBAO PEREIRA, MONTSERRAT (2018), “¿Qué se hizo el rey don Juan? Catálogo de la literatura decimonónica sobre el tiempo de Juan II de Castilla”, *Escritura y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*, ed. Antonio Chas Aguión. Berlín, Peter Lang: 215-25.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO, ed. (1950), *El cancionero manuscrito de Pedro del Pozo (1547)*, Madrid, Aguirre.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO, dir. (1957-1971), *Las fuentes del Romancero General (Madrid, 1600)*, Madrid, Real Academia Española, 13 vols.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1961), *Los pliegos poéticos de The Hispanic Society of America (siglo XVI): noticia bibliográfica*, New York, The Hispanic Society of America.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1969), *La “Silva de Romances” de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (reimpr. 1997).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, eds. Arthur Lee-Francis Askins; Víctor Infantes, Madrid, Castalia.
- RONCERO, VICTORIANO (2019), “Las predicaciones de un bufón: *A los pies de la Fortuna*, romance de Quevedo a don Álvaro de Luna”, *La Perinola*, 23: 151-80.
- RUCQUOI, ADELINE (2004), “Privauté, Fortune et politique: la chute d’Alvaro de Luna”, *Der Fall des Günstlings: Hofparteien in Europa vom 13. zum 17. Jahrhundert*, eds. Jan Hirschbiegel; Werner Paravicini. Ostfildern, Thorbecke: 287-310.
- RYJIK, VERONICA (2004), “El llanto funerario y la construcción del poder femenino en *Las quejas de Jimena*”, *Olifant*, 23/2: 25-64.
- SALVÁ Y MALLÉN, PEDRO (1872), *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, Ferrer de Orga, 2 vols. (reimpr. Madrid, Ollero y Ramos, 1992).
- SAINZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS, ed. (1946), Lope de Vega, *Obras escogidas, 1. Teatro*, Madrid, Aguilar.
- WILSON, EDWARD M. (1955), “Samuel Pepy’s chapbooks”, *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2/2: 127-44.
- WILSON, EDWARD M. (1956), “Samuel Pepy’s chapbooks”, *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2/3: 229-68.

WILSON, EDWARD M. (1957), "Samuel Pepy's chapbooks", *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2/4: 305-22.

**Massimo Marini** se ha ocupado de las relaciones hispanoitalianas en el Siglo de Oro, estudiando la impresión de libros españoles en la Roma del XVI y la presencia de cancioneros españoles de los siglos XVI y XVII en algunas bibliotecas romanas. Se ha dedicado también al Romancero, publicando una selección de romances de las *Silvas* de Esteban de Nájera (Zaragoza, 1550-1551). Participa en proyectos de investigación sobre la filología de autor, la poesía de cancionero y el Romancero Nuevo.

**massimo.marini@uniroma1.it**

# GEORGINA OLIVETTO

## FLORANES, LOS *PROVERBIOS* DE SANTILLANA Y EL *CANCIONERO* DE *MARTÍNEZ DE BURGOS*\*

Universidad de Buenos Aires – CONICET

Universidad de Salamanca – IEMYRhd

### Resumen

Estudio de la edición inédita de los *Proverbios* del marqués de Santillana llevada a cabo por Rafael Floranes en el siglo XVIII a partir de un “manuscrito antiguo” que la crítica ha identificado con una sección del perdido *Cancionero de Martínez de Burgos*. Tras un examen de los materiales manuscritos e impresos empleados por Floranes y de las notas a su edición, se observa que una vez fijado el texto, este anota algunas lecciones divergentes del *Cancionero* respecto de su manuscrito base, por lo que se cuestiona aquí este postulado que tendría su punto de partida en la edición canónica de Amador de los Ríos.

palabras clave: edición crítica, proverbios, poesía de cancionero, manuscritos

### Abstract

#### *Floranes, Santillana's Proverbios and the Cancionero de Martínez de Burgos*

*Study of the unpublished edition of the Marquis of Santillana's Proverbios prepared by Rafael Floranes in the eighteenth century from an “ancient manuscript” that critics considered to be a section of the lost Cancionero de Martínez de Burgos. After an examination of the manuscript and printed materials used by Floranes and the notes to his edition, it is observed that, once the text is established, he points out some variant readings of the Cancionero with regards to his base manuscript. This is the reason why this assumption, which would have its starting point in the canonical edition of Amador de los Ríos, is questioned here.*

keywords: *critical edition, proverbs, cancionero poetry, manuscripts*

\* Esta publicación es parte de la Ayuda María Zambrano para la atracción de talento internacional 2021-2023, financiada por el Ministerio de Universidades, Gobierno de España, “Union Europea NextGenerationEU /PRTR”.

Los *Proverbios* o *Centiloquio* del marqués de Santillana, con una muy acotada glosa historial del mismo autor adecuada a los requerimientos de su patrono, don Juan II de Castilla, y su joven receptor, el príncipe Enrique, sumaron más tardíamente y también por pedido regio una segunda y más extensa glosa ético-moral a cargo del doctor Pero Díaz de Toledo<sup>1</sup>. Esta particularidad no se refleja, sin embargo, de manera sistemática en la tradición manuscrita y tampoco en la tradición impresa, con una muy frecuente inconsistencia en la atribución de ambos comentarios.

Nos ocupamos recientemente de la labor de Rafael Floranes sobre el texto de los *Proverbios*, valorando las notas preliminares a su edición inédita contenidas, con distintos grados de elaboración, en los manuscritos de la Real Academia de la Historia 9-27-1/5099 (Colección Floranes, tomo 11, *MH3*)<sup>2</sup> –del que Amador de los Ríos mandó hacer una copia (*MN49*)<sup>3</sup>–, y de la Biblioteca Nacional de España 11264/20 (*MN34*). En esta última y más cuidada redacción, que parece dispuesta para entregar al académico Francisco Cerdá y Rico<sup>4</sup> y que podríamos datar en 1780<sup>5</sup>, la obra es precedida por la siguiente portada:

1 Para información bibliográfica completa, cfr. Weiss (2013: 210-13, *items* A10 y A11). Para una última revisión de la localización de las glosas en manuscritos e impresos, Russo (2016).

2 En la guarda volante anterior consta, a lápiz, la signatura “9-27-1 | 5099”, tal como se refleja en Gómez Moreno (1984: 293) y Dutton (1990-1991: I, 579). Fernández Martín (1965: 179-81) lo cataloga como “Est. 24. gr. 1ª. B., nº. 18. Sign. actual: 9-27-1-5100”. En los antiguos catálogos de la RAH, Rodríguez Villa (1910-1912: 135) indexa el manuscrito con la signatura “9-24-1-B-17, 9-5099” y Gómez Centurión (1915) con “Est. 24. gr. 1ª. B. nº. 17”, que así recoge BETA manid 1445: “Floranes (tomo 11): 9/5099 | *alt.* 9-24-1/5099 | olim 9-24-1 = B-17” (Faulhaber 1997-).

3 Ms. BNE 19164, bajo el título *Miscelánea literaria de los S.XV-S.XVI*; cfr. BETA manid 3654. Amador declara haber consultado *MH3* para la restitución de las glosas pertenecientes al marqués, ya que él tampoco incluye las de Pero Díaz, pero hace un empleo mucho más extenso del trabajo preliminar de Floranes. Para la labor editorial de Amador de los Ríos, cfr. Pérez Priego (2010: 81-91) y Campa Gutiérrez (2006: 52-57).

4 Montcher (2011) da cuenta de la relación entre Francisco Cerdá y Rafael Floranes a partir de 1777, en el marco del proyecto editorial de las *Crónicas de los reyes de Castilla*. El primer volumen, a cargo de Eugenio Llaguno y Amírola y dedicado a las *Crónicas* de Pero López de Ayala, vio la luz en 1779, donde se reaprovecharon muchos materiales de Floranes. Este había mostrado muy temprano interés en la vida y la obra del Canciller a partir del encargo del Duque de Berwick y Liria de una historia genealógica de la casa de Ayala, cuyos resultados se reflejarían finalmente en Floranes (1851).

5 Floranes cita en su Prefacio las “Noticias para la Vida del Marqués de Santillana” de Tomás Antonio Sánchez (1779: I-XXXIII), que se encuentran “al principio del tom. I de su Colección de Poesías castellanas anteriores al Siglo XV, acabado de publicar á fin del año antecedente 1779”

Proverbios en metro del Marqués de Santillana D. Íñigo López de Mendoza, escritos por encargo del Rey D. Juan II. para instrucción del Príncipe D. Henrique su hijo, con algunas glosas del mismo Marqués: todo corregido por un M.S. antiguo, e ilustrado con varias notas por D. Rafael Floranes Robles y Encinas Señor de Tavaneros, en obsequio de su Amigo el señor Doctor D. Francisco Cerdá, de la Biblioteca de S.M. &c. (MN34, f. 1r)

Inmediatamente llama la atención la referencia a un “manuscrito antiguo” con las glosas de Santillana, como garantía de un texto que pretende superar las sucesivas degradaciones a las que fue sometido por la inmediatez del mercado editorial que, como el mismo Floranes define en su Prefacio, solo dio a los lectores “por retratos, esqueletos; por vivezas, sombras”<sup>6</sup>. Multiplicación de ediciones, compromiso de abastecer a los libreros, repetición y superposición de erratas, desinterés por el producto final, elementos que, sumados a la falta de hombres de letras que en aquel tiempo ayudaran a los impresores a preparar los libros, hacen evidente a Floranes la necesidad de volver a los inicios, es decir, “al trabajo de rastrear M.SS. anteriores a la imprenta, y deducir de ellos la verdad para arreglar el estilo, frases y materia de los libros al estado en que los dejaron sus autores” (MN34, f. 2v).

El propósito de acceder a testimonios más cercanos al autor o a su tiempo explica la relevancia del referido “manuscrito antiguo”, cuyos rasgos distintivos son descritos en el Prefacio:

En mi librería solo ay un M.S. de los Proverbios del Marques, y glosas que él les hizo, sin las del Doctor Pedro Diaz de toledo, añadidas de orden del mismo Rey D. Juan. Está en papel, y en nueve ojas: y segun el genero de letra, creo pudo escribirse acia los años 1484, pero copiandose de otro que hubiese estado formado antes de agregar toledo aquellas glosas; las cuales se devieron poner no mucho antes de 1454 en que murio el Rey D Juan, que aun era vivo, quando las escrivia. De otro modo seria verosimil que el M.S. las yncluiese; pero no hace mencion de ellas ni de su Autor. (MN34, f. 2v)<sup>7</sup>

---

(MN34, f. 1v, n. 3).

6 Taylor (2009: 37) destaca el notable éxito de esta obra: “The *Proverbios* have the longest reception history of all the works in the Old Spanish wisdom corpus: 30 manuscripts in Dutton, 25 printed editions to 1594 in Dutton and Palau, as well as an English translation by Barnaby Googe in 1579”. Atribuye el fenómeno a su doble función como espejo de príncipes y “courtesy book”, y a su semejanza con otros famosos libros de consejos de padre a hijo como los *Proverbia Salomonis* o los *Disticha Catonis*.

7 Round (1993: 101-02) precisará la fecha de redacción de las glosas de Díaz de Toledo a los años 1445-1446, tras la batalla de Olmedo y el otorgamiento del título al marqués, y antes de asumir el doctor (“early 1446”) la traducción del *Phaedo*.

A primera vista, la existencia de un testimonio de tales características, copia de uno anterior con el texto primitivo de los *Proverbios*, esto es, solo con el prólogo y las glosas de Santillana, parecería ofrecer los materiales adecuados para una fijación provisional de ese estadio de la obra. Pero Floranes es consciente de que tampoco constan allí todas las intervenciones del marqués y que, en los impresos que incluyen las del doctor, la atribución es escasamente fiable. De este modo, si bien procura establecer una correcta identificación de los comentarios de Santillana y Díaz de Toledo, a los que dedica buena parte de su estudio<sup>8</sup>, en la instancia de asumir la edición se ve obligado a lidiar con los condicionamientos de su manuscrito y, venciendo sus iniciales reparos, a recurrir a un impreso del s. XVI para establecer también un cotejo de variantes. El resultado de la *collatio* puede apreciarse en los márgenes del Proemio y al pie de las estrofas de los *Proverbios*, como declara el título que antecede al texto: “Proverbios del Marques de Santillana: Copiados por un MS.<sup>o</sup> antiguo que el S.<sup>or</sup> Floranes tenia en su Libreria y sacadas al margen las variantes de la edic.<sup>n</sup> de 1538 de su uso” (*MN34*, f. 11r).

La edición aquí mencionada corresponde a Sevilla, Juan Cromberger, 15 de noviembre de 1538<sup>9</sup>, y un rápido examen del ejemplar de la British Library C.62.f.14 permite corroborar las lecturas divergentes apuntadas por el editor: “philosopho” (“maestro” en el manuscrito), “vuestra memoria” (“vuestra noble memoria”), “dirigidas e dedicadas” (“dirigidos e diferidos”), etc. Pero en su *Vida literaria* de Pero López de Ayala, Floranes (1851: 155-56) asegura haber sumado otro impreso a sus pesquisas<sup>10</sup>:

8 Herrero Prado (2001: 17-18) y Russo (2018: 358) resumen los criterios establecidos por Floranes para deslindar ambos cuerpos de glosas, por lo que no nos extendemos aquí sobre ellos.

9 Griffin (1988, n. 418) y Castillejo Benavente (2019, n. 347), aunque con los reparos de Griffin (1992: 259) sobre la exactitud de las fechas de estas ediciones sucesivas del taller de los Cromberger.

10 Pero tiene conocimiento de otras varias ediciones, como señala en el Prefacio (*MN34*, ff. 1v-2r), ya sea a través del “Catálogo de las obras impresas y manuscritas de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana y Conde del Real” de Sánchez (1779: XXXIV-XXXVII), ya sea por su propio examen personal, tal el caso de las ediciones de Sevilla 1526 y 1538, o de un ejemplar visto en la biblioteca del desaparecido Convento de Santo Domingo de Vitoria, que considera en conjunto “de un mismo año [1499] y oficina, que es la de Pegnicer, en Sevilla”, pero que debió formar parte de un volumen facticio integrado, según los datos que aporta en su descripción, por *Las trescientas* de Juan de Mena con la glosa de Hernán Díaz de Toledo (Sevilla, Juan Pegnitzer, Magno Herbst y Tomás Glockner, 28 de agosto de 1499, en 190 ff.), los *Proverbios* de Santillana (sin indicaciones tipográficas pero de Salamanca, Juan de Porras, c. 1500, en 34 ff. que incluyen el *Tractado de providencia contra fortuna* de Diego de Valera) y la *Coronación* de Mena (s.l., s.n., pero de Salamanca, Juan de Porras, 5 de noviembre de 1499).

Yo he manejado de ella dos ediciones en folio, que incluyen las notas del Marqués y los *Comentarios* que después añadió por encargo del mismo Rey el Dr. Pedro Díaz de Toledo, de su Consejo, impresas una y otra en Sevilla, la primera año 1526, en 29 hojas, y la segunda en 1538 en 31.

En este caso se trata de Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 20 de junio de 1526, como queda ratificado por el propio Floranes cuando dedica un apartado a la imprenta sevillana en los “Apuntamientos” a la *Tipografía Española* de Francisco Méndez, que Hidalgo sumó a la segunda edición de este tratado pero cuyo original se conserva en el ms. BNE 11226, con fecha 1794<sup>11</sup>. Y parece evidente que el editor hace uso de estos materiales desde el momento en que apunta divergencias de su manuscrito respecto de “las impresiones” que tiene a la vista, sobre todo en lo que atañe al cuerpo de glosas pero sin descuidar la letra de los *Proverbios*.

Un buen ejemplo de ello es el caso de la *addenda* a los últimos versos del Prov. 14 (“olvidado / el sueño, que acelerado / dejarás”): “Al margen de este Proverbio ay en el M.S. la siguiente breve glosa del Marqués omitida en las impresiones: El sueño acelerado es la humana vida, al qual es comparada.” (MN34, f. 17v)

La glosa, cuyo tono podría hacer pensar en un añadido ajeno a la mano del autor, no es privativa de este manuscrito, sino que, más allá de sus variantes, también se encuentra en un conjunto de testimonios que, según Russo (2018: 370-71), podrían proceder de un antígrafo anterior a 1444, esto es, a la inclusión del comentario de Pero Díaz de Toledo<sup>12</sup>.

Asimismo, en el Prov. 16, el verso fuera de rima “quien en juventud comienza”, que Pérez Priego (1991: 113, v. 125) consigna como variante propia del ms. 660 de la Biblioteca Lázaro Galdiano (ML4), se ajusta mediante tachadura y anotación interlineal a “quien comienza en juventud”, como se lee preferentemente

11 Castillejo Benavente (2019, n. 63). Dice Floranes (1861: 304), a propósito de la edición de Sevilla 1495 de los *Proverbios de Séneca* y de Pero Díaz de Toledo: “Pero él mismo se descubre en las glosas que hizo posteriormente a los proverbios del Marqués de Santillana D. Íñigo Lopez de Mendoza, aumentando y dando mayor extension á las que este caballero habia puesto á su propia obra. Y así van distinguidas las de cada uno con su respectivo nombre, para que no se confundan, en una y otra edicion de Sevilla de 1526 y 1538, que tengo presentes, la primera en casa de Juan Varela, concluida á 20 de Junio en 29 folios y la segunda en la de Juan Cromberger en 31”.

12 Gómez Moreno y Kerkhof (1988: 228, n. 45) hacen constar la glosa presente en *PN12* y *CO1*, con la lectura: “‘El sueño que acelerado’ es a saber la humana vida, que es comparada al sueño”; *idem* Pérez Priego (1991: 112, v. 111), quien la atribuye a Santillana. Amador de los Ríos (1852: 34, n. 38) toma la glosa de BNE Y 215 (antiguas locación y signatura de *ML4*), muy próxima a la citada por Floranes: “El sueño acelerado es la umana vida, al qual es comparado”, y añade: “nota marginal del marqués”.

en el corpus manuscrito e impreso a fin de mantener el patrón estrófico con rima en los versos 1, 4, 5 y 8. También se modifica la lectura del Prov. 34, donde al término “humildat” corregido en “humanidat” sigue la anotación al margen: “el M.S. humildat; pero mejor la impr. humanidat”.

Por no extendernos en la casuística, mencionamos finalmente una intervención relevante en la organización del texto, esto es, la inclusión de otro proverbio bajo el número 73 y la correspondiente nota explicativa a pie de página:

Si deseares aver,  
sea por dar;  
ca nunca deve cesar  
el bien facer:  
antes fallezca el poder,  
que voluntat;  
que anexo es á caridat  
el buen querer. (q)

(q) Este Proverbio falta en la impresión: el M.S. le añade al margen, de la letra de la glosa, que es diferente de la del metro. Verdad es que con él salen 101. Proverbios, y así uno más del número que permite el título *Centiloquio*, que por lo común se suele dar á esta obra. Pero ni el estilo ni la doctrina desdicen de la idea del Marqués, á quien por eso le devuelvo. (*MN34*, f. 26v)

El “manuscrito antiguo” de Floranes coincidiría, entonces, en esta particularidad (que la crítica moderna descarta como propia de Santillana) con los testimonios de la Biblioteca Menéndez Pelayo M-108 (*SM5*)<sup>13</sup> y con el ya citado *ML4*, como podemos inferir del aparato crítico de Pérez Priego (1991: 143, v. 577) y el estudio de Russo (2018: 356), y como hemos podido comprobar personalmente.

La ausencia de las glosas del marqués en los Prov. 3, 9, 19, 39 y 67 se ofrecería del mismo modo como seña de identidad de este manuscrito<sup>14</sup>, aunque Floranes, en pos de una edición acabada, persista en la búsqueda de otras instancias para relevar tales lagunas y, de ser posible, para salvarlas, como se lee en la nota 1 al Prov. 3 (“César”): “En este Proverbio ay en las impresiones glosa del Marqués,

13 BETA manid 1422, cfr. Artigas, Sánchez Reyes (1957: 122-26, n. 78), González Pascual (2000: 164-172, n. 18, Fragmento A) y Moreno (2007b, copia conservada en pdf tras la salida de la web del *Corpus*). Este último advierte sobre la confusión en la signatura a partir de Dutton, quien asienta el n. 78 del catálogo de Artigas, pero que no corresponde a la signatura topográfica (M-108).

14 Russo (2018: 359-60) se ocupa de esta misma omisión de 3, 9 y 19 (César, Asuero y Roboam) en *ML3*, advirtiendo que *SAS* y *MN8* tampoco las contienen, aunque estos sí transmiten las respectivas glosas de Pero Díaz de Toledo.

aunque ampliada por el D.<sup>r</sup> Pero Diaz de Toledo. El copiante del M.S. la omitió; y así se suplirá por la impresion [add.: ó por el de la R.<sup>l</sup> Biblioteca, si la incluye]” (MN34, f. 17r). Menciona Floranes (1851: 156-57), a partir de Terreros y Pando (1758: 50-51 y lám. 4.2), la existencia

de un ejemplar manuscrito de esta obra, que se halla en la Real Biblioteca de Madrid, tan antiguo, que consta estaba hecho en 1446 (doce antes de morir el Marqués). Entonces parece le encuadernó en el *Valle de Orozco Juan Alonso Calordo*, librero del reino de León.

La descripción concuerda con *ML4* de la Biblioteca Lázaro Galdiano, que contiene los *Proverbios* de Santillana solo con su glosa, escindido en el siglo XIX del ms. BNE 27 con el *Doctrinal de los caballeros* de Alfonso de Cartagena y los *Trabajos de Hércules* de Enrique de Villena<sup>15</sup>. Pero la duda acerca de la inclusión o no de la glosa al Prov. 3 parecería demostrar que Floranes, al menos hasta asentar esta nota, no habría conseguido verlo.

Algo similar ocurre con la lección “seruiente” del primer verso del Prov. 20, cuya nota al pie se revela a simple vista posterior, no solo por la tinta y la caligrafía, sino porque se aparta de la sucesión numérica para introducir la llamada con un asterisco: “[add.: (\*) temiente, puso Fernan Martinez de Burgos, copiando este Proverbio en su *Coleccion de Poesias* año 1465: pero quadra mejor el seruiente, porque no acave el primer verso con la misma palabra que el ultimo de esta octava].”

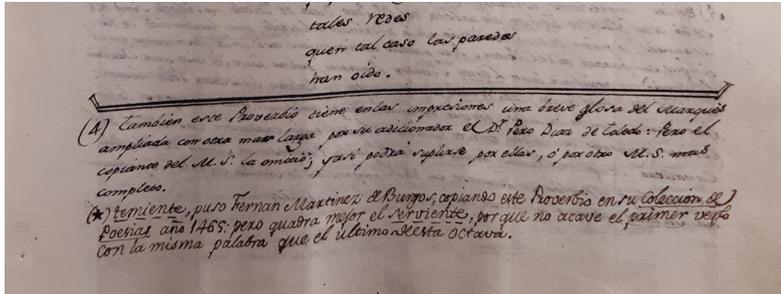


FIGURA 1: ms. BNE 11264/20, f. 18r (MN34, f. 18r)

15 BETA Manid 1919, cfr. Yeves Andrés (1998: II, 830-31, n. 603) y Moreno (2007a, copia conservada en pdf tras la salida de la web del *Corpus*). Terreros y Pando (1758: 50) reproduce el contenido de la nota del encuadernador: “Anno Domini M.<sup>o</sup> CCCC.<sup>o</sup> XLVI.<sup>o</sup> quadernó este libro Johan Alonso Calordo del Reyno de Leon en Horozco en el mes de Noviembre.” y añade al pie: “Fue este tomo manuscrito de la Librería del Señor Loaysa Girón, y oy de la Real de Madrid”.

Y una vez más en el Prov. 80 (81), con un apunte al pie precedido por asterisco, que debe abrirse paso en el abigarrado margen inferior para dar cuenta de un agregado anómalo:

[*add.*: (\*) Este Proverbio 81. copia tambien Fernan Martinez de Burgos en su Coleccion de Poësius que acavó en 1465. Pero le representa de otro modo añadiendo dos versos:

Quantos ricos son venidos  
 en pobreza,  
 é de soberana alteza  
 descendidos?  
 quantos fueron escarnidos,  
 atrevidos,  
 confiando  
 deste loco é poco mando,  
 á Dios dexando,  
 é perdidos?

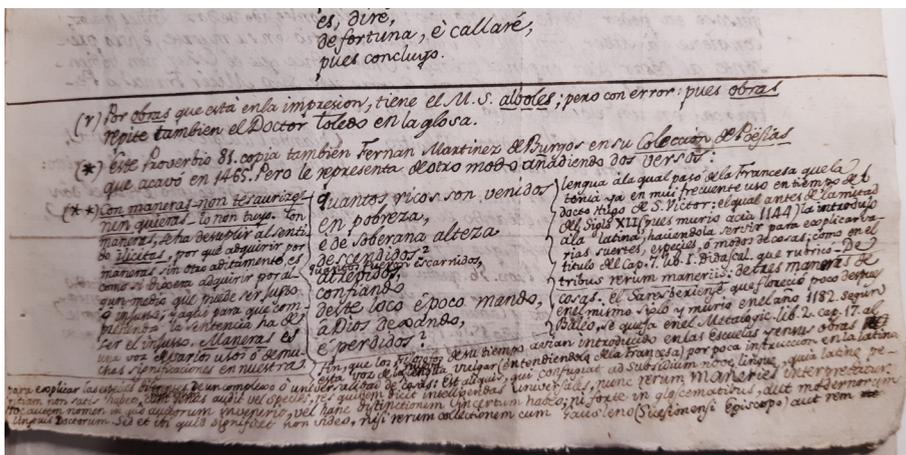


FIGURA 2: ms. BNE 11264/20, f. 27r (MN34, f. 27r)

Floranes, por tanto, localiza el manuscrito base de su edición en “su librería” y coteja más tarde algunas lecciones con otras divergentes de un manuscrito cuya identidad es indudable: el *Cancionero de Fernán Martínez de Burgos* (c. 1464-1465), al que el mismo editor describe como “una coleccion de poësius de los mejores ingenios que florecieron en Castilla bajo de D. Henrique 3.º y D. Juan 2.º” (MN23, f. 250r).

A partir de esta evidencia, ¿puede seguir afirmándose, junto con Amador de los Ríos, que el texto de los *Proverbios* contenido en *MN34* es copia de la segunda sección, hoy perdida, del *Cancionero de Martínez de Burgos*?<sup>16</sup>

La detallada descripción del *Cancionero*, que debemos a Severin (1976: xv-xviii), Dutton (1990-1991: II, 243-56) y Díez Garretas<sup>17</sup>, es sabido que tiene como antecedente inmediato a Floranes, quien obtuvo una copia de la primera parte<sup>18</sup>, actual ms. BNE 11151 (*MN33*), y dio cuenta del total de contenidos en el ms. BNE 7329 (*MN23*, ff. 248r-257v)<sup>19</sup> hasta donde, según nos dice, le permitió avanzar el innominado “Dueño de dicho libro”. Dueño que, curiosamente, suele identificarse con Floranes<sup>20</sup> sin reparar en su *consuetudo* –con un punto de orgullo profesional y bibliófilo, dada su posición de “inferioridad” frente a otros

16 Amador de los Ríos (1852: CLXVIII): “Pero el mas importante MS., que nos ha suministrado la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, es la copia de los *Proverbios*, sacada por el diligente don Rafael Floranes, señor de Tabaneros, del *Cancionero de Fernan Martinez de Burgos*, preciosa colección de que se da noticia en el núm. XVI de los apéndices a las Memorias históricas de Alfonso VIII”. Reitera este concepto numerosas veces, como en p. 56 al anotar el Prov. 71 a partir de Floranes. Cfr. luego Pérez Priego (2010: 86), Morrás (2012: 52), Russo (2016: 579, n. 9), etc.

17 El estudio de Díez Garretas (2022), publicado en la sección “Descripciones codicológicas” de la web del Grupo CIM, tiene fecha interna del 05/04/2016. García (1979) ya había añadido algunas precisiones sobre las fuentes disponibles para fijar los contenidos del *Cancionero* y sobre el criterio compilatorio de Fernán Martínez de Burgos.

18 Lo que Severin (1976: X-XIV) define como “the ‘autograph’ cancionero”, con 27 ítems.

19 Información que Francisco Cerdá publica, compendiada y acondicionada, bajo el título “Noticia del autor de esta Crónica; y de su colección inédita de poesías, por D. Rafael Floranes”, tras la *Suma de la Crónica del Rey D. Alfonso VIII. de Castilla, escrita por Fernán Martínez de Burgos, Escribano público de la ciudad de Burgos en su Colección de poesías el día de la ensaltación de la Cruz XVI. de Julio de M. CD. LXV*, Apéndice XVI a las *Memorias históricas de Alfonso VIII* del marqués de Mondéjar (Ibáñez de Segovia 1783: CXXXIV-CXL); sobre el origen de este texto en la *Suma de las crónicas* atribuida a Pablo de Santa María, cfr. Valdaliso Casanova (2016: 213-16). Explica la labor de Cerdá el mismo Floranes, en los apuntes a la obra de Sánchez (1779) que se conservan en el ms. BNE 18445 (ff. 13r-25v, la cita en f. 14v) y que publica Menéndez y Pelayo (1908: 348): “Y así bien el manuscrito antiguo de que di rason, describiendo las piezas del *Cancionero* desconocido de Fernan Martinez de Burgos, cuyo papel parece que va a dar compendiado, y así con menos expresion el señor Cerdà en el Apend. XVI. de la coleccion de Memorias del Rey D. Alonso VIII., por no permitirle entero la estrechez de aquel lugar, reservandole completo para otro mas comodo, como previene al principio”.

20 Cfr. Menéndez y Pelayo (1908: 304) en su esbozo biográfico de Floranes: “Colaboró en la ilustración de las Crónicas de Castilla que publicaron Llaguno y Cerdá á expensas del editor Sancha, con algunos apéndices tan curiosos como la descripción del Cancionero de Fernán Martínez de Burgos, que el mismo Floranes poseía y cuyo actual paradero se ignora”.

intelectuales de la época— de mencionar todos aquellos títulos procedentes de su biblioteca<sup>21</sup>. Recordemos, además, que la descripción sumaria de *MN23* no incluye el texto de los *Proverbios* de Santillana<sup>22</sup>, precisamente porque Floranes anticipa allí una futura publicación, no acotada a un testimonio:

Tenemos hecha una ilustracion y cotejo con varios MSS. de esta curiosa obra, para comunicarla al Publico, quando Dios nos lo permita: en la qual despues del cotejo del texto, que andava muy pervertido, el principal asunto es informar de los Autores citados en las Glosas, en aquel tiempo triviales aora raros y poco conocidos, con la vida exacta del Doctor Pero Diaz de Toledo, que trabajó las glosas mayores, y la razon de sus escritos, Sobrino del celebre Relator Fernando Diaz de Toledo. (*MN23*, f. 256v)

¿Podrían deberse los dichos de Amador a una confusión entre los *Proverbios* de Santillana y los *Proverbios en rimo del sabio Salamón*, dado que estos últimos sí se encontraban en la primera parte del *Cancionero*?<sup>23</sup> Parece improbable un descuido de este tipo.

Nos inclinamos a pensar que Amador solo hizo uso de la primera redacción de Floranes (contenida en *MH3*), por medio de su copia (*MN49*), sin tener conocimiento de la última versión del texto (*MN34*) que incorporaba, entre otras cosas, el cotejo con el *Cancionero de Martínez de Burgos*. Una situación que parece repetirse en Menéndez y Pelayo quien, aunque alude a la compra del duque del Infantado de una parte de los fondos de Floranes y a su posterior destino en la Biblioteca Nacional de España<sup>24</sup>, solo hace referencia a la edición de los *Proverbios* adquirida por la Real Academia de la Historia y allí conservada<sup>25</sup>.

21 Para el propósito de “formar su librería” y superar las limitaciones de no haber alcanzado una titulación universitaria, lo que, a pesar de numerosas demandas, le impidió acceder a cargos oficiales, cfr. Arribas Arranz (1966). Las referencias a sus propios ejemplares son persistentes y notorias, por ejemplo, en las observaciones a la publicación de Tomás Antonio Sánchez (Menéndez y Pelayo 1908: 49-99).

22 También lo subraya Russo (2018: 340, n. 141) a propósito de Morrás (2012).

23 Floranes los transcribe en *MN33* (ff. 92r-93v) y en *MN34* (ff. 30v-31v), atribuyendo la obra a Pero López de Ayala cuando asienta este título en *MN23* (f. 250r).

24 A la que se refiere como “Esta segunda colección, mucho menos conocida y manejada que la primera” (Menéndez y Pelayo 1908: 306), en referencia a las colecciones de obras inéditas adquiridas tras la muerte de Floranes.

25 Menéndez y Pelayo (1908: 304-5, n. 1) añade en nota: “De este *Cancionero*, cuya pérdida nunca será bastante lamentada, formaban parte los *Proverbios* del Marqués de Santillana con glosas más breves que las impresas con ellos en diferentes ediciones antiguas. Floranes hizo sobre ellos un importante trabajo [...] Esta tentativa de edición crítica de los *Proverbios* existe en la Academia de

Un nuevo examen de *MN49* no deja dudas sobre el modelo empleado por Amador de los Ríos para su edición canónica. En él se echan en falta gran número de actualizaciones y enmiendas realizadas por Floranes a la luz de lecturas y hallazgos posteriores, lo que da cuenta de una extensiva revisión del texto y de una preocupación sostenida por aportar soluciones a algunos *loci* conflictivos, que se hace aun más marcada a partir del Prov. 51, donde un cambio de caligrafía (la misma de las adiciones previas) permite suponer que el editor toma la pluma no solo para copiar sino para reescribir algunas secciones, marcando incluso el final de muchas notas con la inicial “F”.

Sin afán de exhaustividad, podemos mencionar aportes bibliográficos como los que identifican la *Fiorita* de Armannino Giudice en la glosa de Santillana al Prov. 54 (“Vagnes”), a partir de la consulta de la *Bibliotheca Bibliothecarum Manuscriptorum Nova* de Bernard de Montfaucon<sup>26</sup>, o los que demuestran un conocimiento directo, a partir de ejemplares de su biblioteca, de los *Proverbios de Séneca* en la traducción de Díaz de Toledo<sup>27</sup> y los *Cinco libros de Séneca* de Alfonso de Cartagena<sup>28</sup>. También cobran importancia algunas glosas incluidas en *MN34*

---

la Historia (tomo IX de la colección de Floranes), y la tuvo presente Amador de los Ríos para su colección de las *Obras del Marqués de Santillana* (Madrid, 1852”).

26 “Leyendo despues la Bibliotheca Bibliothecarum del P. Montfaucon, impresa en Paris el año 1739 en el tom. I. pag. 365. n. 12. hallé que menciona un M.S. de la librería de los Medicis, en papel, titulado – *Fiorità, ovvero storie di Ms. Armanino Giudice da Bologna por Cittadino di Fabriano composte da esso l’anno 1325 e distinte in 33 conti. Comincia da mezzo il terzo conto. Y luego al n. 16. expresa otro M.S. que es – traduzione d’alcuni detti e fatti memorabili degl’ antichi e spezialmente de’ Romani* – Con que se salio de esta duda y se asegura la leccion que corresponde al nombre del Autor y título de la obra” (*MN34*, f. 22r). Amador (1852: 597-98) llega a la misma conclusión pero a través del ejemplar de la biblioteca de Santillana consignado por Schiff (1905: 352-54). Tras muy amplificada anotación sobre la historia de Cadmo, Layo y Edipo, al cierre de la misma glosa Floranes vuelve a recurrir a Montfaucon para aportar datos sobre el “libro del Theseo” (*Teseida*) de Giovanni Boccaccio.

27 En el Prov. 27 (“Fronдино/Frondinodio”), la nota al pie contiene la “[*add.*: y de la glosa del Doctor toledo á los Proverb. de Senec. fol. 60 col. 4 donde citando al mismo Valerio, le llama Carrudio.]” (*MN34*, f. 19r). Sin dudas toma el dato de la edición de Sevilla, Johanes Pegnitzer y Magnus Herbst, 1500 (que asegura tener en Floranes 1861: 303-4), en cuyo f. 60vb figura la referencia: “Onde Valerio en el quinto libro escriue de carrudio ciro”.

28 En el Prov 92 (93) (“Venturia”), la nota indica: “*Mis casas secretas* interpreta al *Penates* mei de Livio. [*add.*: Pero no sin exemplo; pues el obispo de Burgos en una de sus glosas á Seneca hallando el nombre Penates, interpreta *sus secretos, esto es, sus Dioses.*]” (*MN34*, f. 29r). La cita “e aun los secretos se dizen los dioses” pertenece, en efecto, a la *Copilación de algunos dichos de Séneca* (en los *Cinco libros* bajo el título erróneo de *Libro II de la providencia*), en la glosa “Por reynar” contenida “En el tractado del prinçipado”, que se encuentra tanto en la edición de Sevilla, Meinardo Ungut

sin cuestionamiento alguno de la autoría de Santillana, como “Tolomeo” en Prov. 85 (86) o “Venturia” en Prov. 92 (93), que a Amador le llegan en la versión previa con posibles dudas de atribución y originan, por tanto, sendas notas críticas ya innecesarias (1852: 85, n. 140 y 87-88, n. 151). En la misma línea, ciertos términos se presentan corregidos por Floranes en *MN34*, mientras que Amador los replica según la redacción precedente, como es el caso de “Pothino/Potheno” y “secuazes e partesanos/cerazes e partesanos” en la glosa “Catón” al Prov. 56.

De entre las muchas ampliaciones, rectificaciones, reescrituras y precisiones que Floranes incorpora sucesivamente a su edición, basada en el “manuscrito antiguo” de su propiedad (afirmación que, por el momento, ningún indicio nos permite rebatir)<sup>29</sup>, destacan aquellos dos cotejos últimos con el *Cancionero de Martínez de Burgos* que aportan valiosas pruebas no solo para diferenciar de manera concluyente el uno del otro, sino para identificar o relacionar con el perdido *Cancionero* a eventuales testimonios con idénticas características.

## Bibliografía citada

- AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ, ed. (1852), *Obras de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- ARRIBAS ARRANZ, FILEMÓN (1966), *Un “humilde erudito” del siglo VIII. Don Rafael de Floranes Encinas. Discurso de apertura del curso 1966-67*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- ARTIGAS, MIGUEL; SÁNCHEZ REYES, ENRIQUE (1957), *Catálogos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. I, Manuscritos*, Santander, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos / Sociedad de Menéndez Pelayo.
- CAMPA GUTIÉRREZ, MARIANO DE LA (2006), “Los inicios modernos en los estudios de cancionero, 1850-1865”, *Cancionero General*, 4: 2-79.
- CASTILLEJO BENAVENTE, ARCADIO (2019), *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)*, Sevilla, Universidad de Córdoba/Universidad de Sevilla, 2 vols.
- DÍEZ GARRETAS, MARÍA JOSÉ (2022), “Descripción codicológica del *Cancionero de*

---

y Estanislao Polono, 1491, f. p3v; como en la de Toledo, [sucesor de Pedro Hagembach], 1510, f. 72r, ambas presentes en la biblioteca de Floranes (1861: 302).

29 Floranes no reproduce con fidelidad su manuscrito base, especialmente en la versión superadora de *MN34* donde, llegado al punto de la arenga de Venturia (Tito Livio, *Décadas* II, XL; cfr. Weiss 1990: 108), no duda en reconocer: “En la impresion y el M.S. ay palabras mas ó menos, pero como no correspondientes al texto latino, se han suprimido, sin ofensa del de el Marques”. Si lo que se procura es evaluar el manuscrito de Floranes, puede entonces que *MH3* preste mayor utilidad como transcripción más próxima al modelo.

- Martínez de Burgos* (MN23 y MN33). Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 7329 y ms. 11151”, *Cancioneros Impresos y Manuscritos (Grupo CIM)*, coord. Josep Lluís Martos [09/01/2023] <[https://cancioneros.org/sites/default/files/2022-07/MN23-MN33\\_0.pdf](https://cancioneros.org/sites/default/files/2022-07/MN23-MN33_0.pdf)>
- DUTTON, BRIAN (1990-1991), *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV/Universidad de Salamanca, 7 vols.
- FAULHABER, CHARLES B., dir (1997-), *BETA (Bibliografía Española de Textos Antiguos)*, Berkeley, The Bancroft Library - University of California [10/03/2023] <[http://vm136.lib.berkeley.edu/BANC/philobiblon/beta\\_en.html](http://vm136.lib.berkeley.edu/BANC/philobiblon/beta_en.html)>
- FERNÁNDEZ MARTÍN, PEDRO (1965), “Índice de los manuscritos de Floranes, en la Academia de la Historia, por Menéndez Pelayo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 41: 115-210.
- FLORANES, RAFAEL (1851), *Vida literaria del Canciller Mayor de Castilla D. Pedro López de Ayala, restaurador de las letras en Castilla*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero (“Colección de documentos inéditos para la Historia de España”, XIX, eds. Miguel Salvá; Pedro Sainz de Baranda).
- FLORANES, RAFAEL (1861), “Apuntamientos [...] para un tratado sobre el origen de la Imprenta, su introduccion, propagacion y primeras producciones en España en el resto del siglo XV de su nacimiento. Año 1794”, *Tipografía española, ó Historia de la introduccion, propagacion y progresos del Arte de la Imprenta en España [...] Segunda edicion corregida y adicionada por don Dionisio Hidalgo*, comp. Francisco Méndez, Madrid, Imprenta de las Escuelas Pías: 269-320.
- GARCIA, MICHEL (1979), “La colección de Martínez de Burgos (siglo XV)”, *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, ed. Henri Bonneville, Barcelona, Laia: 335-49.
- GÓMEZ CENTURIÓN, FÉLIX (1915), *Catalogación de papeletas sueltas y deterioradas de manuscritos. VI*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- GÓMEZ MORENO, ÁNGEL (1984), “Signaturas de la Real Academia de la Historia. Apostilla a BOOST3”, *Dicenda*, 3: 289-94.
- GÓMEZ MORENO, ÁNGEL; KERKHOF, MAXIMILIAN P. A. M., eds. (1988), *Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, Obras completas*, Barcelona, Planeta.
- GONZÁLEZ PASCUAL, MARCELINO (2000), *Manuscritos anteriores a 1500 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Tres estudios previos y catálogo*, Santander, Ayuntamiento de Santander/Concejalía de Cultura.
- GRIFFIN, CLIVE (1988), *The Crombergers of Sevilla: the History of a Printing and Merchant Dynasty*, Oxford, Clarendon Press.
- GRIFFIN, CLIVE (1992), “El colofón en el libro impreso sevillano de la primera mitad del siglo XVI”, *El libro antiguo español. Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, eds. María Luisa López-Vidriero; Pedro M. Cátedra. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca / Biblioteca Nacional de Madrid/Sociedad Española de Historia del Libro: 247-61.
- HERRERO PRADO, JOSÉ LUIS (2001), “La educación del príncipe Enrique IV”, *Revista de*

- poética medieval*, 7:11-52.
- IBÁÑEZ DE SEGOVIA PERALTA Y MENDOZA, GASPAR, MARQUÉS DE MONDÉJAR (1783), *Memorias historicas de la vida y acciones del rey D. Alonso el Noble, octavo del nombre, recogidas por el marques de Mondexar, e ilustradas con notas y apendices por D. Francisco Cerdà y Rico [...]*, Madrid, Antonio de Sancha.
- LÓPEZ DE MENDOZA, ÍÑIGO, MARQUÉS DE SANTILLANA (1494), *Los prouerbios de Yñigo lopes de Mendoza con su glosa [con el tractado de prouidencia contra fortuna conpuesto por diego de valera]*, Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono.
- LÓPEZ DE MENDOZA, ÍÑIGO, MARQUÉS DE SANTILLANA (c. 1500), *Los prouerbios utilissimos del Illustre cauallero don Eñigo lopez de mendoza marques de santillana con la glosa del dicho marques e con la glosa del doctor Pero diaz de toledo. y vn tractado de prouidencia contra fortuna. con los quales con poco trabajo todo ombre puede discretamente beuir y euitarse de caer en grandes yerros: e fara mucho bien: e complira e acabara las cosas de su honra* [Salamanca, Juan de Porras].
- LÓPEZ DE MENDOZA, ÍÑIGO, MARQUÉS DE SANTILLANA (1538), *Prouerbios de don Iñigo lopez de mendoza: Marques de santillana*, Sevilla, Juan Cromberger.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO (1908), “Dos opúsculos inéditos de D. Rafael Floranes y D. Tomás Antonio Sánchez sobre los orígenes de la poesía castellana con una advertencia preliminar”, *Revue Hispanique*, XVIII/54: 295-430.
- MONTCHER, FABIEN (2011), “La correspondencia entre Francisco Cerdà y Rico y Rafael de Floranes. Conversaciones en torno al proyecto de edición de las *Crónicas de los Reyes de Castilla* en tiempos de Carlos III”, *Revista de Historiografía*, 15/VIII: 122-35.
- MORENO, MANUEL (2007a), “Descripción codicológica ML4, CsXV I: 589. Ms. 660: Biblioteca Fundación Lázaro Galdiano, Madrid”, *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, dir. Dorothy Severin, Liverpool, University of Liverpool (pdf).
- MORENO, MANUEL (2007b), “Descripción codicológica SM5: CsXVIV: 286-287. SM5= SM5a, SM5b, SM5c y SM5d. Ms. 78 (M-108), Biblioteca de Menéndez y Pelayo, Santander”, *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, dir. Dorothy Severin, Liverpool, University of Liverpool (pdf).
- MORRÁS, MARÍA (2012), “Fortuna de los *Proverbios* de Santillana: de la historia del texto a la historia de la recepción”, *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecuca*, Barcelona, Castalia/Edhasa: 39-62.
- OLIVETTO, GEORGINA (2024), “Floranes, los *Proverbios* de Santillana y las supuestas obras de Pero Díaz de Toledo”, *La trama del texto. Fuentes literarias y cultura escrita en la Edad Media y el Renacimiento*, eds. Pilar Lorenzo Gradín; Déborah González; Carmen de Santiago. Salamanca/Santiago de Compostela: IEMYRhd/la SEMYR/Universidade de Santiago de Compostela: 557-75.
- PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL, ed. (1991), *Marqués de Santillana, Poesías completas II*, Madrid, Alhambra/Longman.
- PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL (2010), *Ejercicios de crítica textual*, Madrid, UNED.

- RODRÍGUEZ VILLA, ANTONIO (1910-1912), *Catálogo general de manuscritos de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- ROUND, NICHOLAS, ed. (1993), *Libro llamado "Fedrón": Plato's "Phædo", translated by Pero Díaz de Toledo*, London, Tamesis.
- RUSSO, SARA (2016), "Los Proverbios del Marqués de Santillana y el manuscrito M 32-13 de la Biblioteca Lázaro Galdiano (ML3)", *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, ed. Emilio Blanco. Salamanca, el SEMYR/la SEMYR: 577-90.
- RUSSO, SARA (2018), *Estudio y edición del manuscrito M32.13 de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- SÁNCHEZ, TOMÁS ANTONIO (1779), *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV. Tomo I. Poema del Cid*, Madrid, Antonio de Sancha.
- SEVERIN, DOROTHY SHERMAN, ed. (1976), *The "Cancionero de Martínez de Burgos": A Description of its Contents, with an Edition of the Prose and Poetry of Juan Martínez de Burgos*, Exeter, Exeter University.
- SCHIFF, MARIO (1905), *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, Librairie Émile Bouillon.
- TAYLOR, BARRY (2009), "The success of Santillana's *Proverbios*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 86/1: 37-45.
- TERREROS Y PANDO, ESTEBAN DE (1758), *Paleografía española, que contiene todos los modos conocidos, que ha habido de escribir en España, desde su principio, y fundacion, hasta el presente [...]*, Madrid, Oficina de Joaquín Ibarra.
- VALDALISO- CASANOVA, COVADONGA (2016), "Los autores de la *Suma de crónicas* de Pablo García de Santa María. Singularidad, transmisión y resiliencia en la historiografía bajomedieval", *eHumanista/Conversos*, 4: 212-32 [12/02/2023] <[https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_ah/files/sitefiles/conversos/volume4/13%20ehumconv4.valdaliso.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_ah/files/sitefiles/conversos/volume4/13%20ehumconv4.valdaliso.pdf)>
- YEYES ANDRÉS, JUAN ANTONIO (1998), *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, Ollero y Ramos/Fundación Lázaro Galdiano, 1998, 2 vols.
- WEISS, JULIAN (1990), "Las 'fermosas e peregrinas ystorias': sobre la glosa ornamental cuatrocentista", *Revista de Literatura Medieval*, 2: 103-12.
- WEISS, JULIAN (2013), "Vernacular Commentaries and Glosses in Late Medieval Castile, I: A Checklist of Castilian Authors", *Text, Manuscript, and Print in Medieval and Modern Iberia: Studies in Honour of David Hook*, eds. Barry Taylor; Geoffrey West; Jane Whetnall. New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies: 199-243.

**Georgina Olivetto** es profesora en la Universidad de Buenos Aires e investigadora del CONICET de la República Argentina. También es miembro del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhD) de la Universidad de Salamanca y es doctora por esta misma universidad. Su labor investigadora se centra en la obra de Alfonso de Cartagena, la recepción del humanismo en Castilla y las relaciones España-Italia en el siglo XV.

**golivetto@conicet.gov.ar / olivetto@usal.es**



# DANIELA SANTONOCITO

## EL HOMBRE ASTRAL EN LA *HISTORIA DE LA DONCELLA TEODOR*: UN ANÁLISIS VERBO-VISUAL DE LOS IMPRESOS DEL SIGLO XVI<sup>1</sup>

Università di Catania

### Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar el grabado del hombre astral, contenido en algunas ediciones del siglo XVI de la *Historia de la doncella Teodor*, en relación con el texto. A partir del impreso sevillano publicado por Juan Cromberger (c. 1526-1528), la imagen, procedente del *Repertorio de los tiempos* de Andrés de Li, se establece y va cambiando según las costumbres editoriales, convirtiéndose, junto con el soporte textual, en un modelo iconográfico orientado hacia el público lector.

palabras clave: hombre astral, grabados, impresos, *Doncella Teodor*, siglo XVI

### Abstract

*The astral man in the Historia de la doncella Teodor: a verbo-visual analysis of the 16th century printed editions*

*The aim of this essay is to examine the engravings of the astral man, contained in some 16<sup>th</sup> century editions of the Historia de la doncella Teodor, in relation with the text. From the publication of the Sevillian edition by Juan Cromberger (c. 1526-1528), the image, whose source was the Repertorio de los tiempos by Andrés de Li, changes in accordance with editorial tradition, becoming, together with the textual support, an iconographic model oriented towards the reading public.*

keywords: astral man, engravings, printed editions, *Doncella Teodor*, 16<sup>th</sup> century

---

1 Este trabajo ha contado con el apoyo del Proyecto de Investigación “Última fase del Catálogo de obras medievales impresas en castellano (1475-1601): del libro antiguo a las nuevas propuestas de edición” (PID2022-136675NB-I00), concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

## 1. El origen del hombre astral en los impresos castellanos

A partir de la introducción de la imprenta y de la idea difundida de que los signos del zodiaco ejercían cierta influencia sobre las partes del cuerpo humano, durante las últimas décadas del siglo XV la imagen del hombre astral se va insertando cada vez más en los incunables e impresos castellanos. Todo ello muestra el éxito que tenían los tratados médicos en Occidente, si bien cabe relacionar su origen con una concepción astrológica del cuerpo humano que procede de Babilonia y que, gracias a los persas, llegó al mundo griego. Este, a su vez, a principios del siglo II a. de C., teorizó una doctrina de carácter astrológico-médica, mientras se iba desarrollando la melothesia, que asignaba los influjos zodiacales o astrales al cuerpo humano. Todas estas ideas se difundieron en el Occidente medieval (siglos XII y XIII) gracias a las traducciones de árabes y hebreos que extendieron en la Península esa concepción médico-astrológica, cuyo esquema de correspondencias no se aplicaba solo al ser humano, sino también a los animales en veterinaria, como muestra el grabado que representa un caballo y la relación con los signos zodiacales, contenido en el *Libro de Albeitería* de Manuel Díaz (1495)<sup>2</sup>. Asimismo, no hay que olvidar la labor de Alfonso X, quien se interesó especialmente por el conocimiento de la astrología, estimulando una intensa labor de traducción del árabe que acabó enriqueciendo la prosa castellana. Efectivamente, su afición contribuyó a un período muy fértil para la elaboración de tratados de carácter científico, como el *Libro del saber de astrología*, el *Libro de las cruces*, el *Lapidario* o la *Astromagia*, que fueron acogidos con mucho éxito a lo largo de los siglos posteriores, como muestra la gran cantidad de relatos u obras dramáticas caracterizados por alguna predicción astrológica<sup>3</sup>.

Ahora bien, volviendo a la representación del hombre astral en la imprenta, Santiago Sebastián (1974) nos proporciona unas notas muy interesantes sobre esa figura en la España del siglo XV. Según el estudioso, la iconografía del cuerpo astral contenida en los incunables españoles es copia aproximada de fuentes europeas: una de ellas es indudablemente el incunable veneciano del *Epilogo en medicina y cirugía* de Juan de Ketham (Venecia, Giovanni e Gregorio de Gregori, 1493, f. b2r [10r]), cuya figura fue imitada y reproducida con algunas variantes en unos impresos españoles de la misma obra que salieron a luz en Burgos y Pamplona en 1495; otra es un modelo francés que fue introducido por Pablo Hurus

---

2 Para más detalles sobre la relación entre ciencia médica y astrología, remito a los trabajos de Rico (2005: 129-38) y de Walker (1958).

3 Véase Gregorio (2012).

en la edición zaragozana de 1492 del *Repertorio de los tiempos* de Andrés de Li (Sebastián 1974: 123). Además, en 1499, otra figura del hombre astral apareció en una edición salmantina de la *Coronación, con la glosa* de Juan de Mena, que, en realidad, como bien insiste Santiago Sebastián (1974: 123), es copia al espejo de la edición zaragozana del *Repertorio de los tiempos* de 1495, pero podría derivar también de una anterior (1492), que reproduce el mismo grabado.

Por otra parte, la figura del hombre astral suele asociarse también con los libros de horas impresos, como muy bien señala Juana Hidalgo (1989), quien identifica su presencia incluso en un libro manuscrito de la misma tipología, concretamente en el f. 14v del ms. 65 de las *Muy ricas horas de Juan, Duque de Berry*, conservado en la Biblioteca del Castillo de Chantilly. Sin embargo, la miniatura aparecía aquí con una forma distinta compuesta por dos figuras humanas desnudas, una femenina y otra masculina, una de frente y otra de espalda. La de frente reflejaba la colocación de los signos zodiacales atribuidos a cada parte del cuerpo (Hidalgo 1989: 363). Esta representación se parecería bastante a aquella insertada en los tratados de medicina medievales y los libros de astronomía y astrología, algunos de los cuales se acaban de mencionar. En cambio, por lo que concierne a los libros de horas impresos, Juana Hidalgo (1989: 364) nos informa que la iconografía del hombre astral es muy diferente, al representarse como un esqueleto con los brazos distendidos a lo largo del cuerpo, las piernas abiertas y varios órganos que figuran en la parte de las costillas, además de los siete planetas que le rodean con inscripciones que contienen las opiniones más acertadas entre los médicos de la Edad Media (por ejemplo, que el Sol mira al estómago o que la Luna mira a la cabeza). Por último, cada ángulo de la ilustración está ocupado por figuritas de pie que personifican los cuatro temperamentos (el colérico, el sanguíneo, el flemático y el melancólico)<sup>4</sup> y entre las piernas separadas hay un hombre grotesco, identificado por la autora con un bufón. Pese a que esta imagen no se encuentre en todos los libros de horas impresos, a juicio de la estudiosa, su inserción se debe probablemente a la curiosidad del público lector por la influencia de los astros sobre el ser humano, hecho que dependía de varios factores como

---

4 A propósito de los cuatro temperamentos, Lewis asevera que “the human body gives us another sense in which man can be called a microcosm, for it, like the world, is built out of the four contraries. In the great world, it will be remembered, these combine to form the elements –fire, air, water, earth. But in our bodies they combine to form the Humours. Hot and Moist make Blood; Hot and Dry, Choler; Cold and Moist, Phlegm; Cold and Dry, Melancholy. [...] The proportion in which the Humours are blended differs from one man to another and constitutes his complexion or temperamentum, his combination or mixture” (1964: 169-70).

también la fecha de nacimiento (Hidalgo 1989: 365)<sup>5</sup>.

Junto a esta representación, la imagen tradicional del cuerpo y de los signos zodiacales perduró a lo largo de toda la Edad Media y durante el siglo XVI hasta que Andrea Vesalio empezó a dismantlar los principios de la medicina astrológica y contribuyó al desarrollo de la anatomía moderna con imágenes médicas reales, a través de su obra *De humani corporis fabrica* (1543).

Ahora bien, la figura del hombre astral sale de esta tradición y encuentra su propia colocación en otros textos, como, por ejemplo, la *Historia de la doncella Teodor*, obra de carácter sapiencial, si bien es necesario advertir que todavía la imagen queda vinculada a una argumentación de carácter más científico que literario.

## 2. Los grabados en la *Historia de la doncella Teodor*

Como es bien sabido, la *Historia de la doncella Teodor* es un relato anónimo que procede de la “Historia de la esclava Tawaddud”, un cuento árabe que se insertó más tarde en la tradición de *Las mil y una noches* (Menéndez Pelayo 1904; Darbord 1995; Porcel Bueno 2015) y que en Occidente llegó a compartir material y tipología textual con otros textos de carácter gnómico-sapiencial, especialmente con algunos diálogos, como los *Joca monachorum*, la *Vida de Segundo* y *Épitus* (Suchier 1910; Haro 1995; Infantes 2012). La sucesión de preguntas y respuestas hizo que la obra se adaptase a las realidades culturales y lingüísticas de llegada y que absorbiese nuevo material procedente de la cultura popular y de su circulación oral. De hecho, fue propiamente la versatilidad de la historia de la doncella, junto con las continuas modificaciones, que hicieron de la obra “la fórmula literaria ideal para satisfacer, durante siglos, las exigencias del mercado editorial y los gustos del público lector” (Haro 2020: 163).

Por esa razón, en España, el texto se presentó a lo largo de los siglos bajo diferentes formas, como muestra la larga transmisión que cuenta con las primeras dos versiones en lengua árabe, atribuidas al escritor Abu Bark al-Warraq y pro-

---

5 Según la estudiosa, la iconografía del hombre astral como esqueleto “podría estar en relación con la representación del tema de la danza macabra de hombres y mujeres, publicadas en 1485 y 1486, respectivamente, por Guy Marchant, tema que se introduce en los libros de horas impresos y donde vemos la muerte en forma de esqueleto acompañando a cada uno de los personajes, sea cual sea su clase social” (Hidalgo 1989: 366). Además, la figura del esqueleto empezó a aparecer en los libros de medicina del siglo XVI, donde una de las imágenes más antiguas representa cada parte del cuerpo con una letra que remite al tipo de huesos.

cedentes ambas de una versión más larga; cinco manuscritos castellanos del siglo XV y las numerosas ediciones que, al no tener ninguna relación con las primitivas apariciones, son el resultado de nuevas adaptaciones (Infantes 2002: 626)<sup>6</sup>. Según la crítica (Infantes 2002: 626), el relato árabe debió de circular en España ya a partir de la segunda mitad del siglo XIII, pero hubo que esperar el siglo XV para las primeras versiones manuscritas en castellano y los finales del mismo siglo para aquellas impresas<sup>7</sup>.

La *Historia de la doncella Teodor* constituye una de las obras medievales de carácter sapiencial que se ha estudiado mucho y desde distintas perspectivas: se ha hecho hincapié, por ejemplo, en la transmisión del saber y en la figura de la protagonista que se convierte con el pasar del tiempo en “fijalgo” y ejemplo de sabiduría (Teodor), dejando su estatus de esclavitud (Tawaddud) (Darbord, Bremond 1994; Darbord 1995; Haro 2021); se ha abordado detenidamente la transmisión del texto, la relación con otras obras (*Repertorio de los tiempos*, el *Diálogo de Epitus y el emperador Adriano*) y la ampliación de la materia en la secuencia de preguntas y respuestas, cuyo número varía a lo largo de los siglos junto con los ámbitos del saber que se mencionan en el texto (Mettmann 1962; Haro 2019, 2021), etc. En cuanto a su difusión en la imprenta, solo muy pocos estudiosos le han dedicado especial atención, entre ellos Marta Haro y Gaetano Lalomia. Marta Haro ha recientemente llevado a cabo un estudio sobre una edición *sine notis* tradicional y erróneamente vinculada con la imprenta segoviana (2024)<sup>8</sup>,

6 En su brillante trabajo, Walter Mettmann (1962) explica detenida y visualmente, a través de estemas, cómo la materia de la obra se ha ido ampliando progresivamente durante la transmisión textual.

7 Por lo que concierne a las versiones manuscritas, se conservan dos en árabe (Madrid: Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Ms Gay./71; Granada: Biblioteca de la Escuela de Estudios Árabes, II.º A-5-20) y cinco en castellano (Madrid: Biblioteca Nacional de España, ms. 9.055, ms. 17.853, ms. 17.822; Biblioteca del Monasterio de El Escorial, ms. h-III-6; Salamanca: Biblioteca de la Universidad de Salamanca, ms. 1.866). Para una descripción más detallada, remito a los trabajos de Walter Mettmann (1962: 24-27), así como de Nieves Baranda y Víctor Infantes (1993-1994: 12-13), y de este último a manera de recopilación (Infantes 2002: 627-30). Asimismo, para una profundización sobre los modelos orientales de la *Historia de la doncella Teodor*, véase Porcel Bueno (2015).

8 Marta Haro ha analizado el único ejemplar de esta edición, conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (signatura 67451-B) y tradicionalmente vinculado con la imprenta segoviana por un escudo de la ciudad grabado en el vuelto de la última hoja. La estudiosa ha demostrado brillantemente que el impreso en realidad presenta todos los rasgos tipográficos de la imprenta granadina de Andrés de Burgos y, por lo tanto, podría remontarse a un lapso temporal que comprendería desde 1526 hasta 1540. Para más detalles, remito a Haro (2024).

así como se debe a la estudiosa el análisis de otras ediciones, como una burgalesa (2020), la *princeps* toledana (2021) y también los impresos sevillanos publicados en la imprenta de los Cromberger (2019). A propósito de estos últimos, la autora ha destacado la huella del *Repertorio de los tiempos* (Zaragoza, Pablo Hurus, 1492) a nivel textual e iconográfico, ya que, cotejando los dos textos, la *Historia de la doncella Teodor* incorpora unos contenidos y unos grabados que proceden de la obra de Andrés de Li<sup>9</sup>.

En cambio, Gaetano Lalomia presentó una comunicación, titulada “La construcción de la narración y la construcción del libro. *La Historia de la doncella Teodor* en los primeros ejemplares impresos”, en el Coloquio de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval “Editar textos medievales en el siglo XXI”, que tuvo lugar en Madrid del 5 al 7 de septiembre de 2022; presentación que se publicará pronto en versión impresa en un volumen misceláneo. El objetivo del autor, como señala el mismo título, fue comprobar la habilidad de los distintos impresores para facilitar la comprensión de la obra a través de unas herramientas concretas –los grabados–, que enlazan los contenidos con la creación del libro impreso, ya que la disposición de elementos influye incisivamente en la fruición visual del texto. Todo ello, evidentemente, hay que leerlo a la luz de las consecuencias que conllevó la cultura impresa en la manera de leer las obras, ya que la imprenta existía desde ya unas décadas y había puesto en práctica su revolución, cambiando el modo de confeccionar, leer y recibir el texto (Eisenstein 1986).

Ahora bien, entre todas las ediciones de la obra y de acuerdo con el trabajo realizado para el proyecto Comedic (Catálogo de obras medievales impresas en castellano) de la Universidad de Zaragoza, en este estudio se tomarán en consideración aquellas ediciones publicadas exclusivamente en el siglo XVI. Según los datos proporcionados por Víctor Infantes (2002: 630) y complementados con aquellos del catálogo Comedic, a lo largo del siglo XVI tenemos noticias de 14 ediciones<sup>10</sup>:

---

9 En un trabajo muy interesante, Josep Lluís Martos (2014) analiza detenidamente la *princeps* del *Repertorio de los tiempos* destacando cómo su impresión en calidad de paratexto editorial del *Lunario* de Bernat de Granollachs –que también se había publicado en el taller Hurus en 1488– constituyó una gran estrategia comercial que inauguró “un fecundo y lucrativo maridaje, amén de un modelo editorial, que será seguido por las principales imprentas de España en las numerosas ediciones del *Repertorio* que se suceden en el s. XVI” (Haro 2019: 1651).

10 Para facilitar la identificación y la mención de las ediciones, se ha añadido al principio una sigla y se ha indicado al final el ejemplar consultado para este estudio. Para aquellas ediciones que presentan una datación distinta entre las fichas del catálogo Comedic y el *Diccionario filológico de la literatura medieval española* (Infantes 2002), se proporciona un doble sistema de siglas, donde la

- (1) T1: (Toledo, Pedro Hagenbach, c.1500-1503), Barcelona, Biblioteca de Catalunya, signatura Inc. 7-12<sup>o</sup>;
- (2) S1: a) Sevilla, Juan Varela de Salamanca (c. 1515-1520), Palma de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March, signatura M370212; b) Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1516-1520;
- (3) S2: a) Sevilla, Juan Cromberger (c. 1526-1528), Londres, British Library, signatura C.63.b.15; b) Sevilla, Juan Cromberger, 1526-1532;
- (4) G: (Granada, Andrés de Burgos, c. 1526-1540), Viena, Österreichische Nationalbibliothek, signatura 67451-B;
- (5) M: Medina del Campo, Pedro Tovans, 1533;
- (6) A: S.l., s. i., s. a, (Burgos, Juan de Junta, c. 1535-1540), Barcelona, Biblioteca de Catalunya, signatura Bon. 9-I-15;
- (7) B1: Burgos, Juan de Junta, 1537<sup>11</sup>;
- (8) Z: Zaragoza, Juana Millán, 1540, Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura R-10688;
- (9) S3: Sevilla, Dominico de Robertis, 1543, Londres, British Library, signatura C.39.e.8;
- (10) T2: Toledo, Fernando de Santa Catalina, 1543, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Bomsoms, signatura 9-II-10;
- (11) S4: Sevilla, Juan Cromberger, 1545;
- (12) S5: Sevilla, Estacio Carpintero, 1545;
- (13) B2: Burgos, Juan de Junta, 1554, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, signatura Rar. 1803;
- (14) S6: Sevilla, Cosme de Lara, 1588, Londres, British Library, signatura 1481.b.42(3).

Por lo que concierne al material iconográfico contenido en las ediciones del siglo XVI de la *Historia de la doncella Teodor*, podemos identificar distintas ilustraciones que se reutilizan, editan y adaptan a lo largo del siglo en concordancia con los talleres de imprenta y las obras que circulaban en los mismos. Entre los catorce impresos que se acaban de detallar, hasta el día de hoy no se ha localizado ningún ejemplar solamente de cuatro ediciones (M, B1, S4, S5). En cambio, entre las

---

letra a indicará la fecha del catálogo y la letra b la aportada por el *Diccionario*, como en el caso de los impresos S1 y S2.

11 Algunos estudiosos, entre ellos Pascual de Gayangos y Enrique Vedia, en una nota crítica de la *Historia de la literatura española, traducida al castellano* de Ticknor (II, p. 553), afirman haber visto una edición burgalesa de la *Historia de la doncella Teodor* del año 1537 por Juan de Junta, encuadrada junto con la *Historia del conde Fernán González y Los siete infantes de Lara*, pero no se conocen ejemplares de esta edición. Así pues, es muy probable que se trate de la edición A y que, tratándose de un volumen facticio, se haya atribuido el año de publicación de las otras obras, como bien sugiere Marta Haro (2020: 185).

restantes diez, T1 no contiene imágenes; el único ejemplar existente y que se ha consultado de S6 está incompleto, ya que después del primer capítulo se pasa directamente al sexto; y ocho ediciones (S1, S2, G, A, Z, S3, T2 y B2) incluyen grabados –algunas más que otras– que, por lo general, se presentan de dos formas distintas:

1. individualmente: letras capitulares; signos zodiacales; hombre astral;
2. en composiciones de distintos tacos xilográficos: figuritas, edificaciones, planetas, casi siempre enmarcados con motivos florales.

Entre los primeros, las letras capitulares suelen hallarse al principio de cada capítulo, mientras que los signos zodiacales y el hombre astral a lo largo del tercer capítulo y cuarto, respectivamente. Por lo que concierne a los demás, se trata de composiciones xilográficas formadas por distintos tacos, que suelen ser figuritas (representando al rey, al mercader o al sabio, y a la doncella) que a veces se compaginan con partes de palacios nobiliarios o castillos (torres, fachadas, patios, etc.) y otras también con grabados que representan algunos planetas. Se trata de figuras y motivos iconográficos procedentes de tratados de astrología o de otras obras que circulaban en las imprentas de la época y suelen encontrarse en la portada o a lo largo del texto a principio de cada capítulo, según el espacio disponible y la disposición del texto. Todo ello muestra cómo la presencia de elementos figurativos en las ediciones va al mismo paso que el deseo de enriquecer el libro impreso por parte de los impresores, así como la necesidad de proporcionar al público lector un soporte visual para una mejor recepción de la obra. Este aspecto propiamente visual es lo que se profundizará en este trabajo, ya que la realización de la página impresa, de acuerdo con unos criterios estéticos que miren a una mejor comprensión del texto, ha dirigido claramente la combinación y la disposición de los grabados y del texto, como se verá especialmente en la inserción de la imagen del hombre astral.

### 2.1. *El hombre astral en la Historia de la doncella Teodor*

Entre todas las ilustraciones contenidas en algunas ediciones de la *Historia de la doncella Teodor*, objetivo de este trabajo es, por una parte, describir cómo una de ellas, la imagen del hombre zodiacal, cambia y va modificándose a lo largo del siglo XVI de acuerdo con las costumbres editoriales y los impresos coevos de otras

obras que circulaban en los mismos talleres de imprenta. Por otra parte, como ya se ha anticipado, el propósito de estas páginas es también reflexionar sobre la relación que se establece a través de la lectura –y al mismo tiempo a nivel diegético– entre la imagen del hombre astral y el texto/discurso de la doncella, esto es la recepción del connubio verbo-visual por parte del público lector. Efectivamente, a partir de los estudios de cultura visual, se intentará hacer hincapié en el hipotético y tácito pacto de colaboración entre autor y público, estimulado y hecho posible gracias a la labor del impresor y/o editor de la obra que ha configurado el material verbal e iconográfico de manera que el conjunto de elementos pueda dirigir la mirada del lector, que va desplazándose continuamente –como veremos en algunos casos concretos– del texto al grabado y viceversa.

En primer lugar, es necesario advertir que, entre las ocho ediciones que incluyen grabados, el hombre astral aparece solo en siete impresos, ya que S1 contiene exclusivamente dos ilustraciones en la portada (el planeta Venus representado por la diosa de la belleza tocando un laúd y una composición de cuatro tacos xilográficos de figuritas), además de una letra figurada colocada al comienzo de la historia.

Ahora bien, la primera edición en la que aparece la ilustración del hombre astral es la que hemos denominado S2, o sea el impreso sevillano de c. 1526-1528, por Juan Cromberger. La inserción de la imagen a partir de esta edición no es casual; en los manuscritos no hay miniaturas tal y como los primeros impresos analizados carecen de xilografías. Al contrario de otros, el taller de los Cromberger propone a su público lector un texto que responde a una moda que va difundiendo cada vez más en Europa, o sea la de enriquecer los libros con ilustraciones, como el caso, entre otros, de la imagen del hombre astral que se adecúa perfectamente a un fragmento de la obra.

La figura aparece en el interior del capítulo o título cuarto, concretamente en el f. a8v [8v], y, siendo igual la imprenta, se trata de la misma ilustración contenida en el f. d8r [32r] de la edición sevillana del *Repertorio de los tiempos* de 1510, cuya fuente es indudablemente el grabado del hombre astral incluido en los incunables zaragozanos de la misma obra o del *Epílogo en medicina y cirugía* (1495), aunque la imagen de esta última se diferencia por la presencia de inscripciones que indican los nombres de los signos zodiacales. Si bien la fuente de la ilustración es muy conocida en la época, el impresor vuelve a proponerla en otro contexto, contribuyendo a la creación de un nuevo ambiente literario donde la co-implicación de dos códigos semióticos distintos favorece el diálogo entre imagen y texto, y la activación de nuevos ejes interpretativos.

A nivel diegético, es el momento de la narración en que el segundo sabio se

levanta y le pregunta a la doncella “a cuál de los doze signos ya nombrados es sujeto cada vn miembro que es en el cuerpo humano” (f. a8r [8r]). A esta pregunta, la doncella no solo contesta verbalmente, sino que siente la exigencia de hacer visible su descripción mediante otro soporte, el visual, como ella misma profiere: “Maestro, yo vos *pintaré* [la cursiva es mía] vn hombre en que veréys toda manera de experiencia de los miembros del cuerpo humano et de cuál signo es regido cada uno d’ellos” (f. a8r [8r]). Es, quizás, este pasaje que confirmaría la necesidad de recurrir a una imagen por parte del impresor Cromberger, ya que las palabras de la doncella constituyen un acto icónico esquemático, o sea un acto capaz de simular vitalidad y hacer viva la palabra escrita (Bredekamp 2015: 78). Sin embargo, desde la perspectiva de quien lee “Y *este* es el hombre que *aquí veréys* con todas sus significaciones” (f. a8r [8r]), inicialmente no se consigue una perfecta conexión entre imagen y texto, ya que el público tendrá que darle la vuelta al folio para poder visualizar realmente la estampa del hombre.



FIG. 1. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, S2, f. a8v [8v]

Como puede observarse en la figura 1, se trata de una imagen frontal de un hombre desnudo en la que se colocan los distintos signos zodiacales según la

descripción que hace la doncella Teodor y que reproduce aquella del *Repertorio*<sup>12</sup>: “Aries significa la cabeça. Taurus el pescueço. Géminis los braços. Cáncer los pechos. Leo el corazón. Virgo el vientre. Libra las ancas. Scorpius los genitales. Sagitarius las piernas. Capricornus las rodillas. Aquarius las espinillas. Piscis los pies” (f. a8v [8v]). En este caso, el texto colocado a la derecha de la imagen sirve de apoyo teórico para la lectura, comprensión e interpretación del grabado que va descifrado desde arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. De esta manera, por un lado, favorece y crea un pacto comunicativo y colaborativo entre la doncella con su contenido visual-verbal y el sabio y el rey, oyentes de su discurso y observadores de la imagen dentro de la obra; por otro, entre autor y público lector en la semántica de la literatura (Eco 2002: 212). De hecho, quien observa el grabado sigue de por sí un orden de lectura que procede de arriba abajo, según un régimen escópico<sup>13</sup> sugerido por la misma imagen que, aun siendo estática, asciende a símbolo de la centralidad del hombre en el universo, cuya referencia podría ser el hombre vitruviano.

El uso de una xilografía ya existente en las anteriores ediciones cromberguianas del *Repertorio*, representa uno de los casos frecuentes de reempleos de grabados en la misma imprenta (Zappella 2013: 22), a pesar de que se trate de obras distintas, pero con contenidos afines, como la parte relacionada con la influencia de la astrología en el cuerpo humano. Las imágenes de las dos obras son casi idénticas, con lo cual es muy probable que fue utilizado el mismo molde sin ninguna intervención; sin embargo, el proceso de descontextualización, o sea su traslado de una obra a otra, puede considerarse de por sí ya un acto de manipulación, fruto de la intervención decisional del impresor y/o editor. De hecho, por el espacio que ocupa, se trata de una de las ilustraciones más visibles de la *Historia de la doncella Teodor* impresa y no de tacos ornamentales, como pueden ser las barras horizontales y verticales utilizadas para enmarcar, que suelen desempeñar una función estrictamente decorativa.

Ahora bien, como puede apreciarse en la figura 2, el mismo grabado se inserta en la edición sevillana de 1543 (S3), constituyendo aquí también una mera transposición visual solamente de la descripción contenida al lado de la imagen, en el título cuarto de la obra. Sin embargo, como ocurre en el grabado anterior, inicialmente no se advierte una perfecta sintonía entre contenido verbal y visual.

Aunque el modelo iconográfico se repite, evidentemente no se trata del mismo

12 Como se ha mencionado anteriormente, Marta Haro (2019) ha analizado el vínculo de la obra con el *Repertorio de los tiempos* en términos de contenidos y material iconográfico.

13 Sobre el concepto de “régimen escópico”, véanse Schøllhammer (2001) y Somaini (2005).

taco, sino de una copia bastante fiel al original, ya que se diferencia solamente por algunos detalles: efectivamente, en S3, falta el uso abundante del sombreado mediante líneas –típico de las xilografías– que marca el suelo, el pelo del hombre y, en general, la musculatura del cuerpo, especialmente de los brazos y de las piernas. Así pues, es probable que el taco circulase o se conociese por los talleres sevillanos, tratándose de la misma ciudad y de la misma obra, a pesar de que las imprentas sean distintas y de que hayan pasado unos veinte años.



FIG. 2. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, S3, f. a7r [7r]



FIG. 3. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, G, f. a8v [8v]

Otro impreso del siglo XVI que representa al hombre astral en sus primitivas señas iconográficas es la edición impresa en Granada, supuestamente en el taller de Andrés de Burgos entre 1526 y 1540, como ha brillantemente demostrado Marta Haro (2024). La figura 3 es claramente una copia fiel de la primera ilustración del hombre astral que aparece en los incunables zaragozanos del *Repertorio de los tiempos* de 1492 y 1495, que constituyen la fuente del grabado de la edición sevillana de 1510 de la misma obra y ese, a su vez, de S2, como se ha afirmado anteriormente. La edición granadina recupera no solo los elementos básicos, o sea la figura humana y la colocación de los doce signos zodiacales, sino especialmente las semblanzas de la iconografía original del sujeto, así como la descripción teórica

colocada a la derecha de la imagen en el f. a8v [8v]. Sin embargo, si se compara esta ilustración con las figuras 1 y 2, la orientación de algunos signos zodiacales es contraria a la de los correspondientes sevillanos, porque la fuente directa es parecida, pero no es la misma.

Si nos fijamos en la confección del folio impreso, indudablemente Andrés de Burgos consigue un mejor efecto visual. Desde un punto de vista estrictamente lingüístico, se establece una forma de integración inmediata entre contenido verbal y visual: al afirmar “Y *este* es el hombre que *aquí* veréys con todas sus significaciones” (f. a8v [8v]), la doncella Teodor utiliza, al igual que una guía, una clara fórmula comunicativa con el objetivo de llamar la atención del sabio y del rey, ya que los elementos deícticos no solo orientan a nivel diegético la dirección de la mirada de sus interlocutores, sino que establecen también una interacción con el público lector que interpreta fácilmente el contenido verbo-visual en su conjunto.

Totalmente distinta es la imagen del hombre zodiacal que aparece, probablemente entre 1535 y 1540 en Burgos (Haro 2020), en una edición cuyo ejemplar consultado no presenta ningún dato tipobibliográfico (A).



FIG. 4. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, A, f. a8v [8v]

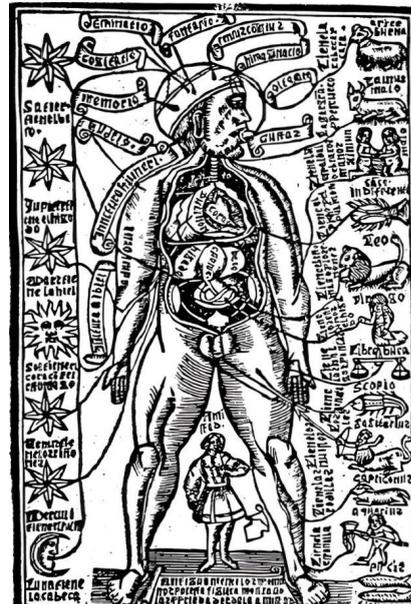


FIG. 5. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, Z, f. a8v [8v]

La figura 4 se halla en el f. a8v [8v] de A, un folio manuscrito contrahecho en el siglo XIX (Haro 2020: 187-88), que imita la letra gótica y la imagen del hombre zodiacal de otra edición: Marta Haro, después de un cotejo textual, ha demostrado que se trata de un dibujo a plumilla que reproduce el hombre astral que aparece en el f. a8v [8v] de la edición zaragozana de 1540 (figura 5). Como puede apreciarse, hay una figura masculina desnuda que, aun ocupando gran parte del folio, a diferencia de los primeros impresos ilustrados (S2, S3 y G) está totalmente vinculada tanto con el discurso de la doncella (“La donzella le respondió: maestro, yo vos pintaré un hombre en que veréys toda manera de experiencia de los miembros del cuerpo humano, de cuál signo es regido cada uno d’ellos. [...] Este es el hombre que veis con sus significaciones”, f. a8v [8v]), con su intención de pintar una figura humana (“*pintaré un hombre*”) y con el resultado finalizado (“*Este es el hombre que veis*”) como con la descripción –en A abreviada por la escasez del espacio disponible– que hace la doncella para explicar de qué signo es regido cada miembro del cuerpo humano. Pese a que A presente un folio contrahecho, texto e imagen se enriquecen mutuamente en un espacio *x* que es el folio; en Z, en cambio, el resultado visual e interpretativo es igual que en S2 y S3, porque el grabado presenta solamente el soporte textual de la descripción lateral que explica la correspondencia entre signo zodiacal y parte del cuerpo.

Por lo que concierne al contenido del grabado, en el lateral izquierdo, pueden observarse, desde arriba hacia abajo, los dibujos de tres estrellas (los planetas Saturno, Júpiter y Marte), una cara de sol, dos estrellas (los planetas Venus y Mercurio) y una cara de perfil de media luna, separados por inscripciones que los identifican y enlazados cada uno con una parte del cuerpo del hombre por medio de una línea: Saturno con el pulmón, Júpiter y Marte con el hígado, Sol con el estómago, Venus y Mercurio con los riñones y Luna con la cabeza. Todo ello recuerda, a mi parecer, la representación de los siete planetas de la astrología clásica en la iconografía del hombre astral contenida en los libros de horas impresos: en esos textos, como también ha señalado Juana Hidalgo (1989: 364), las inscripciones que acompañan las ilustraciones de los planetas se basan en las teorías de medicina astrológica de los médicos medievales, según las que los planetas regían algunos órganos, o sea ejercían cierta influencia sobre unas partes concretas del cuerpo.

En el lateral derecho, en cambio, se encuentran los signos zodiacales, introducidos por su correspondiente acotación, que aparecen desde arriba hacia abajo en el siguiente orden: Aries, Tauro, Géminis, Cáncer, Leo, Virgo, Libra, Escorpio, Sagitario, Capricornio, Acuario, Piscis. La representación gráfica de los doce

signos recuerda la tradicional iconografía de los mismos, si bien la novedad del grabado reside en su colocación: aquí no aparecen superpuestos o insertados en la figura humana como en los grabados anteriores, sino conectados con las partes del cuerpo del hombre a través de una línea, siguiendo la asociación que se hace en la descripción del texto y que se ha detallado anteriormente.

En cuanto al cuerpo desnudo del hombre, desde el esófago hasta los genitales, puede notarse el abdomen abierto y los diferentes órganos internos del centro del torso, acompañados por las correspondientes inscripciones que ayudan a identificarlos. La cabeza del cuerpo, que dirige la mirada hacia la derecha, según la perspectiva de quien observa la imagen, está cubierta por un gorro del que salen varios pergaminos con inscripciones que denotan, en el lado izquierdo, las facultades intelectuales del ser humano, y que prosiguen también en el lateral derecho de la figura indicando algunos de los sentidos, como olear y gustar. El espacio derecho también está ocupado por varias anotaciones que quizás describen mejor la figura o las ideas de medicina astrológica, pero desafortunadamente no consiguen leerse a la perfección. Por último, entre las dos piernas se halla una figurita humana – aparentemente un bufón– debajo de la que se observa un pergamino con varias inscripciones entre los pies del hombre.

A grandes rasgos, es evidente que la representación del hombre astral en Z y, por consiguiente, en A, recuerda la tradicional del *Repertorio*, por la figura masculina y la presencia de los signos zodiacales, pero la presencia de nuevos elementos hace de ella una nueva reelaboración más articulada y adornada, quizás a partir de la iconografía contenida en los libros de horas impresos. De hecho, pese a que en estos suele emplearse la figura de un esqueleto, no podemos ignorar la coincidencia de algunos detalles: los siete planetas y, entre las piernas del hombre astral, la colocación del bufón, que, según Juana Hidalgo, representa una “figura grotesca [que] es el emblema del cerebro, es decir, de la inteligencia humana, sometida a las influencias que, antiguamente, se le atribuía a la luna” (1989: 365).

En 1543, además de la edición sevillana por Dominico de Robertis (S3), el hombre astral aparece en otro impreso publicado en Toledo por Fernando de Santa Catalina (T2). La figura 6 muestra claramente una imagen que procede de la iconografía tradicional que hallamos en las dos primeras ediciones analizadas, ya que reproduce los elementos básicos: la figura masculina y la disposición de los signos zodiacales. En concreto, se trata de un caso de imitación o, mejor, de derivación, puesto que se modifican algunos elementos a partir de una fuente iconográfica bien conocida. No obstante, si bien en S3 la imagen más cercana al original era una copia con mínimas intervenciones realizadas en el sujeto principal,

aquí la fisonomía de la figura humana es parecida, pero ciertamente distinta. El hombre aparece aquí con el pelo más largo que llega hasta los hombros, una nariz y unos labios más evidentes, así como los signos zodiacales se presentan de forma más elaborada que en las ediciones anteriores. Algunos de ellos están representados con una orientación opuesta a la tradicional, pero no se puede afirmar que se trate en general de una imitación al espejo: de hecho, al contrario de S2 y S3, solo los signos Tauro, Cáncer, Escorpio, Sagitario y Capricornio están dirigidos hacia la derecha de quien observa.

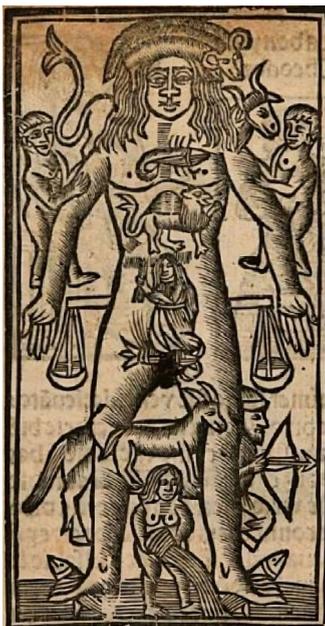


FIG. 6. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, T2, f. a8v [8v]

Asimismo, al contrario de las ediciones mencionadas, cabe destacar que, en los pechos, se halla erróneamente la figura de un escorpión caracterizado por la cola y el aguijón: se ha invertido, pues, la colocación de los signos Cáncer y Escorpio, que, tal y como se lee en la descripción (“Cáncer [significa] los pechos” y “Scorpius [significa] los genitales”) deberían hallarse respectivamente en los pechos y en los genitales. Además, el ejemplar consultado presenta los genitales oscurecidos, pero, al no poder contar con otras copias, no se puede afirmar con certeza si se trata de una mancha de tinta añadida posteriormente a la fecha de publicación,

fruto de la intervención voluntaria de quien había poseído o leído el libro en algún momento –opción más acertada, a mi parecer–, o si fue iniciativa propia del grabador, junto con el impresor.

Desde el punto de vista de la recepción, la colocación de la estampa y del texto favorece solo una parcial correlación entre ambos materiales, puesto que solo hallamos el elenco descriptivo de signos y partes del cuerpo al lado derecho de la ilustración. Como ocurre en la mayoría de los impresos analizados en este estudio, la estrategia comunicativa adoptada por la doncella en su discurso no refleja visivamente una imagen en el mismo folio y, por tanto, no desencadena inicialmente una cooperación por parte del público.

Por último, la figura 7 de la edición burgalesa de 1554 (B2) también ofrece una estampa del hombre zodiacal que presenta un aspecto nuevo. En primer lugar, según una hipótesis de Marta Haro (2020: 180), este grabado habría podido hallarse en A en el lugar del folio contrahecho, comprobada la cercanía entre las dos ediciones burgalesas.

El grabado xilográfico, enmarcado en ambos lados y abajo por una serie de tacos con adornos tipográficos en trenza, constituye una representación intermedia entre todas las que se han detallado en este trabajo. Los doce signos zodiacales respetan aproximadamente la tradicional iconografía y la asociación con las partes del cuerpo, si bien esta no se describe en ningún momento en el texto. Dicha ausencia hizo que la correspondencia, marcada solamente por líneas que ocupan –junto con los signos– el espacio alrededor de la figura humana, sea un poco más libre: en efecto, se asocia Cáncer con los pechos y el estómago, Leo con el corazón y el estómago, y Virgo con el estómago. En cuanto a la representación iconográfica de los signos, solo Sagitario no respeta la tradicional, ya que no figura como un centauro, sino como un hombre con arco.



FIG. 7. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, B2, f. a8v [8v]

Por lo que concierne a la figura humana, puede observarse una silueta delgada con los brazos distendidos y las piernas casi cerradas, el pelo largo con bucles, el abdomen semiabierto y los genitales cubiertos por un taparrabo. En cuanto al abdomen, a diferencia de A y Z, donde se hace visible la configuración de los órganos etiquetados por medio de inscripciones, aquí se entrevén las vísceras del intestino y más arriba el corazón, cuya representación refleja claramente un aire vegetal —de frutos o flores— con que se solía reproducir el órgano, cuando no se contaba todavía con muchos referentes visuales en las materias anatómicas (Fernández González 2016: 46).

Ahora bien, si se observa exclusivamente la *mise en page*, lo que llama la atención es el tamaño del grabado, así como su colocación y la *dispositio textus*: al contrario de todas las ediciones analizadas, donde se suele dedicar a la ilustración solo una porción del folio, aquí la imagen ocupa en posición central casi su totalidad, salvo por las siete líneas de texto insertadas en la parte superior. En cuanto al texto descriptivo que solía hallarse a la derecha de los grabados, en B2 se percibe fuertemente la ausencia de ese diálogo entre imagen y texto, cuyo connubio realizado *ad hoc* tenía una determinada función didáctica, o sea la de guiar la lectura

del texto en consonancia con la parte visual y viceversa. Efectivamente, solo al principio nuestra mirada empieza a dialogar con el texto, es decir al leer la invitación a observar la figura “Y *este* es el hombre que *aquí vees* y con todas sus significaciones” (f. a8v [8v]). Sin embargo, justo después se rompe el vínculo entre texto e imagen, dejando nuestra atención solo en el hombre astral. Sin embargo, este tendrá que descifrarse sin el apoyo textual que verbalizaba la asociación de cada signo zodiacal a una parte del cuerpo, que en los demás impresos se aprecia visivamente en las ilustraciones a través de líneas (en A y Z) o por medio de una colocación superpuesta o insertada (en S2, S3, G y T2).

### 3. Consideraciones finales

Objetivo de este trabajo ha sido rastrear el *corpus* de ediciones del siglo XVI de la *Historia de la doncella Teodor* para analizar detenidamente la representación del hombre astral en los impresos que incluyen material iconográfico. La imposibilidad de poder contar con todas las ediciones de la obra, ya que algunas pudieron haberse perdido o no pudieron haberse localizado, nos lleva a la conclusión de que, a día de hoy, evidentemente no es posible establecer un estema de todas las derivaciones del hombre astral en la obra. Para ello, pues, habría que conocer todos los traslados de un taller a otro de los distintos moldes utilizados y toda la documentación que los certifica. Así pues, para intentar detectar las fuentes o los “originales” que pudieron haberse empleado, se han considerado, entre otros, unos datos ciertos: la afinidad de los contenidos con otras obras, esto es los campos semánticos abordados en la secuencia de preguntas y respuestas; la presencia de la imagen del hombre astral en los impresos castellanos coevos de la misma obra o de otras; y el origen del taller, con el objetivo de individualizar, en la medida de lo posible, los procesos de copia, imitación y derivación que caracterizan las jerarquías iconográficas de este grabado dentro del sistema de producción de las imprentas españolas.

El breve *excursus* que se ha realizado en estas páginas ha mostrado primero cómo la figura del hombre astral había sido analizada exclusivamente –y con razón– en relación con los tratados de medicina astrológica (Sebastián 1974) y, posteriormente, con los libros de horas impresos (Hidalgo 1989), cuya aportación ha sido muy útil a la hora de explicar la inserción de nuevos elementos en la iconografía tradicional (por ejemplo, en las figuras 4 y 5). Sin embargo, la presencia del grabado en el *Repertorio de los tiempos* y en la *Historia de la doncella*

*Teodor*, cuyo vínculo textual e iconográfico con la primera obra ha sido abordado brillantemente por Marta Haro, solo se menciona como parte de un aparato visual dentro de un análisis de conjunto de los impresos cromberguianos (Haro 2019), mientras que se analiza su inserción más detenidamente en el trabajo de la misma estudiosa (Haro 2020) sobre la curiosa edición burgalesa de Juan de Junta, cuyo cotejo textual con el impreso zaragozano de 1540 (Z) y consiguiente aclaración sobre el folio contrahecho han sido imprescindibles a la hora de reconstruir la trayectoria de la obra en la imprenta del siglo XVI.

En esta ocasión, por tanto, se ha preferido dedicarle atención solamente a este grabado, siendo el más llamativo y visible en las ediciones de la obra que incluyen ilustraciones. A partir de la edición sevillana por Juan Cromberger (S2), que dio un gran impulso para la difusión de la obra hasta nuestros días, se puede afirmar que la imagen del hombre astral había entrado a formar parte de ese bagaje poseído por los Cromberger, ya que el grabado aparece en obras distintas publicadas por el mismo taller, como el *Repertorio* y la *Historia de la doncella Teodor*, y se había difundido por la ciudad, visto que otro impresor, Dominico de Robertis, veinte años más tarde insertó una copia del mismo grabado con mínimas variaciones. Claramente, con el pasar de las décadas y la publicación de la obra en otros talleres del país, la iconografía tradicional va adaptándose a los nuevos agentes de transmisión y se van incluyendo nuevas decoraciones y otros detalles (figuras 4, 5 y 7).

Especial atención ha merecido también el análisis del conjunto imagen-texto desde una perspectiva meramente visual. En general, lo que se ha podido comprobar es que, en todos los impresos analizados que contienen grabados, el hombre astral aparece frontalmente y con la presencia fija de los doce signos zodiacales, cuya disposición sobrepuesta, insertada o alrededor de la figura humana va adaptándose según la *mise en page* y los gustos del grabador, impresor y/o editor. Con la excepción de S1, que no incluye esa estampa, la imagen se inserta siempre en el mismo capítulo y momento de la narración: casi al principio del cuarto título, sobre la disputa con el segundo sabio. Sin embargo, salvo en B2, existe un enlace muy estrecho entre imagen y texto: la descripción/inscripción teórica siempre se halla a la derecha de la imagen y en una disposición bien resaltada para que el público lector pueda “leerlos” conjuntamente y comprender la simbiosis y la complementariedad que acerca los dos códigos semióticos. De hecho, en ese momento concreto de la narración, el texto no adquiere su sentido exclusivamente en relación con el orden de su discurso, sino también con la disposición espacial y tipográfico-iconográfica: texto e imagen, pues, son mutuamente interdependien-

tes en su manera de producir significado, a la que contribuye indudablemente la aportación de los agentes de publicación de la obra. La representación ofrecida en estas ediciones de la obra reflejaría, pues, lo que William Mitchell denomina “imagentexto” o “imagen-texto” refiriéndose respectivamente a la combinación de imagen y texto, y a la relación que se establece entre ellos, o sea entre lo visual y lo verbal (2015: 49). La unión entre el grabado y las inscripciones laterales tiene una función didáctica y explicativa muy fuerte, ya que recíprocamente ilustra, describe, adorna y complementa el contenido de cada aparato, o sea el de la ilustración y aquel del texto. En el momento de la enunciación-realización de la pintura por parte de la doncella, ambos elementos se integran recíprocamente, completándose en un espacio  $x$  –lo que el mismo Mitchell define posteriormente como “imagen  $x$  texto” (2018: 49-58)–, en la mente de quien escucha/observa y, por supuesto, lee dentro y fuera de la creación artística. A partir de la edición S2 y del claro vínculo con el *Repertorio de los tiempos*, cuya elección resultó acertada, visto el éxito que la obra había conseguido en el siglo XVI (33 ediciones a partir de finales del siglo XV), la imagen del hombre astral se inserta y se establece en la tradición impresa de la *Historia de la doncella Teodor* por mucho tiempo, convirtiéndose, junto con el soporte textual, en un modelo iconográfico orientado hacia las necesidades hermenéuticas del público lector.

## Bibliografía citada

- BARANDA, NIEVES; INFANTES, VÍCTOR (1993-1994), “Post Mettmann: variantes textuales y transmisión editorial de la *Historia de la donzella Teodor*”, *La Corónica*, 22.2: 61-88.
- BREDEKAMP, HORST (2015), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- DARBORD, BERNARD (1995), “La tradición del saber en la Doncella Teodor”, *Medioevo y literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993), ed. Juan Paredes. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, I: 13-30.
- DARBORD, BERNARD; BREMOND, CLAUDE (1994), “Tawaddud et Teodor: les enjeux ludiques du savoir”, *L'Enciclopedia medievale*, ed. Michelangelo Picone. Ravenna, Angelo Longo Editore: 253-73.
- ECO, UMBERTO (2002), *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani.
- EISENSTEIN, ELISABETH (1986), *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, il Mulino.

- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, SONIA (2016), *Corazón y sangre. Su representación histórico artística y su simbología en el arte contemporáneo*, tesis doctoral dirigida por Mariano de Blas Ortega, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.
- GREGORIO, DANIEL (2012), “De la astronomía a la astromagia, una aproximación alfonsí del saber de las estrellas”, *Miscelánea medieval murciana*, 36: 41-73.
- HARO CORTÉS, MARTA (1995), *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*, Valencia, Universitat de València.
- HARO CORTÉS, MARTA (2019), “La *Historia de la doncella Teodor* en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el *Repertorio de los tiempos*”, *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, coord. Isabella Tomassetti, eds. Roberta Alviti; Aviva Garribba; Massimo Marini; Debora Vaccari. San Millán de la Cogolla, Cilengua, II: 1645-61.
- HARO CORTÉS, MARTA (2020), “La *Historia de la doncella Teodor* en la imprenta burgalesa: a propósito de una nueva edición del taller de Juan de Junta, c. 1535-1540”, *Revista de Literatura Medieval*, 32: 163-89.
- HARO CORTÉS, MARTA (2021), “Contexto editorial, cultural y sociopolítico de la edición príncipe de la *Historia de la doncella Teodor* (Toledo: Pedro Hagenbach, 1500-1501)”, *RILCE*, 37.2: 650-84.
- HARO CORTÉS, MARTA (2024), “Identificación tipográfica, adscripción cronológica y relaciones editoriales de una edición *sine notis* de la *Historia de la doncella Teodor*”, *Estudios Románicos*, 33: 109-37.
- HIDALGO OGÁYAR, JUANA (1989), “El hombre astral en los libros de horas impresos”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 2/3: 363-67.
- INFANTES, VÍCTOR (2002), “*Historia de la doncella Teodor*”, *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, dir. Carlos Alvar Ezquerro; José Manuel Lucía Megías. Madrid, Castalia: 626-31.
- LEWIS, CLIVE (1964), *The discarded image. An introduction to medieval and Renaissance literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MARTOS, JOSEP LLUÍS (2014), “La *editio princeps* del *Repertorio de los tiempos* de Andrés de Li: el proyecto editorial y la recuperación del incunable”, *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, eds. Marta Haro Cortés; José Luis Canet. Valencia, Universitat de València, Publicaciones de la Universitat de València: 155-86.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1904), “La *Doncella Teodor* (un cuento de las *Mil y una Noches*, un libro de cordel y una comedia de Lope de Vega”, *Homenaje a D. Francisco Codera en su jubilación del profesorado. Estudios de erudición oriental*. Zaragoza, Mariano Escar: 483-511.
- METTMANN, WALTER (1962), *La historia de la doncella Teodor. Ein spanisches Volksbuch arabischen Ursprungs. Untersuchung und kritische Ausgabe der ältesten bekannten Fassungen*, Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur.
- MITCHELL, WILLIAM (2018), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, trad. Federica Cavaletti, Milano, Johan & Levi Editore.

- PORCEL BUENO, DAVID (2015), “De nuevo sobre los modelos orientales de la *Historia de la donzella Teodor*”, *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, ed. Marta Haro Cortés. Valencia, Universitat de València, I: 423-35.
- RICO, FRANCISCO (2005), *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona, Ediciones Destino.
- SCHØLLHAMMER, KARL ERIK (2001), “Regimes representativos da modernidade”, *Alceu*, 1: 28-41.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO (1974), “La figura del hombre astral en la España del siglo XV”, *Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 4: 121-23.
- SOMAINI, ANTONIO (2005), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero.
- SUCHIER, WALTHER (1910), *L'enfant sage (Das Gespräch des Kaisers Hadrian mit dem Klugen Kinde Epitus)*, Dresden, Max Niemeyer.
- WALKER, DANIEL PICKERING (1958), “The astral body in Renaissance medicine”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21, 1/2: 119-33.
- ZAPPELLA, GIUSEPPINA (2013), *Reimpiegghi, copie, imitazioni*, Roma, Vecchiarelli Editore.

**Daniela Santonocito** es doctora en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Zaragoza y profesora de Literatura Española en la Universidad de Catania. Es miembro del grupo de investigación Clarisel (Universidad de Zaragoza) y codirectora de la colección editorial ArDiTeHis. Su ámbito de investigación se centra en la recepción de las obras medievales en el s. XVI, la novela corta del s. XVII y los poemas épico-caballerescos de los ss. XVI y XVII. Ha editado obras españolas tanto medievales (la príncipes del *Conde Lucanor*, *Diálogo de Epicteto* y *el emperador Adriano*) como barrocas (*Segunda parte de los casos prodigiosos* de Juan de Piña y *el Curioso y sabio Alejandro* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo).

**daniela.santonocito@unict.it**



# ISABELLA TOMASSETTI

## FORMAS MÉTRICAS, RIMAS Y LÉXICO EN RIMA: EL *USUS POETANDI* DE DIEGO DE VALERA

Sapienza Università di Roma

### Resumen

El corpus poético de Diego de Valera fue minusvalorado durante mucho tiempo, debido a la preponderancia de su obra historiográfica y político-moral, pero constituye una parcela muy importante de la historia de la poesía cortesana tardomedieval, tanto por sus aspectos formales como por sus componentes estilísticos y temáticos. En este artículo se examinan las formas métricas utilizadas por el poeta y se ahonda en el estudio de las rimas y del léxico en rima para detectar algunas constantes de la técnica creativa de Valera. El análisis de todos estos aspectos formales se ha revelado especialmente útil en el terreno ecdótico, pues ha permitido conjeturar enmiendas de lugares corruptos de acuerdo con el *usus poetandi* de Diego de Valera.

palabras clave: Diego de Valera, métrica, rimas, léxico, ecdótica

### Abstract

#### **Metric forms, rhymes and rhyming lexicon: the *usus poetandi* of Diego de Valera**

*The poetic corpus of Diego de Valera was undervalued for a long time, due to the preponderance of his historiographic and political-moral work, but it constitutes a very important part of the history of late medieval court poetry, both for its formal aspects and for its stylistic and thematic components. This article examines the metric forms used by the poet and delves into the study of rhymes and rhyming lexicon to detect some constants of Valera's creative technique. The analysis of all these formal aspects has proven to be especially useful in the ecdotic field, since it has allowed us to conjecture amendments of corrupt places in accordance with the *usus poetandi* of Diego de Valera.*

*keywords: Diego de Valera, metrics, rhymes, lexicon, ecdotic*

## 1. El corpus poético de Diego de Valera

Entre los poetas del siglo XV, Diego de Valera es sin duda una de las figuras más versátiles y poliédricas, tanto por la riqueza de los temas abordados como por la variedad de las formas experimentadas: su producción revela, entre otras cosas, la impronta de su formación letrada y el oficio de cronista y diplomático real. En efecto, como ya realizó Carlos Alvar (1998), aunque Valera se haya señalado en la historia de la literatura castellana más por su talante de prosista que por su vocación poética, la superioridad de la obra historiográfica y político-moral no debe inducirnos a minusvalorar su poesía<sup>1</sup>.

Diego de Valera nació en Cuenca en 1412 de familia conversa: hijo de Alonso de Chirino, médico de cámara del rey Juan II, entró muy pronto en la corte como doncel del Rey y sucesivamente del príncipe Enrique IV. Su larga existencia (murió en 1488) le permitió participar en las vicisitudes de los reinados de Juan II, Enrique IV y de los Reyes Católicos, en todos los cuales pudo ejercer cargos políticos de envergadura (Moya 2007, 2008, 2011; Torre y Franco-Romero 1914; Salvador Miguel 1977). Como es frecuente en la tradición manuscrita de los poetas castellanos, el corpus de Diego de Valera responde básicamente a una tipología monotestimonial y en este caso se observa una significativa distribución de los poemas en bloques independientes transmitidos por un solo códice.

Hemos de suponer que la primera parte de la producción poética de Valera se remonte a una etapa muy temprana de su vida, es decir a los años en que gravitó alrededor de la corte de Juan II y Enrique IV, como era habitual en la trayectoria de los poetas cortesanos del siglo XV. Sin embargo, podemos atribuir una datación segura solo a los textos dirigidos a Álvaro de Luna (en este caso tendríamos un término *post quem* en 1453, año de la ejecución del Condestable, pues Valera se refiere a la caída del valido de Juan II) y a los que se recogen en PN13, que debió ser confeccionado a finales de la década de los sesenta, como he podido averiguar estudiando el códice (Tomassetti 2014). Creo que es un intervalo temporal aceptable, pero hemos de plantearnos alguna pregunta sobre las razones de una circulación tan fragmentaria y a la vez tan rigurosamente repartida entre diferentes códices: el hecho de que la obra de Valera haya llegado mayoritariamente en cuatro cancioneros independientes no solo sugiere que el autor compuso esos textos en períodos distintos, sino que dichas composiciones tuvieron una difu-

---

1 Precisamente por esta razón he emprendido la edición crítica del corpus poético de Diego de Valera, cuyas entregas se han publicado en diferentes artículos a lo largo de los últimos años (Tomassetti 2015, 2016, 2017, 2018a, 2018b, 2018c, 2019a, 2019b, 2021).

sión muy localizada y restringida, probablemente a través de cuadernos de autor que llegaron a las manos de los compiladores habiendo circulado muy poco. No se explicaría de otra forma la existencia de secciones cerradas y compactas que pertenecen a cancioneros independientes entre sí: en efecto, los únicos textos que figuran en más de un cancionero son el decir que lleva el título de *Ledanía* (MH1 y SA10), las canciones “Vuestra belleza sin par” (MN54 y RC1), “Adiós mi libertad” (MN54, PN4, PN8, PN12, RC1) y el perqué “Por no tener que librar” (PN10 y RC1). Es bastante difícil determinar las razones de la presencia de la *Ledanía* en dos cancioneros independientes, pero en los otros tres casos se explica perfectamente por la pertenencia de los códices a la misma familia (MN54, RC1 y la constelación de códices parisinos que se remontan a la familia napolitano-aragonesa). En cuanto a la cronología de las distintas secciones, los poemas recogidos en MN54, SA10a y SA10b se pueden adscribir al período que va de 1430 a 1445; los poemas recogidos en MH1 se remontan al intervalo 1445-1453 y finalmente los textos conservados en PN13 pueden datarse en los años que van de 1465 a 1468. Resumiendo cuanto se ha dicho sobre la tradición de Valera, se puede esquematizar en la siguiente tabla la *recensio* del corpus poético<sup>2</sup>:

N.	ID Dutton	Incipit	Testimonio
I	0047	Adiós mi libertad	MN-54-44; PN4-42; PN8-48; PN12-40; RC1-42
II	0571	Non sé gracias ni dolores	MN54-73
III	0580	Señores mucho pesar	MN54-83
IV	0581	Señora en mucho cuidado	MN54-84
V	0596	Vuestra belleza sin par	MN54-99; RC1-77
VI.a	1697	No te remiembres amor	SA10a-1
VI.b	1698	Bien aventurados son	SA10a-2
VI.c	1699	No quieras redargüir	SA10a-3
VI.d	1700	Miserere mei Cupido	SA10a-4
VI.e	1701	Oye señor mi oración	SA10a-5
VI.f	1702	De lo más baxo del suelo	SA10a-6
VI.g	1703	Plégate Señor oír	SA10a-7

2 El orden de las composiciones se ha establecido teniendo en cuenta no solo la cronología de los testimonios sino la evolución formal, estilística y temática del corpus de Diego de Valera.

VII	0535	O soberana Señora	MH1-270; SA10a-8
VIII	0166	Por no tener que librar	PN10-18; RC1-151
IX	0384	Quién no te conoce, o mundo, te ame	MH1-127
X	0387	Qué fue de vuestro poder	MH1-131
XI	0388	Fágavos Dios en virtud	MH1-132
XII	0389	Óyeme pues siempre llamo	MH1-133
XIII	0390	O persona desastrada	MH1-134
XIV	0391	Por çierto si más tardara	MH1-135
XV	0392	Con cuánto dolor y pena	MH1-136
XVI	0393	El que en este santo día	MH1-137
XVII	2117	Maldigo por vos el día	PN13-27
XVIII	2118	Por las penas que pasé	PN13-28
XIX	2121	Acuérdate agora del triste de mí	PN13-31
XX	2122	O triste vida penosa	PN13-32
XXI	2124	Pues por bien servir yo peno	PN13-33
XXII	1768	Ardidez sin ufana	SA10b-94

La escritura de Diego de Valera se configura como un conjunto compacto y repleto de enlaces intertextuales. Ya subrayé en otra ocasión cómo algunos temas y estilemas de la prosa valeriana aparecen en la poesía, delatando los rasgos característicos de su creación y dando cuenta, además, de las circunstancias genéticas (Tomassetti 2018c). Sin entrar ahora en el terreno tan complejo y enrevesado de las relaciones entre las obras en prosa y la producción poética de Diego de Valera, me centraré en el examen de algunos aspectos formales de la poesía a fin de poner de manifiesto la variedad de géneros métricos y estructuras estróficas utilizadas por el conqueense. Asimismo, profundizaré en la presencia de infracciones o anomalías de tipo métrico-formal cuya génesis puede residir tanto en deliberadas experimentaciones del poeta como en corruptelas debidas a la transmisión manuscrita y, por tanto, enmendables *ope codicum* u *ope ingenii*.

## 2. Aspectos métricos del corpus valeriano

Diego de Valera había frecuentado el círculo poético que cuajó alrededor de la corte de Juan II, pero también había tenido contactos con los poetas y caballeros

de la corte aragonesa (Juan y Francisco Villalpando, Juan de Dueñas, Suero de Ribera, Juan de Torres, etc.). De ahí que se detecten en su obra poética rasgos formales y temáticos distintos, con una presencia significativa tanto de la poesía política y moralizante como de la poesía cortesana de tonos desenfadados. Por otra parte, la extensa cronología de la obra valeriana hace que se produzca una evolución de las técnicas versificadoras acorde con los cambios estéticos y compositivos experimentados en la escuela poética del siglo XV. Sin embargo, nuestro poeta supo mezclar con desenvoltura rasgos arcaicos y tendencias innovadoras, tanto que Vicenç Beltran señaló el corpus de canciones de Valera como uno de los más versátiles entre los poetas de su generación (1988: 106-07). En cuanto a las formas métricas utilizadas, el conquirente echó mano de todo el repertorio disponible en aquel momento: escribió 15 decires (2 de arte mayor, 13 de arte menor), 11 canciones, una esparsa con tornada y un perquè.

Por lo que atañe a los decires, Valera se ajustó al molde tradicional de las primeras generaciones (A, B y C según la periodización de Beltran 1988), que privilegiaban el uso de coplas de tres rimas (*abbaacca*), tanto en los decires de arte menor como en los de arte mayor (Le Gentil 1949-1953: II, 35). Este rasgo arcaizante se aprecia en todos los decires compuestos en la primera fase de su producción poética:

N.	INCIPIT	ESQUEMA MÉTRICO <sup>3</sup>
II	Non sé gracias nin loores	a b b a a c c a (I-V) a b b a (VI)
VI.a	No te remiembres amor	a b b a a c c a (I-VI) a b b a (VII)
VI.b	Vien aventurados son	a b b a a c c a (I-VI) a b b a (VII)
VI.c	No quieras redargüir	a b b a a c c a (I-VI) a b b a (VII)
VI.d	Miserere mei Cupido	a b b a a c c a (I-VI) a b b a (VII)
VI.e	Oye, Señor, mi oración	a b b a a c c a (I-VI) a b b a (VII)

3 Al lado de cada esquema métrico señalo las coplas del poema en que se detecta. En efecto, aunque prevalezca la uniformidad, algunos poemas presentan esquemas distintos en una o más estrofas. Uso las letras mayúsculas para representar los esquemas métricos de los poemas en arte mayor.

VI.f	De lo más vaxo del cielo	a b b a a c c a (I-VI) a b b a (VII)
VI.g	Plégate, Señor, oír	a b b a a c c a (I-II, IV-VI) a b b a b b a (III) a b b a (VII)
VII	O soberana Señora	a b a b (I-XII)
IX	Quien no te conoce, o mundo, te ame	ABBACDDC (I-III) ABBACBBC (IV) ABBA (V)
XVII	Maldigo por vos el día	a b b a c d d c (I-IV) a b b a (V)
XVIII	Por las penas que pasé	a b a b c d d c (I-IV) a b b a (V)
XIX	Acuérdate agora del triste de mí	A B A B C D D C (I-IV) a b a b b c c b (V)
XXI	Pues por bien servir yo peno	a b a b b c b c (I, VI) a b a b b c c (II) a b a b b c c b (III, V) a b a b b c b c (IV) a b a b (VII)
XXII	Ardideza sin ufana	a b a b c d c d (I-IV)

Es interesante notar cómo en la primera fase de su producción predomina el esquema con tres rimas propio de las generaciones más arcaicas, mientras que a partir de mediados del siglo XV, en el conjunto de poemas recogidos en MH1, en PN13 y en el *unicum* de SA10b, se observa la presencia de cuatro rimas, aunque con alguna excepción debida, a mi parecer, más a dificultades técnicas o simple despiste que a una deliberada búsqueda de la infracción: es el caso de IX, “Quien no te conoce o mundo te ame”, donde la estrofa IV infringe el esquema de cuatro rimas para repetir la rima *B* en la segunda semiestrofa; también se señala el decir XXI, “Pues por bien servir yo peno”, donde las coplas tienen distinta extensión y también esquemas métricos diferentes, pero dicha irregularidad se debe al carácter intertextual del poema, que inserta segmentos líricos de canciones compuestas por otros autores. De hecho, cada estrofa mantiene la misma secuencia de rimas en la sección compuesta por Valera, mientras que las variaciones se producen en la segunda parte de la copla, de acuerdo con la estructura del fragmento citado. Otra anomalía relacionada con el esquema métrico se detecta en VI.g, “Plégate, Señor, oír”, el último de los *Salmos penitenciales*, en que la tercera copla presenta

la rima *a* en lugar de la *c* en la segunda semiestrofa. Muy peculiar es también la combinación de versos de arte mayor y arte menor en XIX, “Acuérdate agora del triste de mí”: en este caso el *fin* consiste en una copla de 8 versos octosílabos que cita al final el estribillo de un poema anónimo en arte menor designado por el mismo Valera como “canción agena”. El motivo de esta elección formal se muestra evidente: a nuestro poeta debió parecerle menos heterodoxa la heterometría entre estrofas diferentes que una anómala hibridación de versos largos y cortos dentro de una misma sección métrica.

En cuanto a las canciones, la variedad formal es más considerable:

N.	Incipit	Esquema métrico
I	Adiós mi libertad	xyxy ababxyxy ( <i>retronx</i> de 2 vv.)
III	Señores muchos pesar	xyyx ababxyyx ( <i>retronx</i> de 2 vv.)
IV	Señora en mucho cuidado	xyyx ababxyyx ( <i>retronx</i> de 2 vv.)
V	Vuestra belleza sin par	xyyxx ababxyyxx ( <i>retronx</i> de 4 vv.: 3 versos enteros y una palabra en rima)
X	Qué fue de vuestro poder	xyyx abbaxzzx ( <i>retronx</i> de una palabra en rima)
XI	Fágavos Dios en virtud	xyyx ababxyyx ( <i>retronx</i> de 4 vv.: 3 versos enteros y una palabra en rima)
XII	Óyeme pues siempre llamo	xyyxy abbaxyxy ( <i>retronx</i> de 4 vv.)
XIII	O persona desastrada	xyxy abbaxyxy ( <i>retronx</i> de un verso)
XIV	Por cierto si más tardara	xyyx ababxyyx ( <i>retronx</i> de 4 vv.: tres versos enteros y una palabra en rima)
XV	Con quanto dolor y pena	xyy abbaxy ( <i>retronx</i> de 3 vv.: dos versos enteros, una palabra en rima)
XX	O triste vida penosa	xyxy abbaxyxy ( <i>retronx</i> de 3 vv.: 2 versos enteros y una palabra en rima)

Como puede inferirse del esquema, prevalecen las canciones con estribillo de cuatro versos, pero también las hay con cabeza de 5 versos (V, XII) o de 3 (XV). Estas últimas dos tipologías constituyen respectivamente un rasgo innovador y arcaizante de la técnica compositiva del conguense. La simetría entre estribillo y vuelta suele ser respetada tanto en el número de los versos como en el esquema rímico, pero hay dos excepciones: en el primer caso (X: “Qué fue de vuestro poder”), la vuelta presenta solo una rima del estribillo, introduciendo en cada estrofa glosadora una distinta rima *z*; en el segundo caso (XI: “Fágavos Dios en virtud”), la vuelta de las coplas glosadoras tiene un verso más con respecto al estribillo,

introduciendo una doble rima *x* al principio de la sección. En cuanto al número de coplas glosadoras, Valera no parece reproducir una tendencia que se aprecia en su generación, es decir la contracción del número de vueltas. La generación D, en efecto, prefería la canción de una sola vuelta (77%), habiendo reducido el uso de la canción de dos vueltas al 19% y de tres vueltas al 4% (Beltran 1988: 100). En el corpus valeriano nos las habemos con 5 canciones de dos vueltas (I, XIII, XIV, XV, XX), una de tres vueltas (III) y hasta una de 4 vueltas (X), mientras que las canciones de una sola vuelta ascienden a cuatro (IV, V, XI, XII). Esta peculiaridad no sorprende si tenemos en cuenta la destreza expresiva de Valera, que debería preferir un espacio textual poliestrófico a uno compacto y condensado como el de la canción de una sola vuelta, más indicada para ejercicios de conceptismo y preciosismo retórico. Si se observan las repeticiones textuales entre estribillo y vuelta, fenómeno heredado de la lírica provenzal y conocido con el nombre de *retronx* (Beltran 1988), se detecta una prevalencia de iteración integral de dos versos en la vuelta (I, III, IV, XV, XX), pero se dan casos en que los versos reproducidos completamente son tres (V, XI, XIV) o hasta cuatro (XII). Como señala Beltran (1988: 108), el *retronx* pasa del 14,36% de la generación C al 54,24% de la generación D (la de Valera), con una preponderancia del *retronx* de verso con respecto al *retronx* de palabra:

El *retronx* propiamente dicho es el de verso, el otro funciona sólo como su refuerzo o lo sustituye cuando el poeta no alcanza a encerrar los contenidos previstos en el estrecho margen de estribillo y mudanza, arrancando entonces a la vuelta *retronxada* el espacio necesario (Beltran 1988: 108).

Valera se ajusta, pues, a un proceso de homologación formal y retórico-argumentativa entre el estribillo y la vuelta que tiene como efecto por un lado la simplificación técnica, por otro una marcada impronta iterativa del poema. En muchas canciones, de hecho, el primer verso de la vuelta repite la primera palabra en rima del estribillo, extendiendo el *retronx* a toda la sección métrica (V, XI, XIV, XV, XX). La única canción en que el *retronx* se limita a la palabra final en rima de la vuelta es la X, para la cual ya se ha detectado una anomalía que tiene que ver con la secuencia rímica de la vuelta. En ese poema, pues, Valera lleva a cabo una experimentación cabal que rompe con los patrones de la canción y que se había producido en muy pocas ocasiones entre los poetas del siglo XV (Beltran 1988).

La única esparsa presente en el corpus (XVI: “El qu’en este santo día”) representa un caso bastante peculiar, ya que consiste en una novena acompañada de un fin de cuatro versos que no reproduce, como suele ser, el esquema rímico de

la semiestrofa anterior: *ababcdddc efef* (Gómez Bravo 1998). Un caso parecido de esparsa seguida de tornada se detecta en el corpus de Juan Agraz (Tosar López 2022: 495-96): se trata de “El tragón gusano coma” (ID 0399: MH1143), mordaz poema cuya rúbrica especifica que fue compuesto “cuando el maestre de Santiago fue degollado”. Dicha coincidencia no parece casual, dada la proximidad cronológica entre los dos textos, que forman parte de un ciclo poético dedicado a la caída de Álvaro de Luna y recogido en una sección de MH1 (Tomassetti 2015). También Pedro de Santa Fe experimentó la forma de la esparsa con tornada en el poema de tema amoroso “Tanto, senyora, valedes” (ID 2640: SA7-277). Tanto en la esparsa de Juan Agraz como en la de Pedro de Santa Fe, la tornada repite las rimas de la semiestrofa anterior (Tato 2004: 186-87). Este rasgo, como la presencia de cuatro rimas (Beltran 2016), es un claro indicio del influjo que la poesía catalana ejerció entre los poetas de la corte aragonesa y que pasó también a los autores que actuaron en el círculo castellano hasta 1445 (Beltran 2023). La esparsa de Valera, sin embargo, presenta una peculiaridad formal que consiste, como se ha dicho, en la autonomía de las rimas de la tornada. Además, tuvo que sufrir un percance en su transmisión, pues el único manuscrito que la conserva (MH1) presenta una secuencia de tres versos monorrimos que, además de ser absolutamente anómalos en la codificación formal del género, producen una alteración sintáctica. Hay que señalar, sin embargo, que una esparsa de Juan de Torres, “Mis passiones sin dezillas” (ID 2590: SA7-209) también presenta un trístico monorrimo en la segunda semiestrofa, pero la presencia de un *verbum dicendi* y la cita de un *refrán* nos induce a pensar en una licencia métrica justificada por la operación intertextual (Mosquera Novoa 2016: 119). En el siguiente apartado volveré sobre esta cuestión para ilustrar la enmienda textual que corregiría la supuesta corruptela de la esparsa compuesta por el poeta de Cuenca.

El corpus de Diego de Valera contiene también un poema designado como *perqué*, que constituye con toda probabilidad una de las primeras experimentaciones después de las de Juan de Torres, Diego Hurtado de Mendoza y Alfonso Enríquez (Chas Aguión 2012). Como es sabido, el *perqué* tiene una singular estructura métrico-sintáctica que lo configura como una forma textual litánica, caracterizada por la repetición anafórica de la locución adverbial “por qué” a lo largo de toda la composición. Esta técnica iterativa se combina con una disposición enlazada de los versos, dispuestos en dísticos en los que la primera rima se retoma del verso final del dístico anterior y la segunda pasa a ser la primera del dístico siguiente, produciendo una disociación sintáctica (Chas Aguión 2016: 595-96). En el caso del *perqué* de Valera tenemos además una redondilla proemial con

rimas *abba* seguida de 35 dísticos y una cuarteta final con rimas *abab* a manera de conclusión cíclica. Como es propio de los perqués, las preguntas que figuran en ellos son retóricas y no requieren respuestas. Representan, más bien, una forma de queja o desazón que atenaza al autor y en algunos casos el texto es críptico y oscuro. El poema de Diego de Valera es uno de los pocos en tener una tradición bitestimonial, ya que, como se ha dicho, la mayoría del corpus del conquisense se transmitió en secciones monotestimoniales.

### 3. Rimado y léxico en rima

Como se ha notado a propósito de la frecuencia del *retronx*, Diego de Valera tenía cierta tendencia a la reiteración, fenómeno que afecta también a la selección de rimas y de palabras en rima. Su rimario incluye 113 rimas, 59 de las cuales aparecen en un solo poema, 18 en dos poemas, 5 en tres poemas, 5 en cuatro poemas, 4 en cinco poemas, 5 en seis poemas, 4 en siete poemas, 4 en nueve poemas, 2 en diez poemas, una en once poemas, 2 en doce poemas, una en dieciocho poemas. Las rimas más frecuentes son, en orden decreciente: *ar* (18), *er* (12), *ía* (12), *ad* (11), *ado* (10), *ano* (10), *ando* (9), *é* (9), *í* (9), *on* (9), *ada* (7), *entes* (7), *ida* (7), *ido* (7), *or* (7). Como puede deducirse de esta lista, se trata en la mayoría de los casos de rimas gramaticales, correspondientes a desinencias verbales. Estas rimas eran en general las más utilizadas por los poetas del siglo XV, pero Valera demuestra hacer un uso masivo de ellas, incluso repitiéndolas dentro de un mismo poema. Al margen de las canciones, cuya estructura circular impone la repetición de rimas y palabras en rima, este fenómeno se registra en muchos decires y confirma el afán reiterativo de Valera (VII, VIII). Los *Salmos penitenciales* son especialmente representativos de dicha tendencia: en esos poemas, en efecto, no solo se repiten rimas dentro de cada sección (VI.a, VI.e, VI.g), sino que muchas de ellas se reiteran en decires diferentes.

Más complejo es el estudio del léxico en rima. La poesía de Diego de Valera ofrece un gran caudal de palabras en rima y sin duda se aprecia una notable riqueza léxica. El vicio de la rima idéntica (es decir el uso de la misma palabra en posición de rima dentro de un poema) es eludido por Valera con mucha atención (al margen, obviamente, de las canciones con *retronx*). Sin embargo, se ha detectado una rima idéntica en IX, un decir en arte mayor donde la palabra “estado” aparece, en posición de rima, en la copla III y en el fin. Más frecuente, como es obvio, es la repetición de una o más palabras en rima en poemas diferentes. En

varias ocasiones la iteración involucra más lexemas que constituyen una constelación semántica y su presencia en dos o más textos contribuye a crear una red de significados y un entramado contextual que a veces delata proximidad genética o contigüidad temática. La lista de estas ocurrencias es amplia, pero hay algunos casos que merecen ser destacados.

Un rastreo entre el léxico relacionado con las rimas más frecuentes revela fenómenos diversos y opuestos: la rima *ad*, por ejemplo, que recurre en 11 poemas, da lugar a un léxico en rima bastante variado, con algunas repeticiones en textos diferentes: “voluntad” (3 ocurrencias), “verdad” (3), “bondad” (2), “libertad” (4), “beldad” (2), “maldad” (2), “lealtad” (3). Hay que señalar que en ningún caso un texto presenta a la vez dos o más palabras en rima utilizadas en otro poema. La misma situación se observa en el caso de otra rima frecuente, *ado*, que en los 10 textos en los que recurre da lugar a un léxico amplio, donde las pocas repeticiones entre un poema y otro afectan a no más de una palabra en rima; “cuidado” (3 ocurrencias), “mandado” (2), “desamado” (2), “desconsolado” (2), “grado” (3), “pasado” (2), “culpado” (2). Un caso aún más significativo es el de la rima *é*, que en los 10 textos en los que aparece aglutina palabras siempre distintas, salvo la repetición de la palabra “fe” en dos poemas diferentes. Análoga es la situación de la rima *er*, que recurre en 12 poemas con repetición de palabras en rima aisladas: “querer” (5 ocurrencias), “ver” (2), “ser” (2), “sostener” (2), “saber” (2), “poder” (6), “tener” (2), “perder” (2). También en este caso, las repeticiones del léxico en rima entre un texto y otro no afectan a más de una palabra. En general, como es obvio, se registra una mayor variedad léxica en el caso de rimas muy frecuentes, sobre todo gramaticales, debido al gran caudal de vocablos y formas al que el poeta podía recurrir. Distinta es la situación en el caso de las rimas raras, para las cuales el autor disponía de un léxico más reducido. Esta tipología de rimas da lugar a algunas significativas identidades léxicas que se extienden en algunos casos a más de una palabra en poemas diferentes. Es el caso de la rima *ança*, que recurre en cuatro textos y en dos de ellos (XII y XIII) coinciden dos palabras en rima: “esperança” y “olvidança”. Los dos poemas en cuestión fueron transmitidos por MH1 y forman parte de una sección compacta que el poeta escribió alrededor del año 1453, debido a la presencia de poemas dedicados a la caída del condesable Álvaro de Luna (Tomassetti 2015). La iteración de dos palabras en rima en dos textos contiguos delata indudablemente un común ámbito genético. Un fenómeno análogo se detecta entre II y VI.d, donde se repiten dos palabras en rima: “pudiese” y “fuese”. También en este caso puede haber jugado un papel importante la contigüidad cronológica y la afinidad temática entre los dos poemas,

ya que entran ambos en la tipología de las parodias religiosas. También la rima *eza* da lugar a una significativa repetición en dos poemas diferentes (XVII y XXI), donde aparecen las palabras en rima “cruenza” y “tristeza”: también en este caso se trata de dos poemas recogidos en una sección compacta, transmitida por PN13 y por lo tanto comparten la circunstancia genética, además de la temática amoriosa. Lo mismo ocurre con la rima *ivo*, que genera una pareja léxica coincidente en VII y XVII: se trata de dos poemas pertenecientes con toda probabilidad a dos etapas distintas de la producción de Valera, pero comparten la temática amoriosa. Otra singular coincidencia se produce con la rima *oco*, que aglutina dos palabras, “poco” y “loco”, en dos poemas diferentes (VIII y XIX): el primero es un *perqué* que mezcla la temática política con la amoriosa, el segundo un *decir* de prevalente contenido amorioso, pero no falto de alusiones a circunstancias que tienen que ver con la faceta política de Valera. Es de notar que en XIX las dos palabras en rima se encuentran en el estribillo final, citado por Valera e identificado como “canción agena”. Otra pareja léxica en rima presente en dos distintos poemas es la formada por “conclusiones” y “oraciones”. Dicha coincidencia afecta una vez más a las dos parodias religiosas (II y VI.g, que también compartían la repetición de las palabras “pudiese” y “fuese”), pero en este caso la iteración resulta aún más significativa porque involucra dos sustantivos con una acusada densidad semántica. Es indudable, pues, que Valera tuvo presente el primero a la hora de escribir el segundo y esta enésima coincidencia corrobora la hipótesis de una contigüidad genética entre los dos poemas. La rima *ud*, finalmente, es la que concentra el mayor número de repeticiones en posición de rima: la pareja “juventud”, “virtud” se encuentra en I, XVI y XIX, mientras que la terna “virtud”, “juventud”, “salud” se detecta en XI y XVI. Indudablemente la dificultad de la rima *ud*, que no cuenta con un repertorio muy amplio de palabras, puede haber influido en dichas repeticiones, pero en el caso de los poemas XI y XVI hay que subrayar una importante relación intertextual, pues se trata de dos panegíricos dirigidos respectivamente a Álvaro de Estúñiga y al Infante Alfonso que comparten un buen número de sintagmas y palabras, tres de las cuales, como se ha dicho, en posición de rima. En este caso se puede establecer también la prioridad cronológica de uno de los dos, ya que el panegírico para Álvaro de Estúñiga se escribió a raíz del arresto del Condestable de Castilla, el 1 de abril de 1453, mientras que el poema laudatorio para Alfonso el Inocente se escribió con ocasión del nacimiento del Infante, ocurrido en el mes de noviembre de ese mismo año. Para terminar con esta reseña del léxico en rima, quiero realzar otra coincidencia que hermana a los poemas VI.d y XVII en las palabras en rima “fortuna” y “una”. También en este caso se

trata de una rima rara y difícil y los poemas pertenecen a épocas distintas de la producción de Valera, pero un análisis más detenido de los versos que contienen dichas palabras en rima revela una identidad semántica incontrovertible, realizada por el tema de la maldición a la fortuna, presente en ambos poemas. De hecho en VI.d leemos:

[...]  
 agora yo maldiré  
 con rrazón a la fortuna,  
 pues amando sola una  
 vien sirviendo enojé.

En XVII vuelven los mismos vocablos o variantes sinonímicas:

[...]  
 Maldigo también fortuna  
 que me fizo vuestro ser,  
 maldigo quien su querer  
 pone todo en sola una.

En el caso del decir XXII, un texto que he podido atribuir a Diego de Valera después de un atento examen temático y estilístico (Tomasseti 2019), he comprobado tanto la presencia de una pareja de palabras en rima utilizada en otro poema, como el uso de palabras en rima poco usuales que figuran en otros textos en varias posiciones. Es el caso de “engañados”, presente en VIII, de “gentileza”, usada también en VIII y de “nobleza”, que figura en II. Especialmente significativa es la coincidencia con las palabras en rima de VIII, un perqué centrado en la polémica en torno a la corrupción de la corte y a la decadencia de la nobleza, tema central del poema XXII. Hay que destacar, además, que XXII comparte dos palabras en rima, “agena” y “pena”, con el texto XIX. Aunque los poemas parezcan muy diferentes desde el punto de vista temático, y desde luego lo son en cuanto a los aspectos formales, no podemos ignorar la doble lectura (política y amorosa) del decir XIX (Tomasseti 2018c), razón por la que no parece casual la coincidencia de las dos palabras en rima. Como se ha visto, en la mayoría de los casos, no se trata de fortuitas convergencias sino de formas iterativas que actúan a varios niveles del texto y que revelan proximidad genética o contigüidad temática.

#### 4. Anomalías métricas, corruptelas y posibles enmiendas

Puesto que la tradición de Valera, como se ha dicho, es prevalentemente monotesimonial, su corpus presenta lugares corruptos en los que el editor tiene que intervenir recurriendo a la enmienda conjetural. El *usus scribendi* de un poeta, se sabe, no tiene que ver solo con la lengua y el estilo, sino también con la versificación, ya que la regularidad métrica y la armonía prosódica son principios básicos de la composición poética. A lo largo de este apartado, pues, podremos comprobar cómo los aspectos métricos conforman el *usus scribendi* (o *poetandi*) de nuestro autor y hasta podemos apoyarnos en ellos para proceder con algunas enmiendas conjeturales (Tomassetti 2018a, 2021).

El ejemplo más vistoso de corruptela corregible de acuerdo con criterios métricos atañe a la canción IV, cuyo íncipit el copista de MN-54 transcribió mal, reproduciendo el del poema anterior y creando una evidente irregularidad métrica y sintáctica que se ha podido enmendar *ope ingenii* introduciendo una palabra en rima, “cuidado”, que reintegra la secuencia rímica del estribillo (Tomassetti 2017, 2018a). Además, se ha procedido al cambio morfológico de “Sennores” a “Sennora”, introduciendo la preposición “en”, como requiere la sintaxis:

Texto transmitido por MN54

Sennores mucho pesar  
me pone tu sennoria  
por siempre mas que solía  
me veras a tu mandado.

Non siento pesar tan fuerte  
que mude mi voluntad  
nin menos tan buena suerte  
que faga contrariedad  
desto bive sin cuidado  
que si mill annos bivia  
por siempre mas que solía  
me veras a tu mandado

Texto crítico

Sennora, en mucho cuidado  
me pone tu sennoría:  
por siempre, más que solía,  
me verás a tu mandado.

Non siento pesar tan fuerte  
que mude mi voluntad,  
nin menos tan buena suerte  
que faga contrariedad;  
desto bive sin cuidado  
que, si mil annos bivía  
por siempre, más que solía,  
me verás a tu mandado.

La clave para descubrir el origen del error se encuentra en el folio anterior de MN-54, donde se copia otra canción con el mismo íncipit (Salvador Miguel 1987: 444-45), esta vez evidentemente correcto, “Señores mucho pesar” (ID 0580):

Sennores, mucho pesar

me fuerça desir agora:  
la cruel de mi sennora  
qué uida me faz pasar.

Sabe Dios que mi deseo  
es seruir su fermosura,  
e su plaser, segund ueo,  
es darme mucha tristura;  
claro, uos puede mostrar,  
por la pena que en mí mora,  
la cruel de mi sennora  
qué uida me faz pasar.  
[...]

Se trata de los únicos textos de Valera copiados consecutivamente en MN54, y tanto su ubicación en el código como su afinidad temática, inducen a pensar que formarían un conjunto unitario, una especie de ejercicio de escritura sobre el tema de la fidelidad amorosa, el primero construido en forma de apóstrofe a un público no definido, el segundo dirigido a la propia dama.

Dada la semejanza temática entre las dos canciones, es posible que el poeta hubiese querido subrayar el enlace intertextual eligiendo para ellas un íncipit muy parecido. Al leer los dos primeros versos de ID 0581 según MN54, podemos observar que la apóstrofe a “sennores” no concuerda con la persona verbal (“pone”) ni con el género del sujeto (“tu señoría”) que figura en el v. 2. Si mi hipótesis es correcta, el error de copia pudo producirse por una interferencia de la memoria (Beltrami 2010: 30) debida a la similaridad entre los íncipit de estas dos composiciones, semejanza que pudo inducir al copista a un error de dictado interior, sobre todo si en su ejemplar los dos poemas se habían copiado en la misma página. Al decantarme por esta explicación, he supuesto que el íncipit originario debía empezar con la invocación a la dama, a la que efectivamente el poeta se dirige en esta composición. La semejanza entre “sennora” y “sennores” del texto anterior pudo haber inducido al amanuense a confundir los dos primeros versos, pero esto no sería suficiente para explicar su identidad total en la copia de MN54. Por esta razón, he optado por enmendar “sennores” con “sennora” y sustituir “mucho pesar” con un sintagma que pudiese enlazar sintáctica y métricamente con el verso siguiente. La hipótesis de Salvador Miguel (1987), es decir la de suponer una palabra en rima como “cuidado” en sustitución de “pesar”, no resolvería por sí sola la anomalía sintáctica que hemos descrito, pero, aun pudiendo parecer *lectio facillior*, ofrecería un elemento adicional para explicar la génesis del error. El paso de “sen-

nora en” a “sennores” en la copia de MN54 podría tener una base paleográfica por la semejanza gráfica entre las dos formas. El cambio de “cuidado” a “pesar” tampoco es muy peregrino, pues se trata de dos sinónimos y un copista podría haber incurrido fácilmente en un lapsus de este tipo. No se detecta en la producción de Valera otra expresión correspondiente a esta (“poner en cuidado”), pero la poesía del siglo XV ofrece un ejemplo muy significativo en un autor coetáneo de Valera y relacionado con él: Rodrigo Manrique. Se trata de la canción “Pues cognoçes la razón” (ID 2268), cuyo contenido presenta varios puntos de contacto con la de Valera, puesto que la expresión “poner en cuidado” se refiere al servicio amoroso y al sufrimiento que procede de él (Beltran 2009: 8):

Pues cognoçes la razón  
que has de ser olvidado  
¿quién te puso en tal cuidado,  
cativo de coraçón?  
[...]

La sustitución del lexema “pesar” con la palabra “cuidado” constituye la parte más importante de la enmienda y el hecho de que se repita al principio de la vuelta no parece mermar su aceptabilidad ya que, como hemos visto en otras canciones, Valera usa un *retronx* de tres y hasta cuatro versos, llegando a repetir en la vuelta hasta la primera palabra en rima del estribillo.

Un caso más sencillo de enmienda se detecta en XX, donde la segunda copla glosadora de la canción presenta una rima aislada debida a error de transcripción por parte del copista, probablemente por atracción de otra palabra en rima que, sin embargo, pertenece a la vuelta (“acabar”). Un simple cambio vocálico de “desamar” a “desamor” permite restaurar la regularidad rímica:

Texto transmitido por PN13

[...]  
Do servi mas sin error  
resçebi pena y desgrado  
do mas ame desamado  
fui siempre de desamar  
pues congoxa tan ravisosa  
quien la puede comportar  
que jamas yo quise cosa  
que la pudiesse acabar

Texto crítico

[...]  
Do serví más sin error  
resçebí pena y desgrado,  
do más amé desamado  
fui siempre de desamor,  
pues congoxa tan ravisosa  
¿quién la puede comportar!  
que jamás yo quise cosa  
que la pudiesse acabar.

Más compleja es la supuesta corruptela que se registra en XVI, la ya mencionada esparsa dedicada a Álvaro de Estúñiga, donde una serie monorrima de tres versos en la segunda semiestrofa y una incongruencia sintáctica sugieren una distinta distribución del trístico:

Texto transmitido por MH1

El quen este santo día  
redimio el linage umano  
vos de señor alegría  
et vos faga con su mano  
sienpre ser virtuoso  
dandovos luenga salud

pues vos fizo en juventud  
tan conplido de virtud  
et vos faga tan famoso

Seno de virtud et tenplo  
que vuestra noble memoria  
quede a todos por exemplo  
ser por univversa gloria.

Texto crítico

El qu'en este santo día  
redimió el linage umano  
vos dé, Señor, alegría,  
et vos faga con su mano  
sienpre ser virtuoso,  
dándovos luenga salud,

et vos faga tan famoso  
pues vos fizo en juventud  
tan conplido de virtud.

Seno de virtud et tenplo:  
que vuestra noble memoria  
quede a todos por exemplo  
ser por univversa gloria.

5

10

Valera experimentó varias tipologías estróficas, pero en ningún caso utilizó dicha secuencia rímica. De ahí que podamos aventurar la hipótesis de que el poema haya sufrido una alteración en el orden de los versos. Además, tanto la construcción sintáctica como el arreglo retórico del texto sugerirían otra lectura: el v. 9 de MH1, introducido por la conjunción “et”, resulta anómalo como verso conclusivo de la copla, pues la conjunción copulativa entre la oración subordinada y la principal (“pues vos fizo en juventud / tan conplido de virtud / et vos faga tan famoso”) crea una incoherencia sintáctica no habitual en Valera, cuya habilidad expositiva como prosista no deja de reflejarse también en su producción poética.

Cabría pensar, pues, en su ubicación en otra sección del texto: considerando el franco paralelismo entre este verso y el v. 4, no sería descabellado suponer que la versión original del poema acogiera el v. 9 entre los 6 y 7 de la transcripción de MH1. Si así fuese, no solo se reproduciría el paralelismo (“et vos faga con su mano”, “et vos faga tan famoso”), sino que mejorarían la sintaxis y la semántica de la copla entera (véase el texto crítico). Con la enmienda propuesta, en efecto, la esparsa presentaría una perfecta estructura tripartita formada por tres optativas,

cada una de las cuales ocupa tres versos: en los vv. 1-3, el autor invoca a Dios con una larga perífrasis rogándole que le done alegría a don Álvaro de Estúñiga; en los vv. 4-6 desea que la divinidad prolongue la virtud en el homenajeado, proporcionándole una larga vida; en los vv. 7-9 expresa la esperanza de que Dios le haga famoso a don Álvaro gracias a la virtud que en su juventud le ha dispensado. En el espacio de nueve versos Valera construye, pues, un razonamiento que combina las dimensiones temporales del presente y del futuro, introduciendo además la noción de pasado en el futuro: los vv. 7-9, en efecto, relacionan la fama y la memoria futuras con el don de la virtud que don Álvaro ha recibido en la actualidad. Para reforzar la plausibilidad de esta enmienda, hay que añadir que, además de solucionar la incongruencia sintáctica, resuelve la anomalía métrico-compositiva a la que aludíamos al principio, es decir la presencia de una terna de versos monorrimos contiguos. En cuanto a la génesis de este error de copista, dada la posición final del verso trastocado, cabe pensar que el escriba hubiese eludido inadvertidamente la transcripción del mismo y que, dándose cuenta del despiste, lo hubiese añadido al final de la estrofa, en el único lugar donde no perjudicaría la *mise en page* del manuscrito. En el folio correspondiente de MH1, sin embargo, no parece vislumbrarse ninguna irregularidad en la transcripción ni titubeos por parte del copista, razón por la que es posible que el escriba de MH1 copiara de un testimonio ya corrupto sin percatarse de la anomalía (Tomassetti 2018a).

## 5. Conclusiones

El ensayo descriptivo de las formas métricas, de las rimas y del léxico en rima utilizados por Diego de Valera ha revelado una interesante concomitancia entre tendencias conservadoras e innovadoras, conformidad con las técnicas consolidadas y búsqueda de variaciones transgresivas. Hemos visto cómo el corpus de los decires presenta una composición estrófica generalmente más propia de las generaciones arcaicas, con uso de la octava de tres rimas, pero también una hibridación singular entre arte mayor y arte menor que parece prefigurar experimentos posteriores como el *Claro oscuro* de Juan de Mena.

Por otra parte, en las canciones Valera no se conforma con la reducción a una sola vuelta (tendencia dominante en su generación) para seguir proponiendo canciones con dos, tres y hasta cuatro coplas glosadoras. Asimismo, extiende el *retronx* a tres o cuatro versos, conforme a una propensión iterativa y a una fusión retórico-argumentativa entre estribillo y vuelta que se afirmará cada vez más en

las generaciones sucesivas.

En cuanto a las rimas, la selección valeriana se ajusta perfectamente a los patrones de su generación y el léxico en rima revela una significativa variedad, aunque el poeta incurre esporádicamente en alguna rima idéntica. Por otra parte, la reiteración de parejas o ternas de palabras en rima en poemas diferentes casi nunca es casual y se ha podido notar cómo las circunstancias compositivas o la afinidad estilística y temática entre poemas diferentes terminan por fomentar ciertos fenómenos de redundancia.

Los hábitos compositivos de Diego de Valera se configuran también como una valiosa herramienta para enmendar lugares corruptos o interesados por anomalías métricas y formales: lo hemos comprobado con la enmienda propuesta para la canción IV, cuyo íncipit presenta un grave error que perjudica la estructura métrica y la congruencia sintáctica. Lo hemos constatado, además, con la esparsa XVI, cuya anomalía métrica, aunque no perjudique de forma grave la coherencia textual, sí contraviene al *usus scribendi* del poeta en cuanto a la composición estrófica y al rigor retórico-argumentativo. Finalmente, el cotejo entre el léxico (en rima y no) de los poemas de Diego de Valera ha permitido corroborar, junto con otras herramientas, la autoría del decir XXII, erróneamente atribuido a un improbable Diego de Valencia.

El estudio de los aspectos formales de la poesía, como se ha visto, no es un estéril ejercicio de descripción, sino que constituye la base para comprender la estructura profunda de los textos, sobre todo en el caso de un sistema altamente formalizado como es la poesía castellana tardomedieval. La escritura de Diego de Valera constituye un inmejorable terreno de investigación porque no deja de revelarnos una personalidad brillante y compleja, capaz de experimentar con igual acierto géneros diferentes y de crear una singular ósmosis entre ellos.

## Bibliografía citada

- ALVAR, CARLOS (1998), “La poesía de Mosén Diego de Valera (tradición textual y aproximación cronológica)”, *Filología romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, eds. Andrea Fassò; Luciano Formisano; Marco Mancini. Alessandria, Edizioni dell’Orso, I: 1-13.
- BELTRAMI, PIETRO G. (2010), *A che serve un’edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, il Mulino.
- BELTRAN PEPIÓ, VICENTE (1988), *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*,

- Barcelona, PPU.
- BELTRAN, VICENÇ, ed. (2009), *Poesía cortesana (siglo XV)*. Rodrigo Manrique, Gómez Manrique, Jorge Manrique, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- BELTRAN, VICENÇ (2016), “La esparsa”, *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua: 581-95.
- BELTRAN, VICENÇ (2023), “Poetes i diplomàcia al seguici de Joan II: entre Petrarca, Santillana, Torroella, Masdovelles i Juan de Villalpando”, *Estudis en honor del professor Rafael Alemany Ferrer*, eds. Marinela García; Francesc Llorca; Llúcia Martín; Josep Lluís Martos; Joan Perujo i Gabriel Sansano. Alacant, Universitat d’Alacant: 79-89.
- CHAS AGUIÓN, ANTONIO (2012), *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- CHAS AGUIÓN, ANTONIO (2016), “El perquè”, *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua: 595-604.
- GÓMEZ BRAVO, ANA MARÍA (1998), *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares/Madrid, Universidad de Alcalá.
- LE GENTIL, PIERRE (1949-53), *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 2 vols.
- MOSQUERA NOVOA, LUCÍA (2016), *La poesía de Juan de Torres*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- MOYA, CRISTINA (2007), “A propósito de la *Crónica abreviada* de España de Mosén Diego de Valera”, *Voz y Letra*, 18/1: 17-26.
- MOYA, CRISTINA (2008), “La producción historiográfica de mosén Diego de Valera en la época de los Reyes Católicos”, *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, eds. Nicasio Salvador Miguel; Cristina Moya García. Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert: 145-66.
- MOYA, CRISTINA (2011), “Un ejemplo de heterodoxia política en el siglo XV castellano: el gobierno de Álvaro de Luna visto por Diego de Valera”, *eHumanista*, 18: 156-70.
- PENNA, MARIO (1959), “Diego de Valera”, *Prosistas castellanos del siglo XV* (Biblioteca de Autores Españoles, 116), Madrid, Atlas: XCIX-CXXXVI.
- SALVADOR MIGUEL, NICASIO (1977), *La poesía cancioneril. El ‘Cancionero de Estúñiga’*, Madrid, Alhambra: 242-55.
- TATO, CLEOFÉ (2004), *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2015), “Historia, política y cortesía: Diego de Valera y el *Cancionero de San Román* (MH1)”, *Studi romanzi*, n.s. XI: 53-74.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2016), “La sección de Diego de Valera en el *Cancionero de Salvá* (PN13): entre cortesía y palinodia”, *‘Antes se agotan la mano y la pluma que su historia’ / ‘Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria’. Homenaje a Carlos Alvar*, eds. Constance Carta; Sarah Finci; Dora Mancheva. San Millán de la Cogolla, Cilengua, I: 959-81.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2017). “Hacia una edición de la poesía de Diego de Valera: los poemas del *Cancionero de Estúñiga* (MN54)”, *Doiro antr’o Porto e Gaia. Estudos de*

- Literatura Medieval Ibérica*, coord. José Carlos Miranda. Porto, Estratégias criativas: 925-45.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2018a), “Reflexiones sobre la enmienda conjetural. Calas en la tradición poética de Diego de Valera”, *Incipit*, XXXVIII: 107-30.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2018b), “Los *Salmos* penitenciales de Diego de Valera: entre cortesía y parodia”, *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura - Cultura - Lengua*, ed. Christoph Strosetzki. Berlin/Boston, de Gruyter: 262-73.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2018c), “*Do serví más sin error / resebí pena y desgrado*: la poesía de Diego de Valera entre ideología cortés y denuncia política”, *Poesía, poéticas y cultura literaria*, eds. Andrea Zinato; Paola Bellomi. Como-Pavia, Ibis: 75-92.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2019a), “Diego de Valera y la *Regla de galanes*: una atribución discutida”, *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, coord. Isabella Tomassetti, eds. Roberta Alviti; Aviva Garribba; Massimo Marini; Debora Vaccari. San Millán de la Cogolla, Cilengua, II: 1259-70.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2019b), “La *Ledanía* de Diego de Valera. Problemas ecdóticos e interpretativos”, *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, eds. Josep Lluís Martos; Natalia A. Mangas. Alacant, Universitat d’Alacant: 101-14.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2021), “Ecdótica, interpretación y fuentes: la edición de los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 10: 381-409.
- TORRE Y FRANCO-ROMERO, LUCAS DE (1914), “II. Mosén Diego de Valera. Su vida y obras”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 64: 54-83.
- TOSAR LÓPEZ, JAVIER (2022), *Juan Agraz y Juan Marmolejo, poetas de cancionero: estudio y edición de su poesía*, tesis doctoral inédita, Universidade da Coruña.

**Isabella Tomassetti** es catedrática de Literatura española en La Sapienza Universidad de Roma. Es especialista en poesía castellana de los siglos XV y XVI, en cuyo ámbito se ha ocupado del estudio histórico-tipológico de algunos géneros poéticos como el villancico, la glosa y el decir y de cuestiones relacionadas con la morfología de la tradición y la ecdótica de la poesía tardomedieval y renacentista (Diego de Valera, Gómez de Rojas, Fernando de Herrera). Sus líneas de investigación abarcan también la literatura contemporánea: ha publicado la edición italiana de *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno y del ensayo de María Zambrano, *Isla de Puerto Rico (nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*. Acaba de salir su traducción de una antología de poemas de Antonio Colinas.

**isabella.tomassetti@uniroma1.it**



---

## SECCIÓN GENERAL

**Katerina Vaiopoulos**, Il modello teatrale spagnolo in Italia:  
l'unità di tempo in un prologo di Pompeo Sarnelli (1649-1724)

**Marisa Russo**, Alumbrar entre alambradas:  
la maternidad en los campos de concentración

**Barbara Greco**, Memoria y fotografía en *Regreso al Edén* (2020) de Paco Roca



# KATERINA VAIPOULOS

## IL MODELLO TEATRALE SPAGNOLO IN ITALIA: L'UNITÀ DI TEMPO IN UN PROLOGO DI POMPEO SARNELLI (1649-1724)

Università degli Studi di Udine

### Riassunto

Tra i paratesti che accompagnano gli adattamenti italiani seicenteschi del teatro spagnolo del Secolo d'Oro, figura un prologo di Pompeo Sarnelli che desta attenzione per il suo modo di inserirsi nella polemica sul rispetto dell'unità di tempo. È nostra intenzione riflettere su di essa a partire dall'apparente contraddizione di Sarnelli, il quale loda contemporaneamente il modello della *comedia nueva* e uno dei più noti rimproveri contro di essa, ovvero il capitolo I, 48 del *Quijote*.

Parole chiave: illusione scenica, verosimiglianza, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Carlo Celano

### Abstract

***The Spanish theatrical model in Italy: the unity of time in a prologue by Pompeo Sarnelli (1649-1724)***

*Among the paratexts that introduce the seventeenth-century Italian adaptations of the Spanish theater of the Golden Age, there is a prologue by Pompeo Sarnelli which draws attention for its way of entering the controversy on respect for the unity of time. We will reflect on it, starting from the apparent contradiction of Sarnelli, who simultaneously praises the model of the *comedia nueva* and one of the most well-known reproaches against it, namely chapter I, 48 of the *Quijote*.*

*keywords: scenic illusion, verisimilitude, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Carlo Celano*

## 1. La lettera “A chi è desideroso di sapere” di Pompeo Sarnelli

Il testo da cui prende le mosse questa riflessione sull'unità di tempo e sulla ricezione italiana del modello teatrale spagnolo seicentesco è un breve saggio dell'erudito Pompeo Sarnelli<sup>1</sup> che appare in apertura di alcune edizioni del 1676 dei testi teatrali di Carlo Celano<sup>2</sup>. Entrambi gli scrittori furono protagonisti dello scenario intellettuale napoletano del tardo Seicento ed erano legati fra loro da un rapporto diretto di amicizia e collaborazione. Condivisero anche la passione per il patrimonio storico-artistico della città di Napoli, al quale entrambi dedicarono la propria opera più conosciuta: *Guida de' Forestieri*, pubblicata dal Sarnelli nel 1685, e *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, che Celano dette alle stampe nel 1692. Negli anni Settanta, mentre lavorava per il libraio-editore Antonio Bulifon, Sarnelli redasse un saggio sull'attività teatrale di Carlo Celano, che, con lo pseudonimo di Ettore Calcolona (o Calcolone), stava riscuotendo un buon successo in qualità di commediografo e librettista nel quadro del teatro italo-spagnolo fiorente nella Napoli del secolo XVII<sup>3</sup>. Già dopo i primi decenni del Settecento questo successo si estinse, tanto che Celano divenne una delle figure più prese di mira dalla reazione 'antiseicentista' di Andrea Belvedere e di Niccolò Amenta e da allora la sua produzione teatrale cadde vittima del pregiudizio contro la letteratura e il teatro che avevano accolto la nefasta influenza spagnoleggiante, viziandone lo studio fino alla fine del Novecento<sup>4</sup>. Tuttavia, fra i suoi contem-

1 Sarnelli nacque in Puglia nel 1649 e si trasferì a Napoli intorno al 1665 per studiare giurisprudenza; qui iniziò a collaborare con il libraio-editore Antonio Bulifon, prima quale correttore di stamperia e poi anche come esperto e consigliere. Dal 1669 iniziò anche la carriera ecclesiastica che lo portò a diventare vescovo di Bisceglie, dal 1692 fino alla morte, avvenuta nel 1724. Dell'attività editoriale-letteraria esercitata in gioventù restano vari scritti che il Bulifon pubblicava col proprio nome, un'edizione del *Cunto de li cunti* (1674) di Basile e la *Guida de' forestieri*. Nel 1684 pubblicò un libro di racconti in dialetto napoletano intitolato *La Posillecheata*. Cfr. Enciclopedia Treccani, s. v. Sarnelli, Pompeo.

2 La bibliografia su Carlo Celano (1625-1693) è ormai abbastanza cospicua, perciò rimando a Vaiopoulos (2003: 7-14 e 71-74) per i riferimenti bibliografici fino al 2003 e a Marcello (2017, 2019a, 2019b, 2020°, 2020b) per una bibliografia più aggiornata.

3 Per quanto riguarda la ricezione italiana della *comedia nueva* esiste ormai un'abbondante bibliografia per la quale rimando a Antonucci, Tedesco (2016), Graziani, Vuelta García (2016), Graziani, Vuelta García (2018), Antonucci, Vuelta García (2020). Sul caso di Celano cfr. Vaiopoulos, 2003 e Marcello, 2017, 2019a, 2019b, 2020a e 2020b.

4 Ricordiamo le ricerche pionieristiche di Maria Grazia Profeti a cui si deve l'apertura di questa linea di ricerca, volta ad una rivalutazione dell'influenza della *comedia nueva* nei teatri seicenteschi italiani. I primi frutti di quegli studi furono raccolti nella collana “Commedia aurea spagnola e

poranei, Celano godette di una certa popolarità, come dimostrano le notizie di numerose rappresentazioni e la sua fortuna editoriale nei maggiori centri italiani di stampa teatrale, oltre ai testi prologali che amici ed editori anteposero alle sue opere per la scena, in cui si dà contezza delle richieste del pubblico e dei lettori e della ricerca dei manoscritti autografi che lo scrittore era solito abbandonare nelle mani degli attori (Vaiopoulos 2003: 7-14). La rapidità del passaggio dal trionfo al declino è un fenomeno che può essere in parte spiegato nel contesto del celere mutare dell'atteggiamento verso i precetti classicisti, dato che il successo del Celano si colloca in un'epoca di dibattito, in cui la deviazione rispetto alle norme crea sconcerto ma anche curiosità e interesse, mentre il rifiuto rientra a pieno titolo nella riscossa classicista settecentesca.

Nell'epoca del dibattito si colloca anche la lettera-prologo "A chi è desideroso di sapere" di Sarnelli, probabilmente il testo coevo più acuto ed efficace sull'attività teatrale del Celano, che si può leggere in apertura in alcuni esemplari di tre dei quattro testi teatrali pubblicati dal Bulifon nel 1676: *Chi trionfa morendo, ovvero San Casimiro*, *La forza della fedeltà* e *La pietà trionfante, ovvero l'empietà domata* (Vaiopoulos 2003: 80-81, 98-100 e 111-12). Probabilmente Sarnelli la redasse insieme alla dedica al cardinale Caracciolo che appare in *La pietà trionfante*, tuttavia, negli esemplari conservati, la lettera-prologo fu aggiunta *a posteriori*, come si deduce dal fatto che presenta una carta di tipo differente, segnature diverse e numeri di pagina non corrispondenti alla normale sequenza. L'ipotesi che essa risalga a una data prossima al 1676 è confermata dal fatto che citi soltanto gli otto titoli del Celano che erano in circolazione prima di quella data<sup>5</sup>, di cui cinque sono stati collegati dalla critica a modelli spagnoli: *Non è padre essendo re*, da *No hay ser padre siendo rey* di Rojas Zorrilla (Vaiopoulos 2007); *Gli effetti ovvero gli eccessi della cortesia*, da *Obligados y ofendidos* del medesimo autore (Marcello 2010); *Proteggere l'inimico*, da *Amparar al enemigo* di Antonio de Solís (Mar-

pubblico italiano" della casa editrice Alinea di Firenze.

5 Le opere successive, non citate da Sarnelli, con le rispettive fonti individuate, sono: *Chi tutto vuol tutto perde ovvero l'Armante*, *Il cielo in terra per la nascita del Redentore*, *Come dispone il cielo ovvero la forza del sangue* (*El mayorazgo dudoso* di Lope; Marchante 2007: 194-210), *Con le borasche in porto, ovvero la zingaretta di Madrid* (dalla fusione di *La gitanilla* e *La ilustre fregona*, due delle *Novelas ejemplares* di Cervantes; Vaiopoulos 2003), *Il consigliere del suo proprio male* (*La fuerza lastimosa*; Marchante 2007: 240-50; Trecca 2016), *I disonori che onorano ovvero la molinarella* (*La quinta de Florencia* di Lope; Marcello 2019a: 134), *L'infanta villana* (*La cortesana en la sierra* di Lope; Marcello 2020b), *Gli inganni fedeli*, *Negli sdegni gli amori ovvero la carboniera* (*La carbonera* di Lope; Magnaghi 2015; Marcello 2019a: 134), *Nelle cautele i danni* (*La hermosura aborrecida* di Lope; Marchante 2003; Gallo 2007), *La sofferenza coronata* (*Los tres diamantes* di Lope; Marcello 2017), *Sopra l'ingannator cade l'inganno* (*El gallardo catalán* di Lope; Marchante 2007: 164-81).

chante 1996); *L'ardito vergognoso*, da *El vergonzoso en palacio* di Tirso de Molina (Marcello 2019b e 2020); *La forza della fedeltà*, da *A un tiempo rey y vasallo* di Manuel Antonio Vargas, Luis de Belmonte e un anonimo (Marchante 2007: 46); infine, *La pietà trionfante*, secondo Marcello (2017: 55), deriverebbe da un modello francese tradotto in italiano, mentre non sono stati ancora associati eventuali ipotesti spagnoli a *Dall'amore l'ardire* e *Chi trionfa morendo*.

Sarnelli dedica la prima parte di “A chi è desideroso di sapere” al racconto delle difficoltà nel reperimento dei testi teatrali del Celano e all’enumerazione delle sue qualità umane e intellettuali, per poi passare a commentare il problema dell’unità di tempo in senso generale. Di fatto, le sue prime osservazioni sul tema non riguardano le opere dell’amico, bensì la precettistica e l’uso dell’epoca:

Osserverai principalmente esser vana l’opinione di quelli i quali, poco intesi del costume greco, vogliono che la comedia debbia contenere attioni, le quali possano solamente avvenire in una sola giornata, fondati nel male inteso testo aristotelico nel capo 5 della sua Poetica [...]; se un atto, che tanto è la comedia della quale parla Aristotile, deve essere una giornata, la comedia nostra quanti atti è, tante giornate può includere. E che ciò sia vero, è stato prima di me considerato dalli poeti spagnuoli, i quali non dividono le loro comedie in atti, ma in giornate (Sarnelli 1976a).

Con queste affermazioni, Sarnelli si inserisce in un dibattito che già da quasi due secoli vedeva confrontarsi i commentatori di Aristotele, con posizioni che andavano dall’interpretazione più stretta e letterale delle sue parole, alla necessità di oltrepassare i vincoli della teoria classica e sperimentare, passando per un ampio ventaglio di opinioni intermedie, oscillanti soprattutto per quanto riguardava il concetto di verosimiglianza, la fiducia nel pubblico e il grado di adeguamento alla pratica scenica corrente.

Sarnelli attribuisce la strenua difesa dell’unità di tempo a coloro che sono “poco intesi del costume greco”, e nega che la si possa far risalire direttamente ad Aristotele quanto piuttosto ad una cattiva interpretazione dei suoi precetti, da parte di chi si basa “nel male inteso testo [...] della sua Poetica”. Elogia, invece, la prassi di far coincidere il numero dei giorni in cui si sviluppa l’azione con il numero degli atti della commedia, richiamando la suddivisione in *jornadas* dei modelli spagnoli. Tuttavia, dopo aver esaltato l’elasticità spagnola, il Sarnelli torna a concentrarsi sulle commedie di Celano e le elogia esattamente per il motivo contrario, cioè per l’osservanza delle norme e soprattutto del precetto che riguarda il tempo, ancorandosi alla definizione ciceroniana della commedia come *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*:

Ma per discorrere un poco di quel che io senta delle comedie del nostro Calcolona, non istimo esservi cosa che da precetti aristotelici, o d'altro che sia, si discosti, anzi le stimo poter servire di specchio a chiunque vuol essere in simili componimenti ammirato. Che se la comedia [...] altro non è che *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, non è cosa di queste, che desiderar vi si possa, vedendosi in esse tanto rigorosamente osservato il decoro, che anco nelle facetie non ha posta parola da non essere ammessa nell'orecchio de più pudici (Sarnelli 1976a).

Loda il rispetto delle unità, citando Cervantes:

La diligenza poi intorno al luoco & al tempo, nelli quali il nostro autore finge essere avvenute le favole, può essere d'esemplare ad ogni scrittore, e precisamente a quelli che fecero dire al Cervantes: “¿Qué mayor disparate puede ser en el sujeto, que tratamos, que salir un niño en mantillas en la primera escena de la primera jornada, y en la segunda ya hecho ombre barbado?” (Sarnelli 1976a).

Per poi continuare parafrasando interi paragrafi del capitolo I, 48 del *Quijote*:

Et oh se fossero le comedie del nostro Calcolona pervenute alle mani del *cura* di Miguel de Cervantes! Con quante lodi egli celebrato le havria, mentre tanto si lagnava di quelle del suo tempo, che [...] erano “espejos de dispartes, ejemplos de necedades”, e, quel ch'è peggio “imágenes de lascivia”. [...] Se poi nelle comedie del nostro Calcolona volete osservare l'Imitatione, non hanno, al mio parere, a chi cedere, parlandovi il re da re, il consigliere da consigliere, & il goffo da goffo, non altrimenti come in alcune, nelle quali, come segue il sovracitato spagnuolo, “el viejo” si fa comparire “valiente, y el mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán, y una princessa fregona”. [...] le comedie del gran Calcolona [...] possono servire di norma a chiunque vuol farsi honore in simili componimenti, ricevendosi da queste quanto desiava il dottissimo Cervantes, cioè che ne resti lo spettatore “alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucessos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los exemplos, ayrado contro el vicio, y enamorado de la virtud” (Sarnelli 1976a).

Così facendo, Sarnelli entra nel cuore di un'amplessima controversia, di cui ripercorriamo alcune tappe, partendo dall'Italia.

## 2. La polemica intorno all'unità di tempo: l'illusione scenica, la verosimiglianza e il pubblico

È noto che, dal secondo Cinquecento, i commentatori italiani<sup>6</sup> del capitolo quinto della *Poetica* aristotelica avevano sviluppato un'interpretazione complessa di ciò che il filosofo afferma sulla durata della tragedia, differenziandola dall'epica: secondo Aristotele i due generi differiscono nel concetto di durata (μήκος; Aristotele 1987: 132) perché l'epica non ha limiti temporali, mentre nella tragedia si cerca di non superare un giro di sole (μίαν περίοδον ήλίου; Aristotele 1987: 132). Aristotele non specifica se il riferimento sia al tempo rappresentato o al tempo della rappresentazione, ma in altri casi usa il termine μήκος per indicare il reale svolgimento dello spettacolo, che di fatto nelle trilogie della Grecia classica era dalla mattina alla sera dello stesso giorno. Da questa constatazione i trattatisti crearono un'idea di unità di tempo che non superasse le ventiquattro ore, che divenne prescrizione fondamentale del panorama drammaturgico neo-aristotelico dagli anni 1540-1545, iniziando con i *Discorsi* di Giraldo Cinthio, il trattato di Robortello e la prima traduzione della *Poetica* in volgare fiorentino, di Bernardo Segni<sup>7</sup>. Poco dopo, Vincenzo Maggi, in *De Ridiculis* (1550), spiega la necessità logica dell'unità di tempo e crea quella di luogo per deduzione: se la rappresentazione si sviluppa su un palco in un arco di tempo determinato, la verosimiglianza esige, in prima istanza, che l'azione duri quanto la messa in scena e, di conseguenza, che non si verificano cambiamenti di luogo, altrimenti gli spettatori non crederebbero a ciò che vedono e il risultato sarebbe ridicolo (Spingarn 1905: 93-94). In realtà, nemmeno questa idea di verosimiglianza corrispondeva esattamente a quanto si legge nella *Poetica* aristotelica, in cui il filosofo asserisce di preferire ciò che è impossibile e verosimile a ciò che è possibile ma incredibile, consiglia di evitare rotture logiche e, nel caso in cui si inserisca un elemento me-

6 La fortuna italiana della *Poetica* iniziò con la traduzione in latino di Giorgio Valla, stampata nel 1498. Il testo greco si pubblicò per la prima volta nel 1508, nella collana *Rhetores graeci*, di Joannes Lascaris, mentre nel 1536 dette alle stampe la sua versione Alessandro Pazzi de' Medici. Nella seconda metà del Cinquecento si ha una significativa proliferazione di commenti. Cfr. Spingarn (1905: 22-23, 90-92, 330-31).

7 Nel *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (1543) e nel *Discorso sovra il comporre le satire atte alla scena* (1548) Giraldo Cintio afferma che l'unità di tempo sia necessaria per non annoiare il pubblico. Nel 1548 Robortello ipotizza di ridurre le 24 ore a 12, cioè la durata della luce solare, mentre l'anno seguente il Segni si schiera a favore delle 24 ore del giorno naturale, in modo da includere anche la notte, il momento più verosimile per gli accadimenti legati al buio. Cfr. Spingarn (1905: 90-92), il quale afferma che "nel 1613, il Beni poteva citare tredici opinioni differenti" a proposito dell'unità di tempo.

raviglioso, di farlo in maniera plausibile, in modo tale che possa essere accettato nonostante l'assurdità (Aristotele 1987: 209). Tuttavia, la sfiducia nel pubblico e nelle sue capacità di cogliere l'illusione scenica orientò alcuni trattatisti verso questo eccesso di realismo che dette all'unità di tempo la sua forma definitiva e imprescindibile. È il caso di Giulio Cesare Scaligero che, in *Poetices libri septem* (1561), difende l'urgenza di immaginare e disporre i fatti in modo che durata, luogo e azione corrispondano a quelli della rappresentazione stessa, e riproducano le vere condizioni della vita (Spingarn 1905: 94-96; Weinberg 2003: 133-34). E ancor più di Ludovico Castelvetro, che nella sua *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570 e 1576) riflette sulle differenze fra poesia drammatica e poesia narrativa, e ritiene esclusivo appannaggio di quest'ultima – che si esprime solo attraverso le parole – la possibilità di presentare l'azione muovendosi nel tempo e nello spazio; invece, i generi teatrali non godrebbero della stessa libertà a causa delle leggi fisiche del palco e della presenza degli spettatori (Spingarn 1905: 96-99; Weinberg 2003: 180-84, 200-02). Ancora una volta, le restrizioni vengono a coincidere con i limiti sensoriali del pubblico, giudicato incapace di accettare una libertà spazio-temporale fittizia e illusoria, dal momento che con i propri sensi percepisce un solo luogo e un breve lasso di tempo).

Un altro dei punti fermi della polemica ebbe a che vedere con il collegamento tra l'infrazione dell'unità di tempo e l'ignoranza del drammaturgo, probabilmente a partire da quanto affermato dal Trissino nella sua *Poetica* (1529 e 1563), nella quale definì “indotti poeti” coloro che non rispettavano questa norma, considerata come un elemento che distingueva “l'artista drammatico dall'inesperto compilatore” (Spingarn 1905: 92). Si accentuò, così, la discrepanza fra la teoria colta e la prassi della gente di teatro che si lasciava guidare dal successo scenico, e nello sviluppo della polemica questa divergenza si andò ampliando via via che si introducevano altre novità, come la commistione dei generi: prima, l'*Aminta* (1573) del Tasso ed il *Pastor fido* (1590) del Guarini portarono alla ribalta la questione del “terzo genere”, cioè la messa in scena di opere che fondevano elementi comici e tragici, poi, all'inizio del Seicento, il melodramma – genere ibrido di per sé, e noto per infrangere l'unità di tempo – fece esplodere la controversia.

Da questo momento in avanti, nell'evoluzione seicentesca del dibattito si tende ad associare il rispetto dell'unità di tempo con ciò che è antico, teorico e prescrittivo, e la sua violazione con la modernità, la prassi e l'influsso spagnolo. Di fatto, nel 1611 si pubblica a Milano *El arte nuevo de hacer comedias* di Lope de Vega, poi editato con commento nel 1668<sup>8</sup>, e citato come punto di riferimento

8 Il discorso di Lope fu pubblicato a Milano, con le *Rimas* di Lope, da Geronimo Bordón. Nel

della modernità spagnola fino alla fine del secolo, quando Andrea Perrucci dà alle stampe *Dell'Arte rappresentativa* (1699). Nel suo discorso-trattato, che a Madrid era stato pubblicato nel 1609, Lope sostiene l'idea di infrangere l'unità di tempo in modo programmatico, sistematico e consapevole: “No hay que advertir que pase en el periodo / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles” (vv. 188-89; Vega 1999: 60), e sottolinea la possibilità di allontanarsi dalla prescrizione ogni volta che lo si ritiene necessario, senza curarsi di chi si offende per questo:

Pase en el menos tiempo que ser pueda,  
 si no es cuando el poeta escriba historia  
 en que hayan de pasar algunos años,  
 que éstos podrá poner en las distancias  
 de los dos actos, o si fuere fuerza  
 hacer algún camino una figura;  
 cosa que tanto ofende a quien lo entiende,  
 pero...;no vaya a verlas quien se ofende!  
 (vv. 193-200, Vega 1999: 60)

Per poi ironizzare sull'affanno di condensazione temporale e concludere con la consueta rima *gusto-justo* a ribadire la rilevanza del destinatario:

¡Oh, cuántos deste tiempo se hacen cruces  
 de ver que han de pasar años en cosa  
 que un día artificial tuvo de término,  
 que aun no quisieron darle el matemático!  
 Porque, considerando que la cólera  
 de un español sentado no se templa  
 si no le representan en dos horas,  
 hasta el final juicio desde el génesis,  
 yo hallo que se allí se ha de dar gusto  
 con lo que se consigue es los más justo.  
 (vv. 201-10; Vega 1999: 60)

Negli scritti che ci permettono di ricostruire la controversia italiana, l'unità di tempo e il richiamo ai modelli spagnoli hanno sempre un ruolo centrale, ad iniziare dai paratesti de *La finta mora* (1625; Profeti 1998) e de *Il trionfo di David* (1633) di Iacopo Cicognini (Profeti 1996a: 21-31, e Profeti 1998). Altri esempi evidenti, accuratamente studiati da Anna Tedesco (2006), sono le parole di Apo-

---

1668, invece, apparve un'edizione commentata nella Epístola XXI del trattato di Juan Caramuel y Lobkowitz intitolato *De arte condendi Comoedias, en Ioannis Caramuelis Primis Calamus tomus II* (Campanile, Officina Episcopale). Cfr Hernández Nieto 1976.

llo nel secondo atto de *Le rivolte del Parnaso* (1625) di Scipione Errico: “Venne Lope de Vega con una moltitudine di Spagnoli [...] e mi chiesero licenza che il tempo delle azioni, in vece dello spazio d’un giorno, possa essere il termine di trecento o quattrocent’anni”. O le riflessioni di Nicola Villani in *Ragionamento dello Accademico Aldeano* (1634):

Lope de Vega, poeta spagnuolo, benché ignaro non sia dell’arte poetica, nondimeno afferma di lasciarsi menare a traverso del piacimento del popolo, formando le comedie sue in alcun lor parte manchevoli e fuor di norma, particolarmente quanto attiene allo spatio de gli avvenimenti, racchiudendogli non dentro a un giro di sole ma di molti soli, e di molti anni, e talvolta anche di molti lustri (Tedesco 2006: 231-32).

Per non parlare dei libretti, uno su tutti la premessa di Giovan Francesco Busenello a *Didone* (1641), dove l’autore asserisce che la propria opera “sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle antiche regole: ma all’usanza spagnola rappresenta gl’anni e non le ore” (Tedesco 2003: par. 20).

Da queste poche ma significative citazioni si deduce chiaramente che il sodalizio tra l’esempio spagnolo e l’infrazione dell’unità di tempo non si percepiva solo come un fenomeno limitato al rispetto di una norma, bensì come il segno distintivo di una prassi teatrale moderna, che presupponeva un modo nuovo di intendere l’illusione scenica e la verosimiglianza: il patto che si stabilisce fra emittenti e destinatari affonda le sue radici nella volontà di accettare l’autenticità di ciò che accade sul palco, come un’imitazione della realtà che si sceglie consapevolmente di prendere per veritiera. Si presuppone, quindi, che lo spettatore sia capace di comprendere e questa fiducia nelle abilità ricettive del pubblico costituisce una differenza basilare tra detrattori e sostenitori dell’unità di tempo. Inoltre, il modello spagnolo era alla portata di chi voleva attingervi, traducendo, rielaborando, adattando, riscrivendo, e si propagava attraverso la diffusione degli esempi concreti di Lope e dei suoi seguaci più che delle idee teoriche. Questi esempi si potevano sia vedere sulle scene, sia leggere nelle raccolte individuali e collettive.

Mentre in Italia il modello di Lope diventava uno strumento per rivendicare un’arte teatrale più libera e pratica, in Spagna questo tipo di teatro trionfava, dopo essersi allontanato dalla falsa esigenza di ricostruire nel modo più realistico possibile le circostanze in cui si sviluppa l’azione, con un percorso a cui corrisponde uno speculare di avvicinamento a un concetto moderno di verosimiglianza e illusione scenica. Sempre prestando attenzione all’unità di tempo. Le novità portate sulle scene da Lope si affacciano già nella trattatistica che precede l’*Arte nuevo*, per esempio López Pinciano, in *Philosophía antigua poética* (1596), giu-

stifica sì la necessità dell'unità di tempo con le esigenze sceniche (“quanto se va dilatando el tiempo [...] se va agua(n)do más el deleyte”; 1973: II, 52), ma afferma anche che un solo giorno gli sembra un limite eccessivo mentre è più sensato “que la tragedia te(n)ga cinco días de término, y la comedia, tres, confesando que quanto menos el plazo fuere, terná más de perfección, como no contraenga a la verosimilitud” (1973: III, 82). López Pinciano vincola, così, le novità alla pratica teatrale e l'infrazione dell'unità di tempo alla verosimiglianza, per poi chiedersi perché non si ritenga il pubblico in grado di tollerare e comprendere i cambiamenti temporali e spaziali, se è capace di credere che sul palcoscenico sia notte quando assiste alla rappresentazione in pieno giorno, o che centinaia di metri separino due luoghi che sul palco distano pochi passi (López Pinciano 1973: II, 72). Analogamente, nella *Epístola III* di *Ejemplar poético* (1606), Juan de la Cueva afferma che sia una pecca degli spagnoli “jamás en ellas [le opere tetrali] observar las leyes/ ni en persona, ni en tiempo, ni en oficio” (vv. 500-501), mentre sull'unità di tempo specifica che il teatro spagnolo rifugge “la observancia que forzaba/ a tratar tantas cosas diferentes/ en término de un día que se daba” (vv. 529-31) e che questo cambiamento “fue de hombres prudentes/ aplicando a las nuevas condiciones/ nuevas cosas que son las convenientes” (vv. 568-70; Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 143-45).

Nei testi teorici che seguono cronologicamente il trionfo scenico della formula di Lope, e la sua difesa nell'*Arte nuevo*, diventa imprescindibile assumere una posizione rispetto alla sua proposta e, di conseguenza, rispetto a una determinata visione dell'unità di tempo e della verosimiglianza. Si vedano, ad esempio, i chiarimenti echi lopeschi che risuonano in *Apologético de las comedias españolas* (1616) di Ricardo del Turia:

si entramos en el transcurso del tiempo, [...] aquí es donde con tono más alto [...] acriminan este delito por mayor que de lesa majestad, pues dicen que si la comedia es un espejo de los sucesos de la vida humana, ¿cómo quieren que en la primera jornada o acto nazca uno, y en la segunda sea gallardo mancebo, y en la tercera experimentado viejo, si todo esto pasa en discurso de dos horas? [...] Porque la cólera española está mejor con la pintura que con la historia; dígolo porque una tabla o lienzo de una vez ofrece cuanto tiene, y la historia se entrega al entendimiento [...] al paso de los libros o capítulos en que el autor la distribuye. Y así, llevados de su naturaleza, querrian en una comedia no sólo ver el nacimiento prodigioso de un príncipe, pero las hazañas que prometió tan extraño principio, hasta ver el fin de sus días, si gozó de la gloria que sus heroicos hechos le prometieron. (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 176-77 e 179)

Oppure nelle *Tablas poéticas* (1617) di Francisco Cascales:

¿no os reís de nuestras comedias, que entre otras recuerdo haber oído una de San Amaro, que hizo un viaje al paraíso, donde estuvo doscientos años, y después, cuando volvió a cabo de dos siglos, hallaba otros lugares, otras gentes, otros trajes y costumbres? ¿Qué mayor disparate desto? Otros hay que hacen una comedia de una corónica entera; yo la he visto de la pérdida de España y restauración della (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 200)

Fino al primo dei *Cigarrales de Toledo* (1621) di Tirso de Molina, dove la rottura dell'unità di tempo è esplicitamente motivata dal rispetto della verosimiglianza, come in un quadro che “en el breve espacio de vara y media de lienzo, pinta lejos y distancias que persuaden a la vista a lo que significan” (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 210), e viene apertamente contestato l'eccesso di condensazione temporale, che arreca danno sia alla rispondenza al vero sia alla moralità delle opere:

¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche? [...] ¿cómo se podrá preciar un amante de firme y leal si no pasan algunos días, meses y aun años en que se haga prueba de su constancia? Estos inconvenientes, mayores son el juicio de cualquier mediano entendimiento que el que se sigue de que los oyentes, sin levantarse de un lugar, vean y oigan cosas sucedidas en muchos días. [...] es fuerza que cuando [la commedia racconta una storia] de los sucesos de dos amantes, retrate al vivo lo que les pudo acaecer; y no siendo esto verisímil en un día, tiene obligación de fingir pasar los necesarios para que la tal acción sea perfeta, que no en vano se llamó la poesía “pintura viva”, [...] y no es justo que se niegue la licencia que conceden al pincel a la pluma. (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 209-10)

Su un versante diverso si muove Cervantes, la cui teoria drammatica non è facile da sviscerare essendo, come tutte le sue riflessioni metaletterarie, disseminata in diverse opere e talvolta apparentemente incoerente o addirittura contraddittoria<sup>9</sup>. Di fatto, come autore di prosa narrativa Cervantes è all'avanguardia nel modo di intendere l'invenzione letteraria, i confini tra verità, verosimiglianza e finzione, la distanza tra realtà e artificio, tra esperienze vissute e frutti dell'immaginazione, sulla dicotomia fra le norme dell'universo fisico e quelle del mondo poetico;

9 La bibliografia sulla poetica drammatica di Cervantes è sterminata, se ne può trovare una sintesi in: Avalle-Arce, Riley 1973: 147-69; Canavaggio 1977; Sevilla Arroyo 1986; González Maestro 1998-1999; e nei più recenti Fernández Nieto 2003, e Pérez Jiménez 2016.

ribadisce che anche qualcosa di completamente irrealista può essere piacevole se ben scritto, cioè privo di eccessi inverosimili, e in questo senso difende un senso del tempo che escluda trasgressioni smodate della verosimiglianza<sup>10</sup>. Per quanto riguarda il teatro, però, Cervantes non è altrettanto sottile nel modo di concepire l'illusione scenica e la presenza degli spettatori. In particolare, sembra rifuggire il peso dell'aspetto commerciale del teatro, cioè la prevalenza degli interessi economici delle compagnie e del gusto del pubblico sul valore artistico dell'opera rappresentata. Di conseguenza, si scontra con la redditizia formula lopesca che bloccava altre sperimentazioni e produceva un alto grado di convenzionalismo. Questo è il punto di partenza di una poetica drammatica sperimentale in cui la critica ha visto polimorfismo, autobiografismo, ricerca di rinnovamento, distanziamento formale e funzionale dalla *comedia nueva*, fino al 1615, quando evolve verso tendenze prossime a quelle dominanti e finisce per accettare il superamento dell'estetica classica nella misura in cui può giovare alla qualità di un'opera<sup>11</sup>, ma senza generare *disparates* (Menéndez Pelayo 1949: 385; Sevilla Arroyo 1986: 242). Tuttavia, restano indubbie fonti di *disparates*, per Cervantes, gli eccessi della rottura dell'unità di tempo, la cui formulazione polemica più conosciuta è quella del capitolo I,48 del *Quijote*:

habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? (Cervantes 2004: 507)

10 Nel capitolo I,47 del *Quijote* afferma che “la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible”, perché le storie inventate devono andare incontro all'intelletto dei lettori, creando stupore e piacere “y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe”; lo scrittore ha bisogno dell'artificio, ma un “discreto artificio”, ovvero “ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad” (Cervantes 1996: 502-04). Si vedano anche le riflessioni contenute ne *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*, soprattutto il commento finale: “Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto que el señor Alférez puede pasar adelante con el segundo [...] Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta” (Cervantes 1985: III, 321).

11 Ne *El rufián dichoso*, il personaggio della *Comedia* afferma: “Los tiempos mudan las cosas/ [...] / Buena fui pasados tiempos,/ y en éstos, si lo mirares,/ no soy mala, aunque desdigo/ de aquellos preceptos graves [...] / He dejado parte dellos,/ y he también guardado parte,/ porque lo quiere así el uso,/ que no se sujeta al arte.” (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 168-69). Ad esempio, si accetta la tripartizione tipica delle opere agiografiche.

Seguono poi le esagerazioni nella violazione del decoro e la condanna dell'incapacità di produrre effetti positivi nel pubblico:

Y ¿qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? [...] de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud; que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea (Cervantes 2004: 507-09)

Tuttavia, è sull'assurdità dei salti temporali incontrollati che Cervantes insiste. Ad esempio, lo ribadisce nella terza *jornada* di *Pedro de Urdemalas*, quando afferma che una buona commedia non dovrebbe mostrare “que parió la dama esta jornada / y en otra tiene el niño ya sus barbas” (Cervantes 2005: 207). E spesso ripete il termine *disparate* nei suoi commenti sul teatro: nel *Viaje del Parnaso* esclama “Adiós, teatros públicos, honrados/ por la ignorancia, que ensalzada veol/ en cien mil disparates recitados” (I, vv. 124-26; Cervantes 1984: 58); di nuovo ne *El rufián dichoso*, dopo aver affermato di spostarsi dove avvengono i fatti, la commedia chiede “disculpa del disparate” (Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1972: 169); nel capitolo II,26 del *Quijote*, maese Pedro si chiede “¿No se representan por ahí casi de ordinario mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera y se escuchan no solo con aplauso, sino con admiración y todo?” (Cervantes 2004: 758), solo per ricordare alcuni esempi. In tutti questi casi Cervantes, pur difendendo il patto della finzione narrativa, si fa portatore di un'idea di verosimiglianza e di logica che non ammette l'illusione scenica drammatica, tanto da affermare ne *El Licenciado Vidriera* che gli attori “con su oficio no engañan a nadie, pues por momentos sacan su mercadería a pública plaza, al juicio y a la vista de todos” (Cervantes 1985: II, 134).

Infine, per quanto riguarda il destinatario, Cervantes sembra abbastanza tagliente e risolutivo nei suoi giudizi: nel capitolo I,48 del *Quijote* il prelado afferma di aver abbandonato la scrittura per sottrarsi “al confuso juicio del desvanecido vulgo” dove “es más el número de los simples que de los prudentes” (Cervantes 2004: 506) e che la sua decisione definitiva è scaturita da un paragone fra gli eventuali lettori e il pubblico delle commedie:

Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los

autores que las componen, y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser un libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo (Cervantes 1996: 506-507).

La quantità e qualità dei riferimenti intertestuali di queste riflessioni mantiene vivo un dialogo a distanza, nel tempo e nello spazio, che potremmo continuare aggiungendo molti altri nomi e nuove citazioni di detrattori e difensori dei precetti, della prassi, di Cervantes e di Lope – o Calderón de la Barca, in anni più tardi –, fino alla netta codificazione settecentesca della controversia. Qui, secondo Cherchi (1977: 98-101) e Jurado Santos (2010), giocarono un ruolo fondamentale le critiche contenute in *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol* (1738) del francese Du Perron de Castera e la risposta spagnola, che vide contrapporsi due strategie: da un lato, la difesa a oltranza del patrimonio seicentesco lopesco e calderoniano, dall'altro il tentativo di dimostrare che anche in Spagna erano state scritte tragedie e commedie regolari. E il nome di Cervantes divenne una bandiera di questi ultimi, soprattutto dopo che, nel 1749, Blas Nasarre pubblicò le *Comedias y entremeses* dell'autore del *Quijote*, con un prologo in cui sosteneva che, così come il romanzo si era prefisso lo scopo di correggere le follie dei libri cavallereschi, allo stesso modo il teatro di Cervantes voleva emendare gli errori delle commedie del suo tempo alla luce dell'equilibrio razionale e dell'ordine classico.

### 3. Sarnelli e le citazioni di Cervantes

Alla luce di questi aspetti della controversia che abbiamo ripercorso, e del contesto in cui scrive Pompeo Sarnelli, si può cercare di spiegare perché non veda incongruenze nel lodare allo stesso tempo l'elasticità temporale e l'osservanza dell'unità di tempo, o nel celebrare contemporaneamente la modernità spagnola e il rispetto dei precetti e, più specificamente, perché Sarnelli non consideri contraddittorio fare appello a Cervantes per elogiare un seguace degli esempi teatrali spagnoli come Celano. La risposta a questi interrogativi deve innanzitutto tenere presente i concetti di verosimiglianza e coscienza teatrale, con il loro corollario di illusione scenica e fiducia nel pubblico, e, in seconda istanza, la percezione di Cervantes come nemico della *comedia nueva*.

Pompeo Sarnelli conosce il teatro del Celano e sa che nei suoi adattamenti infrange le norme fondendo elementi comici e tragici e creando intrecci complessi con azioni parallele, talvolta mescolando più ipotesi, ma tende sempre a riorganizzare l'ordine scenico in modo da non superare o la tripartizione temporale di un giorno in ognuna delle tre *jornadas* o l'unità di tempo aristotelica, secondo un processo che, oggi, rende difficile individuare le fonti<sup>12</sup>. Inoltre, Sarnelli è sicuramente consapevole che Celano confida nelle doti interpretative e nella coscienza teatrale del suo pubblico, concependo la differenza fra la rappresentazione e la lettura in modo non dissimile da come Lope sentiva la discrepanza fra la prassi teatrale e le norme teoriche. Lo si può dedurre dal fatto che Celano consideri i propri testi teatrali adatti all'intrattenimento e al rapido consumo, ma non "al fino palato di quei robusti virtuosi, che sono rigidi osservatori dell'antiche regole in questa sorte di compositione" (De Bonis 1669), un'osservazione analoga a quella che Lope inserisce nel prologo alla *Parte IX* delle sue commedie, quando afferma di non averle scritte "para que los oídos del teatro se trasladasen a la censura de los aposentos" (Vega 2007: I, 38). Siamo al cospetto di uno scrittore la cui proposta teatrale "fue un producto de consumo, que satisfacía una determinada demanda, y sabemos que funcionó" (Marcello 2017: 77) e andava incontro ai gusti del pubblico napoletano attingendo in quel mare fecondo di intrecci, situazioni e personaggi che costituiva il patrimonio spagnolo, ma smontandone gli "alambicados enredos [...] para contextualizarlos principalmente en un ambiente agreste o marino [...], simplificándolos y compensándolos por medio de nuevas escenas hasta crear un producto similar en forma y contenido" (Marcello 2017: 77), ma dotato di una comicità specifica, quella del goffo napoletano, e di un messaggio etico all'insegna de *delectare docendo*<sup>13</sup>.

Ci sembra, infine, possibile scartare l'ipotesi che Sarnelli considerasse Cervantes un avversario di Lope. Innanzitutto, non è da escludere che lo studioso, men-

---

12 Marcello (2017: 76-77) ricorda che la distanza fra i testi del Celano e i modelli dipende da una tendenza dello scrittore a scomporre e ricomporre i testi e a basarsi su presupposti estetici diversi. Marcello rimanda a Marchante (2003: 322) che definisce Celano un "caso límite" e sostiene che lo scrittore stravolge le sue fonti in funzione della riduzione del materiale diegetico all'unità di tempo. Non condividiamo del tutto quest'ultima affermazione, in quanto non mancano i casi in cui Celano sviluppa l'azione su tre giornate.

13 Nonostante l'assenza di dichiarazioni esplicite del Celano in proposito, Marcello (2017: 77) lo deduce dal fatto che lo scrittore sceglie situazioni in cui vengono messi alla prova i nobili protagonisti delle opere, che sono al tempo stesso promotori e ricettori del messaggio educativo; inoltre lo scopo morale è rivelato anche dai titoli scelti dal Celano, spesso basati su espressioni proverbiali o su artifici retorici come l'ossimoro e il chiasmo, che palesano l'insegnamento.

zionando il *Quijote*, stesse facendo appello all'opera spagnola più conosciuta dai lettori napoletani, visto che il romanzo godette di immediata fama, almeno come testo popolare e divertente, che all'epoca erano le costanti della sua diffusione europea (Cherchi 1977: 53, 63). Se, da un lato, sorprende che già nel 1676 Sarnelli citi il romanzo come un testo, in una certa misura, normativo e come fonte di teorie estetiche<sup>14</sup>, dall'altro non si può attribuirgli una percezione condizionata dalle polemiche posteriori, che egli non poté conoscere, ovvero dalla diatriba settecentesca tra coloro che “trataban de escudarse con el mayor nombre literario de Espana” per difendere la classicità e chi accusava Cervantes di essere “envidioso de los aplausos de Lope de Vega” (Menéndez Pelayo 1949: 98). Sarnelli scrive prima che si strumentalizzasse la posizione di Cervantes, e il suo rapporto con Lope, nel continuo tira e molla fra detrattori e apologisti.

È, invece, plausibile che la domanda “¿qué mayor disparate puede ser [...] que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?”, ripetuta in più versioni da Cervantes stesso e da altri commentatori, fosse letta da Sarnelli solo come una condanna degli eccessi inverosimili di certi salti temporali<sup>15</sup> e che egli notasse piuttosto l'affinità del sistema di riferimento in cui si muovevano sia Lope sia l'autore del *Quijote*: anche nell'*Arte nuevo* si afferma che il fine della commedia è “imitar las acciones de los hombres” (v. 52, Vega 1999: 52) e che i greci con le commedie “reprehendían vicios y costumbres” (v. 120), seppure attraverso un “fingimiento” (v. 112), scopo che si armonizza perfettamente con il fatto che “Tulio las llamaba / espejo de las costumbres, y una viva / imagen de la verdad” (vv. 123-25; Vega 1999: 56). Inoltre, Lope sostiene di attenersi ai diversi stili e al rispetto del decoro, richiamando la gravità del re, la modestia sentenziosa dell'anziano, la carica affettiva del linguaggio degli innamorati, lo stile basso dei personaggi ancillari (vv. 269-73 e 286-88; Vega 1999: 64-66), dà rilievo ai temi dell'onore e la virtù (vv. 327-30,

---

14 Sarnelli (1676b) ripropone la medesima citazione per garantire il rispetto della massima oraziana *miscere utile dulci*: “Assicurandoti che ho talmente mescolato in quest'operetta l'utile de'documenti morali col dolce dell'inventione dell'autore, che ne può restare il lettore, appunto come lo desiderava quello eruditissimo spagnolo, cioè: “alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucessos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los exemplos, ayrado contro el vicio, y enamorado de la virtud”. Né devi disprezzarla perché favola, essendo le favole, e per l'inventione e per l'utile che ne proviene, ammirabili”.

15 Probabilmente Cervantes volle alludere ad un caso specifico: la commedia di Lope *Ursón y Valentin*, “una de las más populares en su tiempo, y una de las que por el desorden de su composición escandalizaban más a los partidarios de la preceptiva clásica” (Menéndez Pelayo 1949: 385; Lázaro Carreter 1962: 99).

p. 68), e loda la verosimiglianza, dichiarando “Guárdese de imposibles, porque es máxima/ que sólo ha de imitar lo verosímil” (vv. 284-85; Vega 1999: 64). Insiste, infine, sulla sua doppia veste di impeccabile conoscitore della teoria, *el arte*, rimandando a Robortello (vv. 141-45), e di uomo di teatro, che lo vive dall’interno, e può parlare dal punto di vista di ciò che funziona sulle scene, adottando una prospettiva empirica ed esprimendo un’opinione su “las que agora/ están en posesión, y que es forzoso/ que el vulgo con sus leyes establezca” (vv. 147-49; Vega 1999: 58).

Con simile modernità e consapevolezza, Sarnelli riesce ad associare Celano alle novità spagnole, senza urtare quei possibili destinatari che erano “robusti virtuosi [e] rigidi osservatori dell’antiche regole in questa sorte di compositione” (De Bonis 1669), a ulteriore conferma del fatto che l’identificazione della cultura teatrale spagnola con l’infrazione dell’unità di tempo non era circoscritta al mero superamento delle prescrizioni, ma si estendeva all’idea di una nuova pratica e di un concetto moderno di illusione scenica, fondato su un modo diverso di concepire la verosimiglianza, il patto di finzione e le capacità del destinatario, in un contesto di dibattito e di rigenerazione. Non fu certo un caso se la tradizione spagnola si innestò su quella italiana quando quest’ultima stava vivendo una fase che la portava ad aprirsi a nuovi modelli, poiché il rinnovamento si verifica, come afferma Maria Corti, in “un campo di tensioni [...] fra ciò che aspira a persistere [...] e ciò che avanza con impeto di rottura e di trasformazione” (Corti 1976: 19).

## Bibliografia citata

- ANTONUCCI, FAUSTA; TEDESCO, ANNA, eds. (2016), *La Comedia nueva spagnola e le scene italiane del Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Firenze, Olschki.
- ANTONUCCI, FAUSTA; VUELTA GARCÍA, SALOMÉ, eds. (2020), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, Firenze, FUP.
- ARISTOTELE (1987), *Poetica*, ed. Diego Lanza, Milano, BUR.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA; RILEY EDWARD C., eds. (1973), *Suma cervantina*, London, Tamesis Books.
- CANAVAGGIO, JEAN (1977), *Cervantes dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- CERVANTES, MIGUEL DE (1984), *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, I, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia.
- CERVANTES, MIGUEL DE (1985), *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 3 vols.

- CERVANTES, MIGUEL DE (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta.
- CERVANTES, MIGUEL DE (2005), *Pedro de Urdemalas*, in *Comedias. Obras completas*, Zaragoza, Aneto, vol. V, pp. 107-207.
- CHERCHI, PAOLO (1977), *Capitoli di critica cervantina*, Roma, Bulzoni.
- CORTI, MARIA (1976), *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.
- DE BONIS, NOVELLO (1669), “Lettera al lettore”, in Carlo Celano, *Non è padre essendo re*, Roma, Moneta: [5]-[6].
- FERNÁNDEZ NIETO, MANUEL (2003), “Cervantes y el teatro de Lope de Vega”, *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional*, Alicante, Universidad de Alicante, II: 579-90.
- GALLO, ANTONELLA (2007), “Conflitti di lingue e di culture nella pianura di Granata: *La hermosura aborrecida* di Lope de Vega e *Nelle cautele i danni* di Carlo Celano», *Il viaggio della traduzione*, ed. Maria Grazia Profeti. Firenze, FUP: 10320.
- GONZÁLEZ MAESTRO, JESÚS (1998-1999), “Aristóteles, Cervantes y Lope: el *Arte nuevo*. De la Poética especulativa a la Poética experimental”, *Anuario Lope de Vega*, 4: 193-208.
- GRAZIANI, MICHELA; VUELTA GARCÍA, SALOMÉ (2016), *Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, Firenze, Olschki.
- GRAZIANI, MICHELA; VUELTA GARCÍA, SALOMÉ, eds. (2018), *Incroci teatrali italo-iberici*, Firenze, Olschki.
- HERNÁNDEZ NIETO, HÉCTOR (1976), “La Epístola XXI de Juan Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega”, *Segismundo*, XII, 23-24: 203-88.
- JURADO SANTOS, AGAPITA (2010), “El ridículo ‘Quijote’: la vergüenza en España entre el Seiscientos y el Setecientos”, *Giudizi e pregiudizi*, ed. Maria Grazia Profeti. Firenze, Alinea: I, 259-78.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1962), *Menéndez Pelayo: su época y su obra literaria. Volumen II. Historia de las ideas estéticas de España (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Salamanca-Madrid, Anaya.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO (1973), *Philosophía antigua poética*, ed. Alonso Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 3 vols.
- MAGNAGHI, SERENA (2015), “La comicidad rústica de *La carbonera* de Lope de Vega en la adaptación napolitana de *Negli sdegni gli amori, ovvero La carboniera* de Carlo Celano”, *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, coords. Germán Vega García-Luengos; Héctor Urzáiz Tortajada; Pedro Conde Parrado. Valladolid-Olmedo, Universidad-Ayuntamiento de Olmedo: 473-81.
- MARCELLO, ELENA (2010), “Carlo Celano e Rojas Zorrilla. *Gli effetti ovvero gli eccessi della cortesia*, opera regia tratta da *Obligados y ofendidos*”, *Studi secenteschi*, LI: 199-229.
- MARCELLO, ELENA (2016), “Ispirazioni iberiche e istanze innovatrici nel teatro di Carlo Celano”, *El Mediodía italiano: reflejos e imágenes culturales del sur de Italia (XV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas, Córdoba, 9-11 ottobre 2014)*, eds.

- Carmen F. Blanco Valdés *et al.* Firenze, Franco Cesati: I, 241-47.
- MARCELLO, ELENA (2017), “De Lope a Celano: *La sofferenza coronata*, adaptación italiana de *Los tres diamantes* (y un paréntesis acerca del *scenari* de Ciro Monarca *Il cavaliere dai tre gigli d'oro*)”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII: 54-77.
- MARCELLO, ELENA (2019a), “De la lectura al tablado. Antonio Matina, Carlo Celano, y otros estimadores de Lope en la Nápoles virreinal”, *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV: 122-42.
- MARCELLO, ELENA (2019b), “Drammaturgia ‘spagnoleggiante’ e lingua nel teatro di Celano”, *Goldoni «avant la lettre»: drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, eds. Javier Gutiérrez Carou; Francesco Cotticelli; Irina Freixeiro Ayo. Venezia, Lineadacqua: 119-29.
- MARCELLO, ELENA (2020a), “Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso”, *Literatura, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, eds. Hans Christian Hagedorn; Silvia Molina Plaza; Margarita Rigal Aragón. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 325-38.
- MARCELLO, ELENA (2020b), “Tres ingenios al servicio de un canónigo: de *La cortesana en la sierra* a *L'infanta villana* de Carlo Celano”, *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, eds. Fausta Antonucci; Salomé Vuelta García. Firenze, FUP: 363-80.
- MARCHANTE, CARMEN (1996), “C. Celano e A. Belvedere rifacitori di *Amparar el enemigo* di Antonio de Solís: dentro e contro il gusto spagnoleggiante”, *Scrittori «contro»: Modelli in discussione nelle letterature iberiche, Atti del Convegno AISPI di Roma (15-16 marzo 1995)*, Roma, Bulzoni: I, 81-94.
- MARCHANTE, CARMEN (2003), “El ‘Capitano’ Fracasso en la toma de Granada: una adaptación napolitana de Lope”, *Criticón*, LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX: 459-468.
- MARCHANTE, CARMEN (2007), *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, FUE.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1949), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. VI. Crónicas y leyendas dramáticas de España (conclusión) y comedias novelescas, Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, Madrid, CSIC, vol. 34.
- PÉREZ JIMÉNEZ, MANUEL (2016), “Apuntes sobre la incardinación del pensamiento teatral de Cervantes en la dramática clasicista”, *Lemir*, 20: 577-610.
- PROFETI, MARIA GRAZIA (1996), *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea.
- PROFETI, MARIA GRAZIA (1998), “‘Dal buon gusto col tempo affinato nascono le buone regole’: Iacopo Cicognini tra teoria drammatica e prassi del rappresentare”, *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica in ricordo di Giorgio Chiarini*, ed. Gaetano Chiappini. Firenze, Alinea: 448-60.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO; PORQUERAS MAYO, ALBERTO (1972), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos.
- SARNELLI, POMPEO (1676a), “A chi è desideroso di sapere”, in Carlo Celano, *La pietà trionfante*, Napoli, Bulifon-Paci: ff. [Ixr]-[xivv] (esemplare Sala VI.3.9.67 della

- Biblioteca Forteguerriana di Pistoia).
- SARNELLI, POMPEO (1676b), “Lettera di Masillo Reppone a Pompeo Sarnelli”, *Degli avvenimenti di Fortunato e dei suoi figli. Historia comica tradotta e illustrata da Masillo Reppone di Gnanopoli. Libri due*. Napoli, Antonio Bulifon (esemplare digitalizzato [https://books.google.es/books?id=ku\\_EAM7WiHgC&pg=PP7&hl=it&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=ku_EAM7WiHgC&pg=PP7&hl=it&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false))
- SEVILLA ARROYO, FLORENCIO (1986), “Del *Quijote* al *Rufián dichoso*: capítulos de teoría dramática cervantina”, *Edad de Oro*, V: 217-45.
- SPINGARN, JOEL ELIAS (1905), *La critica letteraria nel Rinascimento. Saggio sulle origini dello spirito classico nella letteratura moderna*, Bari, Laterza.
- TEDESCO, ANNA (2006), “‘Scrivere a’ gusti del popolo’. L’*Arte nuevo* di Lope de Vega nell’Italia del Seicento”, *Il Saggiatore Musicale*, 13, 2: 221-45.
- TEDESCO, ANNA (2012), “Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance”, *Criticón*, 116: 113-35.
- TRECCA, SIMONE (2016), “Carlo Celano rifacitore di Lope de Vega. Da *La fuerza lastimosa* a *Il vero consigliere del suo proprio male*”, *La Comedia nueva spagnola e le scene italiane del Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, eds. Fausta Antonucci; Anna Tedesco. Firenze, Olschki: 281-95.
- VAIOPOULOS, KATERINA (2003), *Temi cervantini a Napoli. Carlo Celano e La Zingaretta*, Firenze, Alinea.
- VAIOPOULOS, KATERINA (2007), “*No hay ser padre siendo rey* di Rojas Zorrilla nell’adattamento di Carlo Celano”, *Il viaggio della traduzione*, ed. Maria Grazia Profeti. Firenze, FUP: 121-37.
- VEGA CARPIO, LOPE DE (1999), *Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos. Nuova arte di far commedie in questi tempi*, edizione bilingue di Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori.
- VEGA CARPIO, LOPE DE (2007), *Comedias. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 3 vols.
- WEINBERG, BERNARD (2003), *Estudios de poética clasicista*, eds. Javier García Rodríguez, Madrid, Arco/Libros.

**Katerina Vaiopoulos** es profesora titular de Literatura Española en la Universidad degli Studi de Udine. Se ocupa de literatura del Siglo de Oro, especialmente de teatro y participa en proyectos de investigación nacionales e internacionales. Sus principales líneas de investigación tienen que ver con: las estrategias de re-escritura entre Italia y España, la figura del poeta Juan de Matos Fragoso, la traducción en verso de comedias de Lope de Vega, la edición crítica de textos teatrales auriseculares. Actualmente forma parte del PRIN “La tradición del texto literario en área ibérica en el Siglo de Oro, entre variantes de autor y redacciones plúrimas”, con un estudio de dos obras de Lope de Vega, y del equipo del proyecto ISTAE (Impresos sueltos del teatro antiguo español).

**katerina.vaiopoulos@uniud.it**

MARISA RUSSO

# ALUMBRAR ENTRE ALAMBRADAS: LA MATERNIDAD EN LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN

Università degli Studi di Napoli Federico II

## Resumen

El presente artículo reflexiona sobre la temática de la maternidad entre alambradas desarrollada por la literatura concentracionaria femenina. Mediante el análisis de un *corpus* heterogéneo de obras de supervivientes a los campos nazis, se puede comprobar que las presas que conseguían alumbrar entre vallas de alambre padecieron instantes de deshumanización, pero eran incluso sometidas a un proceso de 'desmatrización' y de deconstrucción, tanto corporal como moral, de la subjetividad materna.

palabras clave: maternidad, literatura concentracionaria femenina, Gisella Perl, Liana Millu, Neus Català

## Abstract

### ***Bearing within barbed wire: maternity in concentration camps***

*The paper aims to study maternity in concentration camps carried out by female concentration camps literature. By analysing a heterogeneous corpus of literary works written by women who survived the lager experience, this study shows that expectant prisoners delivering within barbed wire were dehumanized, put through a process of desmatrización and both physical and moral deconstruction of maternal subjectiveness.*

*keywords: maternity, female concentration camps literature, Gisella Perl, Liana Millu, Neus Català*

## 1. Introducción

Sobrevivir al universo concentracionario supone haber vivido la máxima degradación ética y moral y ser consciente de que, como sugiere Giorgio Agamben, “humanidad y responsabilidad son algo que el deportado ha debido dejar fuera del recinto del campo” (2014: 61). Nada más salir de las alambradas o después de años de la liberación, el superviviente se responsabiliza de contar lo indecible, de eternizar, mediante la posibilidad del lenguaje, el recuerdo de los hundidos, de aquellas vidas que experimentaron lo inhumano para que otras pudieran hablar de ello.

Ahora bien, aunque el imaginario colectivo generalmente propende a identificar a los supervivientes con hombres, quienes sufrieron brutales vejaciones, tratos humillantes e inmorales, es fundamental subrayar que las mujeres reclusas en los campos nazis eran tratadas aún peor que los prisioneros, “debido a las expectativas culturales” (Ofer, Weitzman 2004: 28), y que vivieron realidades excepcionales vinculadas, sobre todo, a la profanación del cuerpo femenino. Por tanto, el testimonio concentracionario de las supervivientes representa otro ejemplo de la voluntad de poner fin al silencio del olvido, honrando la memoria de las compañeras vencidas y dando voz a los tormentos padecidos y por mucho tiempo callados.

A pesar de que solo a partir de la segunda mitad de los años Ochenta del siglo pasado se publicaron estudios de género sobre la cotidianidad de las internadas en los campos de exterminio, es mediante un análisis de la literatura producida por las supervivientes que se pueden conocer otros aspectos, específicamente femeninos, de la vida en los *lagers*. Al emprender la lectura de textos concentracionarios redactados por presas y asumiendo que las condiciones en las que vejaban a las mujeres eran peores que las de los compañeros deportados, nos surgieron los siguientes interrogantes: ¿era posible llevar a cabo una gestación en no-mundos como Auschwitz o Ravensbrück, donde imperaban los dictámenes de la Solución Final? ¿Cómo logró atender esta temática la literatura concentracionaria femenina?

Intentaremos, pues, dar una respuesta a estas preguntas, haciendo hincapié en la maternidad en los campos de concentración, temática hasta ahora poco desarrollada por la crítica (Contreras Amedruri 2021; Ofer, Weitzman 2004; Ramos González 2010; Sanfilippo 2014 y 2016), fijando la atención en un *corpus* de carácter transnacional –debido a la diferente procedencia de las supervivientes– y heterogéneo, puesto que abarca múltiples géneros literarios en los que se desarrolla por primera vez este tema.

De hecho, se tomarán en consideración discursos autobiográficos y testimo-

niales producidos por mujeres testigos, víctimas y supervivientes de los campos de exterminio nazis. En todos ellos aflora no solo la aniquilación de la personalidad del sujeto femenino, sino también el proceso de privación de la esencia maternal, la ‘desmatrización’<sup>1</sup>, y la mutilación corpórea por medio de la desexualización de las reclusas.

El estudio arranca de una visión general acerca de la ardua vivencia en los campos de concentración, donde esperar un hijo equivalía a ser condenada a las cámaras de gas. Para poner remedio a dicha sentencia de muerte, la única herramienta posible era abortar: gracias al relato autobiográfico *I Was a Doctor in Auschwitz* (1948), de la doctora rumana Gisella Perl, se percibe la angustia de pacientes que tuvieron que dar muerte a su futuro linaje con la esperanza de salir ellas con vida del lager.

Sin embargo, mientras los fetos experimentaron instantes de desfamiliarización en el camino de la vida a la muerte se puede, incluso, advertir el dolor de las madres ‘desmatrizadas’ en, por ejemplo, la novela testimonial *Il fumo di Birkenau* (2019) de la deportada italiana Liana Millu. En los cuentos “La clandestina” y “Alta tensione” el yo autorial esboza a dos heroínas vencidas: Maria, que se enfrenta a la desencantada lucha por el futuro de su hijo y Bruna, que decide sacrificar su vida junto a la de su criatura para restaurar el vínculo materno-filial quebrado por los genocidas.

Finalmente, se intentará vislumbrar los rasgos de la deconstrucción de la subjetividad materna, tanto corporal como moral, de testimonios reales que padecieron en su persona la bestialidad nazi, otorgando dignidad a los discursos testimoniales de diferentes supervivientes que fueron recopilados por Neus Català en *De la resistència y la deportación: 50 testimonios de mujeres españolas* (1984), donde la discreta voz femenina se empeña a activar la memoria del pasado para luchar contra el peligro de la indiferencia.

---

1 Con el término ‘desmatrización’ aludimos a la pérdida de la esencia materna por parte de gestantes o madres que o bien fueron despojadas de sus hijos durante su estancia en contextos excepcionales como los campos de concentración o de internamiento, o bien tomaron la extrema decisión de dar la muerte a sus descendientes porque no aguantaban verlos sufrir. El no-sujeto femenino, además, no lograba tolerar esa traumática privación, factor que conllevaba desesperación, embrutecimiento emotivo y alteración psicológica.

## 2. Sacrificar el futuro para salvar el presente: el aborto en Auschwitz

Al traspasar las puertas donde imperaba el distópico lema *Arbeit macht frei*, el ostracismo vivido en primera persona por mujeres deportadas tanto en Ravensbrück como en Auschwitz II-Birkenau determinó un proceso de deshumanización “hasta el punto de ser considerados simples engranajes con los que contribuir a una maquinaria industrial” (Sánchez Zapatero 2022: 109). Convertidas en bestias de carga, en un número que aprender de memoria, porque ahora los nombres y los apellidos podían existir solo de forma clandestina en la intimidad de los barracones, las presas se enfrentaron con el desprecio, la crueldad y la violencia inaudita de las SS. La esperanza de que un día la libertad hubiera reventado las alambradas de este no-mundo las mantenía en vida: sobrevivir al infierno llamado lager no significaba volver a ser las mujeres de antes del horror del universo concentracionario, sino más bien un individuo que llevaría consigo el peso de un número y de un recuerdo indeleble.

Además de la despersonalización, de la privación de cualquier esencia humana, las prisioneras tuvieron que padecer condiciones peores que las de los hombres (Levi 2019), por ser físicamente más débiles y porque:

Una vez adaptadas a la existencia de Birkenau [...] los cuerpos de las mujeres siguieron sufriendo violaciones inimaginables: el verdugo nazi experimentó con ellas por su capacidad reproductora y las obligó a prostituirse; los propios prisioneros, además, instauraron un sistema táctico de abusos sexuales aprovechándose de la condición precaria de las reclusas (Miñano Mañero 2021: 171).

En mundos infernales como Birkenau y Ravensbrück las reclusas no solo fueron privadas de su humanidad, sino que pasaron también a ser desfamiliarizadas (Contreras Ameduri 2021), desmatrizadas y desexualizadas (Beteta Martín 2012). Ellas se vieron profanar su feminidad, puesto que fueron sometidas a una humillante homologación física, mediante el corte de la cabellera y la rasuración del pelo púbico, y a constantes experimentaciones médicas que violaron su “integridad corporal” (120) pero que mutilaron, sobre todo, su identidad materna. De hecho, muchas mujeres padecieron de amenorrea o fueron víctimas de esterilizaciones forzadas (Kleinplatz, Weindling 2022), mientras que las que entraron en los campos de la muerte en estado de gestación o con sus hijos a la mano fueron sentenciadas a las cámaras de gas porque inhábiles para el trabajo o para cumplir con los dictámenes de la Solución Final.

Sádicamente escarmentadas a desvivir por perder la única razón que sustenta-

ba su vida en reclusión, algunas de las supervivientes se vieron obligadas a denunciar con pluma la monstruosidad y la inhumanidad nazi. Cabe señalar, a modo de ejemplo, a Gisella Perl, ginecóloga y obstetra rumana, quien, en junio de 1948, publica *I Was a Doctor in Auschwitz*, uno de los primeros testimonios autobiográficos concentracionarios femeninos.

Redactada nada más salir de Auschwitz a finales de 1945, dicha obra representa un monumento conmemorativo de los hechos que la doctora vivió en su propia piel entre 1940 y 1945 “which will stand forever to remind the world of this shameful phase of history and to ask of it vigilance, lest the events of these years be repeated” (Perl 1948: 12). Asentado el pacto referencial, puesto que la autora se compromete explícitamente a contar la verdad, a través del uso de verbos sensoriales o de recuerdo, y aludiendo a otras presas o “a datos históricos susceptibles de ser corroborados” (Sánchez Zapatero 2016: 188), la narradora autodiegética, empleando una focalización interna fija, esboza con minuciosas pinceladas el horror que las internas tuvieron que experimentar, dando luz a preocupaciones biológicas y a las complicadas condiciones sociales del universo concentracionario. Era la primera vez que, a través de la voz de una mujer, el mundo fuera de las alambradas se enteraba de la crueldad de los campos de la muerte, donde el sujeto femenino era castigado al olvido por múltiples razones: por ser mujer y víctima (López de la Vieja 2003), pero también por ser madre y procreadora de “individuos inferiores”.

Con sus obras, Gisella Perl, Ruth Weidenreich, Isabella Leitner, Liana Millu y Neus Català, entre otras, intentaron quebrar el muro de la indiferencia y del olvido para dar voz al sufrimiento de todas aquellas compañeras de camastros que fueron obligadas a dar la muerte a sus hijos, aceptando cortar el hilo de nuevas vidas para poder sobrevivir; de presas que murieron alumbrando, que fueron desmatrizadas y despojadas de su femineidad. Cabe destacar, además, que, ante la vivencia traumática en los campos de exterminio, el propósito de esas mujeres de emprender el viaje de la escritura memorística y testimonial no consiste en enseñar a los que “[...] vivete sicuri / nelle vostre tiepide case” (Levi 2005) sus propias experiencias, sus anhelos hinchados de esperanza de volver un día a ser mujeres libres, sino la necesidad de otorgar inmortalidad y de “reivindicar la memoria” (Sánchez Zapatero 2016: 181) de todas aquellas deportadas que fallecieron en estos no-lugares por muerte “natural” o fueron condenadas a las llamas de los hornos crematorios. Ellas representan las únicas que hubieran podido contar lo que pasó en ellos, pero que, en cambio, fueron voces anónimas convertidas en polvo, en humo, en nada que ahora las supérstites dignifican mediante las palabras del

recuerdo.

Es más, como señala Myrna Goldenberg en su artículo “Women’s voices in Holocaust literary memoirs”:

[...] women’s memoirs are dominated by images and anecdotes of horrific violence related to sexuality. No less prominent are their discussions of sterility as well as their fear of menstruating, [...] their vulnerability to rape, and their response to gender-based humiliations, such as nakedness in front of men, body shaves, and internal body searches (1998: 79).

Gisella Perl hace patente en sus páginas el “desesperado acto de resistencia frente a la deshumanización nazi” (Contreras Amedruri 2021: 46), es decir, el aborto forzado. Las redes de abortos clandestinos que se realizaron en los campos gracias a figuras como la doctora Perl representaron la única manera para, por un lado, obstaculizar los posibles efectos de violaciones (Beteta Martín 2012) por parte de presos y de los SS y, por otro, salvar a las gestantes de las cámaras de gas y “recuperar una parte importante de su agencia personal” (Miñano Mañero 2021: 172).

Sin embargo, si bien la ética nacionalsocialista establecía que las intervenciones abortivas y el uso de anticonceptivos por parte de mujeres arias degradarían la condición femenina y violarían las leyes naturales y las del Reich (Beteta Martín 2012), en los campos de exterminio, en cambio, la interrupción de una gestación de una detenida era, para los nazis, desaconsejable. En efecto, los genocidas hacían estrangular a niños en presencia de sus madres o a los recién nacidos “[...] [les] cogían por la cabeza y los pies y, de un tirón, los descoyuntaban” (Català 1984: 31).

En el relato de su estancia en Auschwitz, la autora rumana describe su obligación a poner de lado el juramento hipocrático, viéndose forzada a dar la muerte a los futuros descendientes de muchas mujeres, admitiendo que “it was up to me to save all the pregnant women in Camp C from the infernal fate. It was up to me to save the life of the mothers, if there was no other way, then by destroying the life of the unborn children” (Perl 1948: 81). En un contexto como el concentracionario, donde luchar por sí y por las demás era sinónimo de sobrevivir, lo fundamental era, pues, ayudar a cuantas más mujeres posibles a salir con vida del lager para generar, luego, una futura progenie (Weisz, Kwiet 2018).

Tras los aullidos de las gestantes que eran descubiertas y torturadas por los genocidas y enviadas a las cámaras de gas (Contreras Ameduri 2021), la superviviente rumana toma conciencia no solo de su deber de cuidadora de esas mujeres, sino también de que sus vidas dependían de su experiencia médica. En el capítulo

“Irma Greze”, dedicado a la guardia más depravada y cruel (Perl 1948) de los campos femeninos, la narradora recuerda su carga de responsabilidad en aquellos barracones:

Now, that I knew I wasn't going to die [...] I remembered my sick and wounded lying on the bare floor of the hospital ... I remembered all the pregnant women in camp whose life depended on my skill, courage and readiness to help ... and suddenly I knew why I had been spared. I was responsible for those women ... I had to remain alive so as to save them from death ... I was their doctor ... (65).

En condiciones higiénicas desagradables, tumbadas entre bichos, mugre y excrementos humanos, las parturientas alumbraban a sus bebés entre las manos inermes y ensangrentadas de la obstetra, sin anestésicos, sin poder beber agua y sin instrumental médico:

I accelerated the birth by the rupture of membranes [...]. Or I produced dilatation with my fingers, inverted the embryo and thus brought it to life. [...] After the child had been delivered, I quickly bandaged the mother's abdomen and sent her back to work. When possible, I placed her in my hospital [...]. She usually went there with the diagnosis of pneumonia, which was a safe diagnosis, not one that would send her to the crematory (81).

El parto inducido y la repentina vuelta al trabajo eran las únicas dos formas para asegurarse unos días más de vida. Como testimonio la narradora autodiegética de *Un medico nel campo di Auschwitz*, redactado por la doctora Ruth Weidenreich y publicado en 1960 por el Istituto Storico della Resistenza in Toscana, en las “baracche di parto” (19) que olían a podrido y a lamentos, los fetos que o bien nacían muertos por las inevitables interrupciones de embarazo o bien eran envenenados (Ofer, Weitzman 2004) y condenados a muerte experimentaron, antes que sus procreadoras que fueron más bien desmatrizadas, unos instantes de defamiliarización en el camino de la vida a la muerte, por ser privados para siempre del hogar materno, de la cuna de la vida y del amparo de las atrocidades humanas.

*I Was a Doctor in Auschwitz* es un claro ejemplo de autobiografía concentracionaria donde aflora la interioridad de la víctima, de un sujeto histórico que, con su pluma, abre delante de los ojos de los receptores las puertas del anti-mundo (Goldenberg 1998), para demostrar que la mente humana puede ser capaz de crear un mundo distópico paralelo a la realidad y que la realidad, en algunos casos, puede superar cualquier forma de imaginación o ficción literaria. Es más, en sus páginas la autora emprende otro viaje, el de la introspección, para intentar aliviar su corazón de los rostros de miles de niños a los que tuvo que sentenciar a

una muerte segura:

No one will ever know what it meant to me to destroy these babies. [...] Childbirth was still to me the most beautiful, the greatest miracle of nature. I loved those newborn babies not as a doctor but as a mother and it was again and again my own child whom I killed to save the life of a woman. Every time when kneeling down in the mud, [...] to perform a delivery without instruments [...], I prayed God to help me save the mother or I would never touch a pregnant woman again. And if I had not done it, both mother and child would have been cruelly murdered. [...] By a miracle, which to every doctor must sound like a fairy tale, every one of these women recovered and was able to work, which [...] saved her life (Perl 1948: 82).

Salvar una vida que hubiera podido engendrar un nuevo linaje fuera del alambre de espino era la opción racionalmente más sensata. Ser una mujer en un campo nazi correspondía con desvivir en cada instante y sufrir muchas más humillaciones que los hombres, si bien en las cámaras de gas y en los hornos crematorios no había distinción de género, edad o nacionalidad. Al fin y al cabo, como sugiere David Rousset en *El universo concentracionario*, “los que deben morir van hacia la muerte con la lentitud calculada para que su degradación física y moral, llevada a cabo gradualmente, les haga, al fin, conscientes de que son unos malditos, unas personificaciones del Mal y no unos hombres” (2004: 65-66).

### 3. La desmatrización en la novela testimonial *Il fumo di Birkenau* de Liana Millu

En los años inmediatamente sucesivos al horror de los campos de exterminio, a la aparición de autobiografías y memorias con testimonios femeninos, se suman novelas testimoniales o narraciones dramáticas redactadas por reclusas que decidieron abordar la experiencia entre alambradas a través de un marco ficcional, pero, al mismo tiempo, verosímil. Ejemplo de una de las primeras creaciones literarias sobre la cotidianidad concentracionaria y “gli aspetti più specificamente femminili della vita minimale e disparata delle prigioniere” (Levi 2019: 7) es *Il fumo di Birkenau* de Liana Millu.

Publicado en 1947 por la editorial milanesa La Prora, *Il fumo di Birkenau* –traducido al español en 2005 por la casa editora Acantilado– fue compuesto a finales de 1945 de inmediato y, como menciona la autora misma en una entrevista a Stefano Verdino para el archivo de Génova, con alguien que le dictaba y

le sugería qué escribir<sup>2</sup>. Se trata de una forma de catarsis con la que se buscaba aniquilar la experiencia de la muerte. Sin embargo, la redacción de “certamente la più toccante fra le testimonianze italiane” (7) fue algo bien pensado, puesto que en una página de *Tagebuch* –escrito privado de la autora pisana custodiado por Piero Stefani que vio la luz solo después de la muerte de la escritora en 2005– bien se puede percibir el proyecto literario de Liana Millu. De hecho, el 15 de junio de 1945 apunta en su diario:

[...] Mente sveglia, gran voglia di scrivere. Ma cosa? Ricordi! “I racconti di Birkenau”? quelli sarebbero meglio di un reportage già superato. Il primo. Paula.

Paulette (L’ardua sentenza) R

Le Milano (La madre segue la figlia)

Il marito morto (Zinuska) lieto fine

Mia (Comando 110) R

Il Cremà (La risorta) (2006: 45)

A la estructura de la novela con sus heroínas vencidas se le acompaña un dibujo de una chimenea con al lado el título en mayúscula de la futura novela: *Il fumo di Birkenau*. Es relevante mencionar, además, que en esas páginas íntimas ya aparece el primer boceto de las seis historias que formarían el *corpus* definitivo de la obra, si bien de esa versión inicial solo Zinuska protagonizará uno de esos relatos, es decir, “Il biglietto da cinque rubli”. En *Il fumo di Birkenau*, pues, la superviviente delinea seis itinerarios de seis mujeres que tuvieron que enfrentarse a la circunstancia inhumana del mundo concentracionario, seis cuentos que permiten a la narradora homodiegética, cuya voz coincide con la de la autora, convertirse en la observadora directa de las acciones de las diferentes protagonistas, una mediadora de experiencias femeninas significativas y paradigmáticas para los lectores.

Desde “la privilegiada perspectiva que le aporta el hecho de ser un sujeto histórico” (Sánchez Zapatero 2021: 283) que consiguió salir con vida de Birkenau, Liana Millu decide transmitir y eternizar, mediante una narración realístico-objetiva en primera persona, la experiencia de seis hundidas que encontraron la muerte detrás de las alambradas. La autora se limita a contar exclusivamente lo que pudo haber visto o vivido, manteniéndose constante en el límite entre memoria y autoficción (Sanfilippo 2016) e interviniendo solo como cronista de la condena a muerte de Lily, sentenciada por los celos de su *kapo*, del peligroso deseo de maternidad de Maria, del amor materno de Bruna que termina con un abrazo mortal,

2 La afirmación sobre la redacción repentina y catártica corresponde a los minutos 13.58 de la segunda parte de la grabación disponible en YouTube <[https://www.youtube.com/watch?v=IfN\\_O89fHbA](https://www.youtube.com/watch?v=IfN_O89fHbA)>.

de la venganza de Zina por el asesinato de su marido, del conflicto moral sufrido por las hermanas Lotti y Gustine entre desvivir o seguir viviendo con deshonor y, por último, de la lucha interior de Lise entre mantenerse fiel a su marido o ceder a vejaciones como única posibilidad de supervivencia.

Esa peculiar contemplación desde una posición subalterna (Sánchez Zapatero 2021: 280) por parte del yo autorial estriba en el empleo de *verba videndi* y relacionados con la percepción auditiva –como ver, notar, sentir, oír, escuchar– que proyectan una mayor focalización en la cotidianidad femenina de los campos de exterminio. De hecho, la función puramente narrativa del yo determina una desaceleración textual para que las víctimas puedan recobrar dignidad después de caer vencidas; es más, en las páginas de la autora pisana aflora una diacronía narrativa, una imperturbable sensación de “una fissità temporale, quasi una riproposizione mimetica del tempo del lager, percepito dai deportati (e da noi lettori) come immobile e immutabile” (Baiardi 2014: 84), donde el gong de la diana (Millu 2019: 73) es el solo en escandir el no-tiempo del infierno concentracionario.

Por tanto, el limbo temporal de Birkenau permite el desarrollo de las acciones de las protagonistas según el eje espacial; a diferencia de la autobiografía de la doctora Perl, las memorias *Isabella from Auschwitz to Freedom* de Isabella Leitner o el testimonio *Un medico nel campo di Auschwitz* de Ruth Weidenreich, donde la narración sigue las etapas del itinerario concentracionario –de la detención a la liberación–, en *Il fumo di Birkenau* la atención se fija más bien en los angustiosos y podridos espacios del lager (Baiardi 2014), en las fábricas, el *Revier* –la enfermería–, los *Kommandos* y los barracones para que el lector, al mismo tiempo que la narradora testigo, se sienta aún más involucrado en las historias de las deportadas.

Es en la intimidad de esas barracas, en nichos completamente oscuros y húmedos (Millu 2019), donde la escritora italiana propone la temática de la maternidad entre alambradas, de dos mujeres, Maria y Bruna, protagonistas respectivamente de “La clandestina” y “Alta tensione”, que se enfrentan a la desencantada lucha por el futuro de sus hijos, dos víctimas desmatrizadas por la brutalidad humana. “La clandestina”, que como los otros cinco cuentos de la novela milluana empieza *in medias res*, se desarrolla alrededor del “pericoloso segreto” (49) que una de las compañeras de camastro de la narradora guarda, una gestación clandestina de una ‘madre irrazonable’ (46), quien no se da cuenta de que la ley de la vida no puede imponerse en un campo de exterminio, donde una criatura era condenada de antemano a las llamas de los hornos crematorios.

De hecho, en este relato se pueden identificar dos diferentes tipologías de desmatrización: por un lado, la de la vieja Adela, que fue privada de su esencia de

madre y de abuela y, por otro, la de Maria, una gestante de siete meses que estaba realmente convencida de que “tra due mesi tutti noi saremmo stati accolti in un nuovo mondo: [...] dove tutti quelli che avevano sofferto sotto il fumo di Birkenau sarebbero stati immensamente felici” (50). Al emprender la lectura de dicho cuento, el lector se percata de que la vieja Adela ya había sufrido el proceso de desmatrización nada más llegar al campo, puesto que su hija, que estaba a punto de parir, fue enviada enseguida al crematorio. La pérdida de aquella única hija que le quedaba fue una de las razones que desencadenan en ella un sentimiento de rencor hacia todas las reclusas, en particular hacia la joven gestante. Con “lo sguardo eccitato e torvo dei suoi occhi neri” (43), la presa no logra aceptar que haya una mujer que consiga salir adelante con su embarazo, de alguien que acunaba la ‘dulcísima ilusión’ (51) de poder entregar un nuevo futuro a un mundo bárbaro y angustioso:

Ma Dio ci sarà anche per te, e se ha fatto morire la mia figliola con il suo bambino che stava per nascere, non permetterà che tu metta al mondo il tuo! Cosa hai fatto tu per meritare questa grazia? Ti è andata bene sinora che non se ne sono accorti e non ti hanno fatto abortire, ma anche se riuscirai a sgravarti sarà tutta fatica inutile, perché ti prenderanno il bambino e te lo butteranno nel forno senza nemmeno darsi la briga di passarlo ai gas! È tutta fatica inutile, la tua! (50)

En las palabras de Adela se advierten amargura e irritación, es más, un embrutecimiento del sujeto femenino traumatizado por haber sido apartado de su propia sangre, cuyo indescifrable dolor lo anima a denunciar el embarazo de la joven Maria no solo a Liane, la narradora –“Deve avere un bambino –diceva la vecchia–. Deve avere un bambino, è già di qualche mese”– (45), sino también a la *Frau blockowa* –“È incinta [...]! Tutte le mattine si fascia stretta la pancia per tenerla dentro, io dormo con lei e ve lo posso assicurare!”– (62). Eso demuestra cómo la visión continua de las columnas de humo, la lucha por la supervivencia, el miedo a la muerte o al porvenir provocaran momentos de odio y de hostilidad entre las “piezas” de trabajo, hasta que la narradora misma se enreda en el espíritu de desprecio del campo: “La vecchia [...] strinse forte al petto le sue coperte, ma questa volta ero in causa ed intervenni violentemente. Si era appropriata di tutto il corredo della nicchia, doveva darmi la mia parte. Adela continuava a rifiutarsi, allora le feci male, e quasi schiacciandola contro la nicchia, la costrinsi a cedere” (43).

Huelga destacar, además, que la inicial animadversión que la narradora testigo siente hacia Adela es una muestra literaria de cómo la deshumanización física del detenido lo insensibiliza y lo convierte en una máquina de odio entre desespera-

dos. Sin embargo, consciente de que sin hosquedad y egoísta aspereza no se sale con vida de las puertas de Birkenau, Liane toma conciencia de que “allora mi veniva da piangere pensando che anch’io avevo cominciato ad abbruttirmi. [...] Anche la mia bocca si sarebbe plasmata nella crudele linea sottile che caratterizzava con la stessa smorfia di sprezzante amarezza tutte le labbra delle anziane del lager” (47).

Por tanto, los razonamientos abstractos, crueles y hostiles y los actos de pura violencia física están suplantados, tanto en Adela como en la narradora, por un sentimiento de compasión, de ternura y de identificación, para que un rayo de humanidad siga existiendo tan solo entre las compañeras de barracones. Es así que, “un po’ per il pensiero di questa ipotetica maternità che acuiua il senso amorevole verso la madre clandestina, un po’ a causa dell’inevitabile adattamento” (48), Liane decide poner al lado sus maldades y, al mismo tiempo, será la propia Adela la que ayude a la joven parturienta en el proceso de alumbramiento, la única en darle todo el auxilio posible:

Impazientita, spiegò che il momento del parto si avvicinava; bisognava preparare i fiaschi con l’acqua bollita, i panni e gli asciugamani; [...] Maria seguitava a lamentarsi mentre la pazza accomodava il pagliericcio, [...] preparava biancheria immaginaria, mescolando ai consigli e ai nomignoli affettuosi i ricordi della sua gioventù. In tutto il *Block* ormai era silenzio. Solo la partoriente e la pazza erano sveglie. (72)

La desmatrización que padeció Adela no solo conlevó su embrutecimiento, sino que también implicó un trastorno psíquico por actuar, como en el fragmento anteriormente citado, sin juicio y combinando el presente con el recuerdo de su juventud. El trauma de haber asistido a la condena a muerte de su propia hija sentencia a la vieja reclusa a deponer la antipatía y la aversión hacia Maria, puesto que logra reconocer en ella el afecto filial perdido.

La joven gestante, en cambio, será desmatrizada porque la animan la dulcísima ilusión y el “amore di quella vita che continuava a battere in seno” (51). La esperanza de que pueda salir un día de Birkenau con su hija Erika entre sus brazos se mantiene viva en la prisionera hasta el descubrimiento de su embarazo: ahora ya no tiene sentido autoengañarse con la promesa de que la criatura logre salir del campo porque “saranno loro che vinceranno” (67). Nada pueden hacer las reclusas contra la inhumanidad de los nazis, solo entregar sus almas y sus esperanzas a Dios. En efecto, durante la última noche de *Hanukkah*, mientras se encendía el último de los ocho pábilos, “simbolo della resistenza e della vittoria” (56), en la oscuridad más profunda del barracón empieza el ritual sagrado del alumbramiento.

En un ambiente místico y de religioso silencio, ante la indiferencia de las compañeras de barracón, mientras el grito desgarrado de la parturienta escande el tiempo de la narración, toda acción se detiene para que el lector participe del sangriento rito de la maternidad (73), en el que estalla, como destaca Marina Sanfilippo, “la forza miracolosa della vita che riesce comunque ad avere il sopravvento” (2014: 68). El nacimiento del hijo de Maria representa, tan solo por unos segundos, una vía de escape al infierno concentracionario, un rayo de luz que atraviesa la larga noche de Birkenau. “La piccola cosa rossa” (Millu 2019: 73) que acaba de venir al mundo simboliza el nuevo vínculo que une la joven Maria a la vida de la vieja Adela: una madre que, al cruzar las puertas del campo de concentración, perdió su linaje y cualquier razón para seguir con vida, pero que, al asistirle durante el parto, vio en las dos criaturas a las que dio auxilio a su propia hija y su nieto convertidos en el humo de Birkenau.

Sin embargo, la alegría que el nacimiento de una nueva vida aporta entre los podridos jergones del barracón tiene muy breve duración, puesto que entre alambradas no puede haber maternidad: un inevitable velo de oscuridad caerá en los ojos de Maria y de “la carne recién nacida” (73). El engendrar una nueva vida, poner esperanza en el porvenir nada podía contra la eterna noche de los campos nazis pero “improvvisamente [...] si accesero luci gialle. [...] Per noi il giorno era sorto con le sue esigenze e i suoi gesti immutabili, il duro giorno di Birkenau che non ammetteva nascita né morte, ma solo silenzio e obbedienza alle sue leggi spietate” (73). En “La clandestina”, una pequeña vida, nacida exclusivamente para morir (Leitner 1994: 44), alimentó las ilusiones y dio vida a su madre (Muraro 1991: 24), al mismo modo que la octava vela de *Hannukah* sostuvo el espíritu de resistencia de las deportadas judías.

La otra historia milluana que tiene como protagonista a otra figura femenina despojada de su hijo es “Alta tensione”, un cuento donde la narradora es cronista del sacrificio de una madre que se mancha las manos de filicidio, donde “il materno serve [...] ad aiutare un figlio a morire come una persona, non come uno *Stück*, un numero disumanizzato e privato di se stesso” (Sanfilippo 2014: 68). Separada físicamente de su hijo Pinin, al finalizar la jornada laboral en las afueras de Auschwitz, Bruna tiene la oportunidad de verlo y de llegar a abrazarlo:

“Vieni qui!” gridava il capo dei ragazzi “vieni qui, italiano!”

Ma il bambino rimaneva abbracciato alla madre, dicendole qualcosa con aria sconsolata. Bruna accennava di no, di no, e intanto gli accomodava il berretto sulla testina rasata, e gli aggiustava la giacca e lo baciava. [...] Ma Pinin non se ne voleva andare, puntava i piedi, si attaccava forte e fu Bruna stessa a spingerlo via prima che i capi

perdessero la pazienza. (Millu 2019: 82)

El abrazo en “Alta tensione” simboliza una forma de esperanza que reanuda el vínculo entre madre e hijo, de ese cordón umbilical que el sufrimiento concentracionario y la brutalidad de las autoridades nazis no pueden cortar. Sin embargo, dicho abrazo representará para ambos una sentencia de muerte, puesto que, al aprender que Pinin está en el *Block* de cuarentena, la antesala de la cámara de gas, Bruna toma la ardua decisión de dar la muerte a su hijo, invitándolo a correr hacia el valle de alambre electrificado, para que no sufra más:

Nello stesso momento sentii gridare e vidi Bruna correre verso la rete ad alta tensione. Dall'altra parte il figlio stava a guardarla.

“Vieni dalla tua mamma!” gridava Bruna con le braccia tese. [...] “Corri!” [...] La madre seguìto a chiamarlo, e allora si precipitò verso la rete invocando: “Mamma! Mamma!”. Raggiunse i fili, e nell'istante in cui le piccole braccia si saldavano a quelle della madre, ci fu uno scoppietto di fiamme violette, un ronzio si propagò sui fili violentemente urtati, infine si sparse intorno un acre odor di bruciato. (96)

Con el dulce lamento maternal “Vieni dalla tua mamma!”, la ingenuidad infantil es condenada a muerte. En esas páginas de alta tensión emotiva la escritora italiana trata, mediante un lenguaje “dignitoso e misurato” (Levi 2019: 7) y una narración fundada en sus recuerdos reales<sup>3</sup>, la maternidad como “una forza indenne di moralità, un amore completamente gratuito che può giungere al sacrificio di sé” (Baiardi 2014: 88). Es así que el no-sujeto femenino viene desmatrizado por medio de la inmolación de su propia vida, para que su inmortal abrazo y la cabeza de la madre posada sobre la del hijo (Millu 2019: 96) pudieran aliviar su padecimiento y proteger el sueño de su criatura.

#### 4. *De la resistencia y la deportación: la mutilación de la maternidad entre alambradas*

La experiencia traumática de ser un individuo privado del *status* de mujer y de madre en los campos de exterminio aflora no solo en la escritura ficcional, sino también en los recuerdos de muchos sujetos femeninos, de todas aquellas super-

3 En la entrevista la autora afirma: “Tutto quello che è descritto ne *Il fumo di Birkenau* [...] è tutto visto o vissuto, certe persone sono vissute proprio realmente, come Stella e Janette accanto a me, altre erano vicine però in quel dato io le ho viste vivere”. Minutos 11.30 de la segunda parte de la grabación.

vivientes cuyo testimonio pudo representar, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, una manera de “obtener la versión directa de las peripecias padecidas por las deportadas” (Fernández Nieto 1984: 5). El sujeto que “testimonia de una desubjetivación” (Agamben 2014: 158) encarna la urgencia de denunciar un problema que afecta a la sociedad y de comunicar su propia experiencia emotiva en relación con ello.

El testimonio concentracionario asume, ante todo, la carga de honrar la memoria de los hundidos entre vallas electrificadas, poniendo, pues, énfasis en la impotencia del decir (Agamben 2014) y asegurando, además, gracias a esa “reconstrucción de la percepción de la experiencia” (Sánchez Zapatero 2010: 116), que la colectividad tomará conciencia del pasado para que el peligro no vuelva a presentarse (Català 1984). Es más, el papel del testimonio es afirmar “Io ho visto’ di fronte a chi non ha veduto; la sua mèta è di trasformare in occhi gli orecchi altrui” (Stefani 2015: 8), tarea que se propuso llevar a cabo Neus Català en *De la resistència y la deportación: 50 testimonios de mujeres españolas* (1984), una recopilación de cincuenta y siete testimonios de mujeres españolas resistentes que la superviviente a Ravensbrück editó para que el coro de voces femeninas silenciado por cuarenta años pudiera “hacerse oír sin ninguna clase de técnicas intermedias para reprendernos de viva voz por ciertos olvidos, por ciertas dejaciones” (Fernández Nieto 1984: 6). Ese conjunto heterogéneo de perspectivas femeninas sobre la Resistencia en territorio francés y, en algunos casos, la consiguiente deportación en los lagers, se perfila sobre dos aspectos que delinear el testimonio oral: por un lado, el recuerdo traumático que sigue atormentando al sujeto histórico, como señala la misma Català en una entrevista a Montse Armengou y Ricard Belis –“Si todavía hoy lo tengo todo en la cabeza como si fuera una película, imagínate entonces, que lo tenía todo fresco: los gritos, los golpes..., todo” (2008: 75)–; y, por otro, se impone luchar contra el olvido y vencer resistencias, puesto que “las viejas memorias deseaban quedar reclusas para siempre. [...] Por eso estos relatos tienen un alto y significativo valor histórico. Han hablado por otras” (Català 1984: 10).

Es pertinente agregar, además, que el discurso testimonial, al que se le otorga dignidad lingüístico-literaria (Sanfilippo 2011), se desliza como un flujo de recuerdos grabados en la memoria y convertidos en palabras donde la evocación del pasado puede solaparse con eventos del presente y donde el enunciador puede dirigirse a su receptor de manera fragmentada, poniendo en duda, así, la credibilidad de lo relatado.

Ahora bien, aunque es difícil determinar la veracidad objetiva de los aconteci-

mientos contados, “senza la testimonianza il muro che ci separa dall’accaduto rimarebbe per sempre invalicabile” (Stefani 2015: 8). De hecho, en *De la resistencia y la deportación* la editora Neus Català establece con el “[tú], lector amigo” (1984: 9) un acuerdo tácito basado en la sinceridad y autenticidad de los recuerdos, puesto que “todo, absolutamente todo es verdad, en los hechos y en las gestas” (10). Es más, nada de lo que cuentan esas mujeres republicanas es ficcional, sino que “son historia verdadera, sin adornos ni pretensiones, que brotan de lo más profundo y limpio de su memoria” (10).

Por lo tanto, los testimonios transcritos por Neus Català permiten dejar una huella indeleble y hacer memoria de todas aquellas mujeres vencidas por el muro del silencio, ya que, como dijo la reclusa Alfonsina Bueno Ester, “ellas no podrán jamás testimoniar de haber vivido el horror del horror” (93). En particular, lo que destacan esos discursos es el suplicio físico y moral al que las deportadas tuvieron que enfrentarse. Más de un tercio de los diecisiete testimonios de mujeres internadas en Ravensbrück, Mauthausen, Bergen-Belsen o Auschwitz insiste no solo en el proceso de desmatrización, sino también en lo que Yolanda Beteta Martín llama desexualización, es decir la mutilación de “la subjetividad y [del] cuerpo de las mujeres” (2012: 124) por parte de las autoridades alemanas. Si bien el proceso de deconstrucción del sujeto femenino empezaba con ser despojadas de sus hijos al llegar al campo y culminaba con la homogenización física mediante el corte de pelo y la rasuración de la zona púbica, convirtiendo así a las reclusas, en palabras de Alfonsina Buero Ester, “en un ser sin categoría ni nombre” (Català 1984: 91), ellas veían expropiar su propia feminidad por medio de inyecciones químicas y experimentos médicos que las violaban íntimamente “para conseguir una victoria inmoral sobre el cuerpo materno” (Ramos González 2010: 260).

Como se ha podido constatar tanto en la autobiografía de Gisella Perl como en la novela milluana, el embarazo era un inconveniente para ser sentenciadas de inmediato a muerte (Ofer, Weitzman 2004). Además, el destino de las pocas detenidas que lograban alumbrar entre alambradas era dar la muerte al recién nacido para sobrevivir y poder salir con vida del lager o, como atestigua Neus Català, hallarse presentes y agonizantes mientras que “les ahogaban el bebé en un cubo de agua” (1984: 31).

Al sumirse en la lectura de los testimonios femeninos, el receptor se convierte en el testigo del sufrimiento y del espíritu de venganza de sujetos desposeídos de todo su caudal moral y ético. Pero, al mismo tiempo, tiene que hacer frente al sadismo y a la brutalidad inhumana de los SS, verdugos de la inocencia infantil, como señala la deportada Elisa Ruíz en su discurso testimonial:

Una de las veces me encontré con una señora que era judía y tenía un niño de pecho. Lloraba la criatura; [...] la llevamos al hospital del campo y [...] cuando llegamos, nos encontramos con el comandante, que era el doctor, y nos dijo que qué deseábamos. La mujer le explicó que la niña lloraba día y noche y estaba muy delgada. [...]. El doctor le dijo: “Venga usted, mañana, que le traeré algo que darle para su niña”, haciéndole suponer que sería una harina. [...] Cuando llegamos y, en lugar de darle alguna medicina o alguna pastilla, saca la pistola, la coge por el cañón [...] le saltó [al bebé] la tapa de los sesos, que incluso ensució el traje del mismo médico...y gritaba “¡Raus!, ¡raus!”... [...]

La pobre mujer lloraba con su niña muerta en los brazos. Yo le dije: “Traiga, se la voy a llevar yo”. -“No. La muerte de mi padre, la perdono, la de mi madre, la de mis hermanos, pero la de mi bebé la vengaré, la vengaré, la vengaré”. [...]. Ella mismo llevó el bebé al crematorio. (255)

El recuerdo de la desmatrización de esa judía que vio ejecutar a su hijo delante de sus ojos y que, por ende, pierde su esencia maternal, prueba las atrocidades padecidas por las presas. Además, el hecho de tolerar la muerte de un padre o de un hermano y, en cambio, querer vengar la de su propia sangre, representan dos aspectos de una *damnatio matris*; a saber, el castigo del no-sujeto femenino a sobrevivir en un constante estado de desesperación y aniquilación. Ello implica, asimismo, un trastorno psicológico motivado por la quiebra del vínculo materno-filial y por la imposibilidad de tachar de sus propias mentes el sufrimiento de los hijos.

Mercedes Bernal, por ejemplo, recuerda a una reclusa atormentada por la muerte de su niño porque no tenía leche para amamantarlo, lo que provocó que lo alimentaran con agua de nabos. También la internada y militante en la CNT Antonia Frexedes menciona la angustia de una madre que ve sufrir a su hija y con la que será condenada a la cámara de gas:

Las Corominas, madre e hija de 18 años, también murieron en Riesling; la hija se llamaba Conchita. Conchita tenía muchos dolores de vientre y la madre le daba masajes en el vientre, y otra presa le dijo a la [...] jefe de barraca, que por qué guardaba aquellas presas si eran tortilleras, pobres, ¡pobrecitas! Vino un camión de Ravensbrück para llevárselas. Las pobres gritaban y no se querían marchar. Nos llamaban y nosotras no podíamos hacer nada. Ya sabíamos que se las llevaban a la cámara de gases. No las vimos más (129).

La narradora-testigo revela su impotencia ante la barbarie nazi, porque intervenir habría significado poner en riesgo su propia vida. No obstante, el testimonio concentracionario decide, mediante sus recuerdos traumáticos, dar voz a los nombres

olvidados “para dejar la huella de su paso por una historia tan reciente que no ha terminado aún” (10). Es de resaltar, además, que si en los fragmentos arriba mencionados la perspectiva es de un testimonio ocular que documenta la experiencia concentracionaria de otras detenidas que padecieron el proceso de desmatrización, el yo testimonial se encuentra directamente implicado, en cambio, en la evocación de episodios de degradación máxima del sujeto femenino, donde la femineidad de las deportadas es mutilada y el cuerpo materno violado.

Entre los diferentes castigos a que fueron expuestas las mujeres estaba la visita médica al *Revier*, la enfermería del campo, donde las sometían a una humillante e inhumana inspección íntima. Antonia Frexedes revela la monstruosidad de las autoridades médicas de los SS, de una violación física que desindividualiza y degrada aún más al sujeto femenino:

[...] tuve que pasar la visita al «revier», pero hacíamos la cola en la calle, todas desnudas, la ropa en un montón [...] para intercambio de piojos. [...] En la enfermería no me escapé del «prélèvement» vaginal hecho con una espátula que pasaban de la una a la otra, sin desinfectar. Todo esto para si teníamos sífilis. Me hicieron mucho daño. ¡Nos trataban con la máxima brutalidad! (127)

El suplicio moral atestiguado también por Carmen Buatell en su declaración en *De la resistencia y la deportación*, estriba no tanto en la humillación pública de los cuerpos desnudados “entre dos barracas” (85), sino en el proceso de aniquilamiento de la personalidad de centenares de mujeres que dicha exploración vaginal puso en ejecución. Con el mismo instrumento los médicos nazis hurgaban y profanaban (Ramos González 2010) su intimidad, como declara la misma Català:

Un nuevo viaje a la enfermería para el control vaginal en condiciones tan vergonzosas como humillantes. Con el mismo instrumento, y sin desinfectar, sacaban muestras de todas. ¡Qué asco y qué miedo! Esto era una tortura suplementaria impuesta a nuestra condición de mujer; todas salíamos con rabia, y cabizbajas. (1984: 31)

Tales tratamientos médicos, dirigidos únicamente a mujeres (Beteta Martín 2012), eran pensados tanto para evitar que se propagaran enfermedades como para responder al proyecto de Solución Final de exterminio racial. Sin embargo, Ruth Weidenreich en *Un medico nel campo di Auschwitz* demuestra que otra estrategia de desexualización consistía en la inyección de líquidos cáusticos en el cuello del útero de las detenidas con el objetivo de hacerlas infecundas y estériles.

Es oportuno citar, a modo de ejemplo, el testimonio de Alfonsina Bueno Ester, quien denuncia cómo dicha atrocidad marcará su existencia y que llegará a ser la causa de su muerte:

[...] me llevaron a la “revier” [...] una enfermera rusa fue obligada a inyectarnos a la vagina o, mejor dicho, en el cuello del útero, un líquido que ni ella seguramente sabía lo que era. Lo que yo sí sé, es que al salir de la maldita enfermería entre mis piernas caían unas gotas amarillas que al mismo tiempo iban quemando la piel. Es de esto de lo que tuvieron que operarme, y a causa de eso es por lo que estoy sin poder salir a la calle. Desde entonces estuve siempre enferma, muchas veces grave. (Català 1984: 91)

La experiencia de Alfonsina fue evocada por la editora de *De la resistencia y la deportación* también en *Ravensbrück. El infierno de las mujeres* (2008) de Montse Armengou y Ricard Belis, revelando que la administración de esa inyección le provocó a ella también el cese momentáneo de su menstruación. La agresión psicológica y la mutilación física son, pues, unos rasgos sobresalientes de los discursos testimoniales reunidos por Neus Català en los que afloran el tema de la desmatrización y de la desexualización.

Mediante los recuerdos traumáticos de su vivencia entre alambradas, de la deconstrucción como sujeto femenino y materno, las supervivientes, a las que hemos dado voz en estas páginas, vuelven a cobrar dignidad, porque derribando el muro del silencio intentan despertar las conciencias de los receptores. Es más, los textos examinados evidencian la existencia no solo de “otro” punto de vista sobre el desplazamiento forzoso en los campos de concentración, mostrando situaciones análogas a las narradas por los deportados —la cotidianeidad entre valle de alambre, la humillación, la deshumanización y la despersonalización del individuo—, sino también de cuestiones propias del discurso femenino, como la maternidad, la desexualización, el aborto, la desmatrización o las inyecciones vaginales, que permiten continuar la lucha contra el ostracismo literario al que ha sido sometida la literatura concentracionaria femenina, para poder, así, ubicar en la Historia fragmentos de historias particulares intencionadamente olvidadas.

## Conclusiones

El presente análisis comparativo evidencia que dar a la luz entre vallas de alambre electrificado, o que los recién nacidos pudieran seguir con vida en esos terribles escenarios de muerte, era literalmente imposible. Además, por los textos analizados parece evidente que las condiciones femeninas eran peores que las padecidas por los deportados, puesto que las presas no solo tuvieron que resistir a la homologación física y a la aniquilación total de su propia individualidad, sino que fueron sometidas a abusos sexuales, a ser despojadas de sus hijos, a abortar para

poder sobrevivir al horror del lager y a pasar por inspecciones médicas que anulaban su personalidad y las convertían en rehenes de sus propios cuerpos.

Gisella Perl en su autobiografía *I Was a Doctor in Auschwitz* revela que la única solución para salvaguardar la vida de las gestantes era dar la muerte a sus recién nacidos o interrumpir el embarazo. Los abortos clandestinos y la repentina vuelta al trabajo eran, pues, las únicas maneras para asegurarse unos días más de vida.

Sin embargo, las internadas que conseguían alumbrar entre alambradas eran sometidas a un proceso de desmatrización, como atestiguan la novela *Il fumo di Birkenau* de la autora pisana Liana Millu y algunos discursos de resistentes reunidos por la deportada catalana Neus Català en *De la resistència y la deportación*. En esos relatos verosímiles y reales, la mujer o bien era privada de su esencia materna por parte de las autoridades alemanas, o bien vivía en la desilusión de que su hijo pudiera salir con vida del campo, hasta llegar a tomar la decisión de sacrificar su vida junto a la de su criatura para restaurar el vínculo materno-filial quebrado por los genocidas. Es conveniente añadir, además, que, en el caso de la novela testimonial milluana, el no-sujeto femenino, despojado de su maternidad, no logra tolerar la traumática pérdida y, por ende, vive momentos de embrutecimiento y de desesperación que lo sentencian a la anulación total de su personalidad. Paralelamente, los testimonios transcritos por Neus Català documentan que el cuerpo materno era también violado por controles y experimentaciones médicas que mutilaban su feminidad. El objetivo de los verdugos era, por lo tanto, llegar a controlar y poner fin a la capacidad reproductora de las internadas para suprimir definitivamente la “raza inferior.”

Entre alambradas no podía haber maternidad. Aun así, los testimonios examinados demuestran que todavía queda mucho por explorar en relación con esa singular experiencia femenina en los campos de concentración. En definitiva, el presente trabajo intenta mantener viva no tanto la memoria pasiva, sino la voluntad de las supervivientes de exorcizar el miedo al pasado mediante una memoria activa que, en palabras de Liana Millu, es aquella que “del passato si fa strumento per indagare il presente, che usa questa memoria per porre domande sul presente” (2015: 37).

## Bibliografía citada

- AGAMBEN, GIORGIO (2014), *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo: Homo Sacer III*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos.
- ARMENGOU, MONTSE; BELIS RICARD (2008), *Ravensbrück: El infierno de las mujeres*, Barcelona, Belacqua, El ojo de la Historia.
- BAIARDI, MARTA (2014), “Il romanzo concentrazionario di Liana Millu”, *Quaderns d’Italià*, 19: 77-91.
- BETETA MARTÍN, YOLANDA (2012), “La feminidad normativa y la violencia sexual en el III Reich. La deconstrucción de las identidades femeninas y la explotación sexual de las mujeres en los campos de concentración y exterminio”, *El Futuro del Pasado*, 3: 107-35.
- CATALÀ, NEUS (1984), *De la resistència i la deportació: 50 testimonis de dones espanyoles*, Barcelona, Adgena.
- CONTRERAS AMEDRURI, CLARA (2021), “Oratoria, sororidad e imaginaria maternal como estrategias de resiliencia en la autobiografía de Gisella Perl”, *Archivos del Holocausto: autonarrativas de mujeres*, coords. Juan Manuel Martín Martín; Daniel Escandell Montiel. Madrid, Sílex: 39-54.
- FERNÁNDEZ NIETO, MANUEL (1984), “Prólogo”, *De la resistència i la deportació*, ed. Neus Català. Barcelona, Adgena: 5-7.
- GOLDENBERG, MYRNA (1998), “Women’s Voices in Holocaust Literary Memoirs”, *Shofar*, 16/4: 75-89.
- KLEINPLATZ, PEGGY; WEINDLING, PAUL (2022), “Women’s experiences of infertility after the Holocaust”, *Social Science & Medicine* [21/09/2023] <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0277953622005561>>
- LEITNER, ISABELLA (1994), *Isabella from Auschwitz to Freedom*, New York, Anchor.
- LEVI, PRIMO (2005), *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi.
- LEVI, PRIMO (2019), “Prefacio”, Liana Millu, *Il fumo di Birkenau*, Firenze, Giuntina: 7-8.
- LÓPEZ DE LA VIEJA, MARÍA TERESA (2003), *Ética y literatura*, Madrid, Tecnos.
- MILLU, LIANA (2006), *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*, Firenze, Giuntina.
- MILLU, LIANA (2019), *Il fumo di Birkenau*, Firenze, Giuntina.
- MIÑANO MAÑERO, LAURA (2021), “Memorias del cuerpo: autonarrativas de supervivientes de Birkenau”, *Archivos del Holocausto: autonarrativas de mujeres*, coords. Juan Manuel Martín Martín; Daniel Escandell Montiel. Madrid, Sílex: 155-74.
- MURARO, LUISA (1991), *L’ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti.
- OFER, DALIA; WEITZMAN LENORE J. (2004), *Mujeres en el Holocausto*, México D.F., Plaza y Valdés.
- PERL, GISELLA (1948), *I Was a Doctor in Auschwitz*, New York, International Universities Press.
- RAMOS GONZÁLEZ, ALICIA (2010), “Cuando sus cuerpos se hicieron humo: lo indecible de la Shoá a través de los textos literarios femeninos”, *Revista chilena de Literatura*, 76:

257-78.

- ROUSSET, DAVID (2004), *El universo concentracionario*, Barcelona, Tusquets.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER (2010), *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*, Barcelona, Montesinos.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER (2016), “Jorge Semprún y Primo Levi: escritura y memoria de los campos de concentración”, *Revista de Filología Románica*, 33: 179-89.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER (2021), “*El humo de Birkenau* de Liana Millu: un testimonio colectivo, femenino y artístico sobre los campos de concentración”, *Archivos del Holocausto: autonarrativas de mujeres*, coords. Juan Manuel Martín Martín; Daniel Escandell Montiel. Madrid, Sílex: 279-95.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER (2022), “Escrituras y escritoras entre alambradas: testimonios femeninos de los campos de concentración”, *Encerradas: mujer, escritura y reclusión*, eds. Purificació Mascarell; Verónica Zaragoza. Valencia, Tirant Humanidades: 105-19.
- SANFILIPPO, MARINA (2011), “Memorias de Birkenau en la literatura italiana: Bruck, Millu, Nissim, Sonnino y Tedeschi”, *Ecos de la memoria*, coords. Margarita Almela Boix; María Magdalena García Lorenzo; Helena Guzmán García; Marina Sanfilippo. Madrid, UNED: 303-25.
- SANFILIPPO, MARINA (2014), “Scrittrici e memoria della Shoah: Liana Millu e Edith Bruck”, *Zibaldone. Estudios italianos*, 2: 60-71.
- SANFILIPPO, MARINA (2016), “Liana Millu e Charlotte Delbo: scrivere e riscrivere la memoria”, *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, 21: 173-89.
- STEFANI, PIERO (2015), “Prefacio”, *Dopo il fumo. «Sono il n. A 5384 di Auschwitz Birkenau»*, Brescia, Morcelliana: 7-12.
- VERDINO, STEFANO (1990), “Intervista a Liana Millu: la resistenza, la prigionia (Parte seconda)”, [13/10/2023] <<https://www.youtube.com/watch?v=SO0094Q8nI4>>
- WEIDENREICH, RUTH (1960), *Un medico nel campo di Auschwitz: testimonianza di una deportata*, Firenze, Istituto Storico della Resistenza in Toscana.
- WEISZ, GEORGE; KWIET, KONRAD (2018), “Managing Pregnancy in Nazi Concentration Camps: The Role of Two Jewish Doctors”, *Rambam Maimonides Medical Journal* [23/10/2023] <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6115479/>>

**Marisa Russo** es profesora contratada de Lengua Española en el Departamento de Studi Umanistici de la Universidad Federico II de Nápoles (Italia). Sus intereses de investigación se centran en la literatura española contemporánea y la literatura de género. Más concretamente, se dedica al estudio de la literatura de reclusión producida por mujeres, la literatura concentracionaria, poesía y teatro de los años franquistas.

**marisa.russo@unina.it**

# BARBARA GRECO

## MEMORIA Y FOTOGRAFÍA EN *REGRESO AL EDÉN* (2020) DE PACO ROCA

Università di Torino

### Resumen

El artículo abarca el estudio de la novela gráfica de Paco Roca *Regreso al Edén*, publicada en 2020, centrándose en el tratamiento de la memoria familiar a través del recurso de la fotografía. Tras una primera contextualización de la obra, que establece un diálogo con otros cómics del autor dedicados al tema de la memoria histórica y privada, se analiza el doble significado que la fotografía desempeña en el libro, en su acepción de documento (valor referencial) y de fuente de recuerdos (valor conmemorativo).

palabras clave: Paco Roca, *Regreso al Edén*, memoria histórica, memoria familiar, fotografía y cómic

### Abstract

#### **Memory and photography in Paco Roca's *Regreso al Edén* (2020)**

*This article studies Paco Roca's graphic novel *Regreso al Edén*, published in 2020, focusing on the treatment of family memory through the use of photography. After an initial contextualization of the work, which establishes a dialogue with other comics by the author dedicated to historical and private memory, it analyses the dual meaning that photography plays in the book, in its sense as a document (referential value) and as a source of memories (commemorative value).*

*keywords: Paco Roca, *Regreso al Edén*, historical memory, family memory, photography and comic*

*La memoria è uno strumento molto strano,  
 uno strumento che può restituire,  
 come il mare, dei brandelli,  
 dei rottami, magari a distanza di anni.*

Primo Levi

La última novela gráfica de Paco Roca, *El abismo del olvido* (2023)<sup>1</sup>, sanciona el compromiso del autor con la memoria histórica, en un momento en que se asiste a un encendido debate público, no exento de polémicas, político, mediático y cultural, sobre el reciente pasado traumático de España, marcado por la guerra civil y la represión franquista. Anteriormente relegado a la esfera privada en una condición de semi-clandestinidad y a excepción de aislados movimientos asociativos<sup>2</sup>, el proceso de rescate de la memoria de los vencidos, es decir de una memoria marginalizada y largamente ocultada bajo el discurso hegemónico de la Transición, tiene su fecha inicial en el año 2000, simbólicamente elegido como “año cero” por la ARMH-Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, coincidiendo con la exhumación de una fosa común donde yacían los restos de trece republicanos fusilados por los franquistas en 1936, conocidos como los “13 de Priaranza”<sup>3</sup>. La exhumación de las fosas en que están enterrados los represaliados políticos de la dictadura, muchos de ellos desaparecidos, la –donde posible– identificación de los restos y su restitución a las familias representan un reto fundamental para la rehabilitación de las víctimas y la formación de una nueva conciencia social, construida a partir de una revisión crítica del pasado,

1 Publicado en diciembre de 2023, *El abismo del olvido* ha cosechado un éxito de público extraordinario (apenas un mes después se ha preparado la segunda edición), confirmando el protagonismo del autor en la escena del cómic español actual, según una tendencia que Pons ha bautizado como “fenómeno Paco Roca”, empezado con la publicación del plurigalardonado *Arrugas*, en 2007 (Pons 2022: 206).

2 De acuerdo con la historiadora Yusta Rodrigo, la urgencia de transmisión de la memoria republicana tiene su origen en un homenaje a las Brigadas Internacionales organizado por el PSOE en 1995, a raíz del cual se constituyeron las primeras asociaciones, como la AABI-Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales y la AGE-Asociación por un Archivo de la Guerra y del Exilio. En 1998, la AGE organizó la primera apertura de una fosa común “como acto revestido de una significación política y reivindicativa”, con la participación activa de Santiago Macías, que dos años después co-fundaría, con Emilio Silva, la ARMH- Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, “buque insignia del actual movimiento de recuperación de la Memoria Histórica” (Yusta Rodrigo 2011).

3 <https://memoriahistorica.org.es/los-trece-de-priaranza/>

que se asienta en un esfuerzo plural entre voluntarios, testigos y descendientes, profesionales, asociaciones e instituciones públicas. En otras palabras, el trabajo de localización y apertura de las fosas implica un significado pedagógico para la comunidad y ético para las familias, que, recuperando los despojos mortales de sus seres queridos, pueden finalmente cerrar el duelo, en algunos casos empezado en los años de la posguerra, cuando las mujeres se reunían entorno a las fosas el día de todos los santos para llorar a sus muertos y dejar ofrendas florales. A este tema candente está dedicado *El abismo del olvido*, que cuenta la historia real del joven republicano Leoncio Badía, condenado a trabajar como sepulturero en el cementerio de su pueblo, Paterna, y que colaboró con las viudas de centenares de “rojos” salvajemente asesinados en las sacas franquistas, permitiendo el futuro reconocimiento de los cadáveres (en 2013), cuyos datos personales –nombre y fecha de la muerte– guardó en botellas de cristal colocadas en los cuerpos. Con su consabida mirada microhistórica, Roca enfoca su atención en la connotación simbólica que los rituales funerarios poseen para los vivos incrustando en el relato principal, a través de un sugestivo ejercicio metanarrativo que evoca la iconografía de los vasos griegos, el episodio homérico en que Aquiles, en un acto de piedad, devuelve el cadáver de su enemigo Héctor al padre Príamo, que le dará una digna sepultura para despedirse de él y salvar su alma.

El interés que Roca siente por la “memoria de la reparación” (Touton *et al.* 2021: 20) y que en esta obra alcanza su punto álgido, cuenta con una larga trayectoria, inaugurada en 2004 con la publicación de *El faro*, protagonizado por un miliciano republicano que huye del ejército nacional y encuentra cobijo en el faro de Telmo, guía de un viaje iniciático hacia la libertad, al que se sumará en 2010 *El invierno del dibujante*, novela gráfica coral ambientada a finales de los 50, que se configura como un homenaje a los tebeos de la editorial Bruguera y al mismo tiempo un canto a la resistencia intelectual contra la censura del régimen. Sin embargo, creo que el punto de inflexión lo marca, en 2013, *Los surcos del azar*<sup>4</sup>, que reconstruye la –hasta entonces– poco conocida aventura de *La Nueve*, división blindada del general Leclerc compuesta por republicanos españoles huidos de los campos de concentración de África del norte (Argelia, Túnez, Marruecos) que participaron en la liberación de París en agosto de 1944. Para la preparación de este libro, Roca, que conjuga hábilmente la labor del guionista con la del dibujante, realiza una escrupulosa tarea de investigación, asesorado por

4 El título propone un verso del poema machadiano número II incluido en *Proverbios y cantares*, que recita: “¿Para qué llamar caminos / a los surcos del azar?... / Todo el que camina anda, / como Jesús, sobre el mar” (Machado 1975: 218). El poeta sevillano aparece en la obra retratado en su azaroso camino hacia Francia y se convierte en personaje símbolo del sentimiento del exilio republicano.

el historiador Robert Coale, experto en el estudio de la presencia española en la *Deuxième Division Blindée*, siguiendo un esquema que según la crítica combina rigor histórico y ficción y entronca con la formulación teórica avanzada por La Capra en el ensayo *Escribir la historia, escribir el trauma* (Pérez García 2021: 76). El modelo exitoso de *Los surcos del azar* se repite en *El abismo del olvido*, fruto de la colaboración con el periodista Rodrigo Terrasa, autor del reportaje, origen del cómic, “La memoria de la guerra en un frasco”, aparecido en *El mundo* en marzo de 2013 y reproducido en el epílogo, donde se describe la génesis del libro. Ambas obras, en efecto, reflejan un mismo método de gestación, que se despliega desde la documentación –para Roca la “parte preferida del proceso”, indispensable para comprender lo que se cuenta (Roca 2022: 227)–, a la que siguen la escritura del guion y su transformación en viñetas; comparten la voluntad de echar luces sobre biografías menores (la citada mirada microhistórica), tales como el soldado de La Nueve Miguel Campos y el enterrador de Paterna Leoncio Badía, sometidos a un proceso de ficcionalización; alternan dos planos temporales distintos y, finalmente, se enriquecen con un paratexto híbrido (conformado por recortes de prensa, fotografías, entrevistas, etc.) de carácter documental, cuya finalidad es establecer un vínculo con la realidad para promover la reflexión del público lector. Cabe recordar que el de Roca no es un fenómeno aislado en el mundo del noveno arte, sino que dialoga con una tupida red de obras que cuestionan la cultura de la Transición, responsable de una forma de amnesia colectiva<sup>5</sup>, cuyos reconocidos precursores fueron los proyectos en serie *Paracuellos* y *Barrio* (Pérez García 2021; De Bois 2021; Pons 2022), que Carlos Giménez empezó a publicar en 1976. El llorado novelista Juan Marsé, inventor de las *aventis* que mucho deben a los tebeos con que se fraguó su imaginación de niño, destaca el papel testimonial de estos ejemplos pioneros en la “recuperación de una memoria histórica que fue sojuzgada, amordazada, expoliada, falseada y humillada a lo largo de casi cuarenta años” y que Giménez transmite con expedientes ficcionales “al servicio de la crónica y del documento” (Marsé 2007: 5, 14). Consideraciones como estas podrían aplicarse, en mayor o menor medida, al universo iconotextual<sup>6</sup> de Roca y de otros artistas españoles que cultivan el cómic para denunciar el “largo silencio” impuesto por la política ‘conciliadora’ de la Transición y pasivamente asumido

5 Para una profundización del tema, se remite a Touton et al. (2021), Gambin ed. (2020) y Matly (2018).

6 Alary propone la definición de “literariedad iconotextual” para indicar la “especificidad intersemiótica” del cómic, cuyas riqueza e intensidad proceden de una combinación intrínseca entre texto e imagen (Alary 2018: 35).

por la democracia, aprovechando un medio expresivo muy potente que, gracias a la simbiosis entre palabras e imágenes, al poder sugestivo del dibujo, al uso de la elipsis, a los espacios intericónicos y a otros recursos específicos, consigue explorar, en palabras de Masarah, “la fragmentación y la subjetividad de la memoria y del testimonio, especialmente de aquel relacionado con sucesos traumáticos” (Masarah 2021: 40). En este sentido, la producción de Roca responde a un deber de memoria, urgente e inaplazable, consustancialmente conectado con el presente y su aprehensión:

Me interesa la historia y me interesa la historia de España. Me he dado cuenta de que la memoria está presente en todo lo que he hecho, tanto de una forma individual como colectiva, como sociedad [...] Pero, más que por un tema de nostalgia hacia un pasado, yo creo que es porque es casi una forma de comprender el presente y comprender quién soy como persona [...] Para comprender el presente es necesario el pasado [...] Como un pacto de silencio empezamos del cero [...] Hay poco espacio y poco interés por la historia oficial y por cambiarla para que la juventud o las nuevas generaciones sepan la verdad [...] El único espacio que queda es la ficción, o sea, las novelas, y los cómics en particular. Entonces, es un papel muy importante el que tiene a falta (Rodríguez Martín 2018).

Sendas afirmaciones son sintomáticas de la postura creativa de Roca y del afán didáctico que se persigue en el tratamiento de la memoria, concebida asimismo como factor identitario social e individual que contempla tanto la recreación del pasado nacional, retratado, como se ha visto, bajo una perspectiva antiheroica que narra las vidas mínimas de personajes arrinconados en el olvido, como la elaboración de su propia historia familiar. Dos vertientes, estas, que se entrecruzan en nombre del valor social ínsito en las memorias familiares. Si, con Halbwachs, el “cuadro familiar” se plasma moldeando recuerdos privados y referencias sociales –cada recuerdo se inscribe en un contexto más amplio–, el ejercicio de la memoria privada, lejos de ser autorreferencial, presenta una matriz colectiva, en virtud de las relaciones que vinculan la familia a la comunidad de pertenencia, de la cual esta refleja lógicas, tradiciones e ideales, es decir visiones del mundo, que impregna con sus experiencias más específicas. El núcleo familiar adquiere entonces una significación que se extiende más allá de los confines domésticos, en una óptica dinámica. Por estas razones, la memoria familiar viene a ser, sugiere el sociólogo francés, la semilla de la memoria colectiva, que permite ahondar en el marco social en el que se engloba (Halbwachs 1996: 73-74). Se tiende, así, un puente de diálogo entre dos tipologías de memoria que se coadyuvan mutuamente; un puente que, en el caso de Roca, conecta sus distintas obras bajo un objetivo

común, que coincide con la búsqueda de la identidad, comunitaria y personal.

La primera incursión de Roca en la memoria genealógica se produce con la publicación de *La casa* (2015), elegía gráfica compuesta tras la muerte del padre, cuyo aflato melancólico se respira en el cromatismo otoñal que tiñe las viñetas de tonalidades rojizas, amarillentas y verdes. Acto de amor filial y simultáneamente meditación reflexiva sobre el sentimiento de la paternidad, *La casa* se configura como el resultado del luto, escrito desde la orfandad y desde la condición de padre que experimenta el autor, en un ciclo ininterrumpido de vida y muerte, que además de preservar la continuidad intergeneracional, brinda nuevos planteamientos narrativos:

El tema principal de *La casa* es la memoria y el modo en que gestionamos esa memoria. Cuando muere una persona, reordenamos nuestros sentimientos sobre ella [...] Es decir, tratamos de hacer “encajar” el recuerdo de esa persona en nuestro presente para poder seguir viviendo con él [...] Creo que si hubiera escrito *La Casa* en otro momento de mi vida –antes de ser padre– lo habría hecho de un modo diferente... tal vez de un modo algo más unidireccional. El ser padre, al menos a mí, me parece que te permite ver las cosas desde un ángulo nuevo y puede que ello me haya hecho plantear la historia de un modo diferente (Piedras Monroy 2016).

El relato gira en torno al tópico de la casa como espacio físico y espiritual que custodia la memoria familiar, donde los tres hijos se reúnen tras el fallecimiento del padre (el personaje de Carla es una síntesis del hermano del autor, Juan Carlos), en un encuentro que se irá paulatinamente cargando de nostalgia por el pasado. Proyección simbólica de su dueño, la vieja casa del campo reconciliará a los hermanos bajo la égida de una infancia feliz, aliviando tensiones y conflictos y favoreciendo la elaboración del duelo a través de la memoria. Con *La casa*, el dibujante se acerca al espacio íntimo de la biografía del padre, observado desde una focalización interna múltiple que captura el peculiar punto de vista de cada hijo, restituyendo una imagen cambiante y polifacética del personaje, aglutinador del microcosmos familiar, y limitando el papel del alter-ego de Roca, en un ejemplo de texto que recae solo en parte en el territorio de la autoficción.

*La casa* empujará un nuevo ambicioso proyecto complementario dedicado a la figura materna, donde la relación con el hijo quedará al margen, para centrarse en su vida anterior al nacimiento del autor. Fruto de un renovado interés por la memoria familiar, *Regreso al Edén* recoge las reminiscencias de la madre mediante el recurso a la fotografía, germen artístico del cómic:

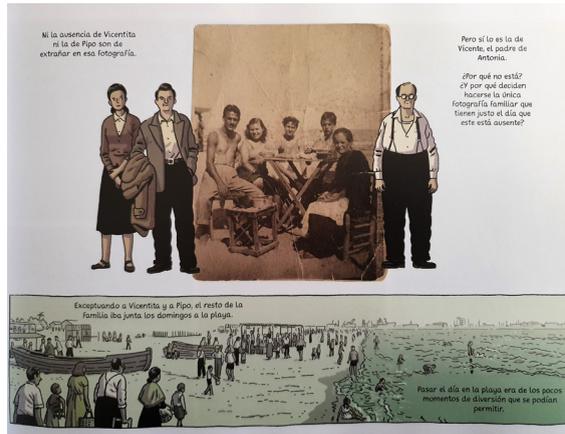
El punto de partida de *Regreso al Edén* fue el querer mantener la memoria de mi madre. Después de dibujar el cómic *La casa*, empecé a interesarme por la memoria familiar. Empecé a grabar entrevistas a mis tíos y tías y, por supuesto, a mi madre. [...] Mi madre hablaba mucho de su madre [...] que había muerto cuando tenía catorce años [...] Me hablaba entonces de una fotografía, de la única que tiene con su madre. Esa foto ha estado siempre debajo del cristal de la mesita de noche de su habitación y es la semilla que dio origen a este cómic (Roca 2022: 228).

El novedoso formato horizontal introducido en *La casa*, que recuerda materialmente un álbum<sup>7</sup>, reviste en *Regreso al Edén* un significado más profundo, en diálogo con el contenido de la obra, donde la fotografía es el eje vertebrador del relato, interpretable bajo una doble connotación, documental y evocativa.

Publicado en 2020, *Regreso al Edén* cuenta la vida de Antonia, trasunto de la madre de Roca, y su infancia difícil en la Valencia de la primera posguerra, en un viaje de regreso a un paraíso artificial e imaginario, en neto contraste con la realidad ‘infernical’ del tiempo. La historia se desarrolla a partir de la contemplación de una fotografía en blanco y negro que retrae su familia de origen en un momento de –aparente– diversión en la antigua playa de Nazaret en 1946, inmortalizada por uno de esos retratistas ambulantes llamados “minutereros”, que trabajaban al aire libre por precios populares. Basándose en dicha imagen como referencia, el narrador extradiegético, que acompaña las viñetas con su voz *en off* para “añadir reflexiones” útiles al lector (Claudio 2020: 160), reconstruye el relato analéptico de la humilde familia de Antonia, arquetípica de la época. Roca incorpora la foto en el libro, reproduciéndola varias veces, dibujándola (como en la portada) y descomponiéndola (figuras 1 y 2), en una hibridación genérica que, sin ser nueva en su producción, se presta aquí –y en esto reside el elemento inédito– a una doble clave hermenéutica: como prueba de existencia y como generadora de recuerdos.

---

7 La disposición horizontal inaugurada con *La casa* y replicada en *Regreso al Edén* caracterizará también *El abismo del olvido*, que, como se ha dicho, pertenece al ámbito de la memoria nacional. Sin embargo, me atrevo a conjeturar que esta elección no se debe solo a una razón estética, sino al peculiar tratamiento del tema, que en la última novela de Roca se indaga a través de dos historias familiares cruzadas, la del enterrador Badía y la del personaje de Pepica Celda, hija de una víctima de las represalias franquistas. El formato álbum, entonces, podría explicarse por la presencia unificadora de una memoria de tipo familiar, propia y ajena.



FIGURAS 1 Y 2. ROCA, PACO, *REGRESO AL EDÉN*, ASTIBERRI, 2020. COPYRIGHT TEXTO E ILUSTRACIONES © 2020 BY PACO ROCA. TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS. PUBLICADO CON PERMISO DE ASTIBERRI EDICIONES.

Relativamente al primer significado, sabemos, con Sontag, que “las fotografías procuran pruebas”, ya que “pasan por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado” (Sontag 2006: 18), aspecto en que incide también Barthes en su ejemplar ensayo *La cámara lúcida*:

La fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*. Tal sutileza es decisiva. Ante una foto, la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del recuerdo, sino, para toda foto existente en el mundo, la

vía de la certidumbre: la esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa [...] La fotografía no inventa nada: es la autenticación misma [...] La fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo *tendenciosa* por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia [...] Toda fotografía es un certificado de presencia [...] Desde un punto de vista fenomenológico, en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación (Barthes 1990: 145-155; en cursiva en el texto).

El valor referencial destacado por el filósofo convierte la fotografía en una estratégica fuente de documentación histórica, que Roca adopta como garantía de verosimilitud y autenticidad en sus novelas gráficas más comprometidas, cuales *El invierno del dibujante*, *Los surcos del azar* y *El abismo del olvido*. En la obra dedicada a los historietistas disidentes de la Escuela Bruguera, las fotografías artísticas de la Barcelona de los años 50 inspiran la recreación costumbrista del contexto urbano, como en el caso emblemático de la famosa instantánea de Francesc Catalá-Roca “Las Ramblas con lluvia”, que el autor transforma en dibujo (Villamandos 2021: 194). Dicha práctica intersemiótica se reitera en *Los surcos del azar*, cuyo íncipit “dantesco” (Gambin 2017: 183) reproduce, con riqueza de pormenores, una estampa de la época que muestra la imagen apocalíptica del puerto de Alicante, abarrotado de republicanos, el 28 de marzo de 1939, día de la llegada del buque británico Stranbrook. Es más, Roca aprovechará las fotografías del archivo del historiador Coale para dibujar la entrada de *La nueve* en París y caracterizar físicamente al protagonista (Coale 2021: 351), el misterioso soldado canario Miguel Ruiz, que el yo gráfico del autor imagina entrevistar, en un ejemplo de metaficción. Ambas imágenes confluirán en las portadas de la primera y de la segunda edición, ampliada, del libro. En *El abismo del olvido*, en cambio, el potencial documental de la fotografía se rastrea en la superposición de un recorte en blanco y negro de una foto-carnet que reproduce la cara de un hombre asesinado en la posguerra (con el cuerpo dibujado), cuyos restos no fueron reclamados por nadie; un hombre que encarna, con su trágico destino, el abismo del olvido del título. El epílogo del libro, además, propone algunas fotografías de la exhumación de Paterna y de las figuras reales protagonistas de la historia rescatada por Roca, en aras de reivindicar el intento testimonial, motor del proceso creativo.

Pasando a la acepción conmemorativa de la fotografía, que preserva fragmentos de memoria, encontramos una primera expresión en la portada de *Arrugas*, magistral ejemplo de medicina gráfica o patografía<sup>8</sup>, donde la pérdida progre-

8 Según la exhaustiva definición propuesta por Mayor Serrano, la medicina gráfica es un “campo de estudio interdisciplinar que explora la intersección entre el medio del cómic –en sus diversos for-

siva de la memoria de Emilio (proyección ficcional del homónimo padre de un amigo de Roca, según declara el autor en el apéndice de la obra: Roca 2007, s.p.), provocada por el Alzheimer, se simboliza en la imagen de los retratos familiares (dibujados) que vuelan de la mente del protagonista, llevándose sus recuerdos y dejándole sin pasado y, por ende, sin identidad. En *La casa* también se vislumbra un uso evocativo del arte fotográfico en la (única) instantánea añadida a manera de apéndice, donde Paco Roca posa, sonriente, en compañía de su padre, siguiendo la pauta de Miguel Gallardo en *Un largo silencio* (1997).

Considerado este, sin duda perfectible, breve recorrido, apto para encuadrar las funciones que la fotografía cumple en el conjunto de la producción del artista vinculada con el tema de la memoria, es posible apreciar el uso innovador que del potente medio visual se hace en *Regreso al Edén*. Además de la instantánea de la playa, el cómic incluye dos fotos procedentes del álbum familiar materno y relativas a las etapas infantil y juvenil de Antonia, que testimonian la existencia de los personajes y sellan un implícito pacto de confianza con el lector. Al mismo tiempo, su inserción actúa en calidad de *mnemotopo*, o sede de memoria, contenedor de recuerdos que el narrador sustrae del olvido, liberando la fotografía de su “monstruosa” inmovilización temporal (Barthes 1990: 158), para devolverle movimiento y vida. Roca metaforiza esta fuerza vital ya en las páginas negras con que se abre el cómic, que simulan el mecanismo de la cámara oscura y reflejan la “no existencia” anterior a la vida y el peligro del olvido después de la muerte, para contrarrestar el cual el ingenio humano “inventó formas de mantener un instante en el tiempo”, como el dibujo, la escritura y la fotografía, “capaz de retener un destello de existencia” (figura 3).

---

matos y soportes de publicación— y la representación de la vivencia de carencia de salud, la práctica asistencial y la divulgación e información médicas, así como su uso y eficacia en la educación de profesionales de la salud y en la divulgación y educación en salud” (Mayor Serrano 2018). Se trata, por lo tanto, de un ámbito interdisciplinario que, conectando el arte con la medicina, promueve la comprensión de la enfermedad en el lector, aporta ayuda a los pacientes y a sus familiares y aumenta la empatía del personal sanitario (Lalanda 2019: 58-60). En este sentido, *Arrugas* puede ser una herramienta sanitaria valiosa para comprender la evolución del Alzheimer, que el autor describe de manera verosímil gracias al atento trabajo de documentación anterior, siempre con delicada ironía y humanizando la enfermedad. Sobre el tratamiento de la enfermedad en *Arrugas*, se remite a Gambin 2015.

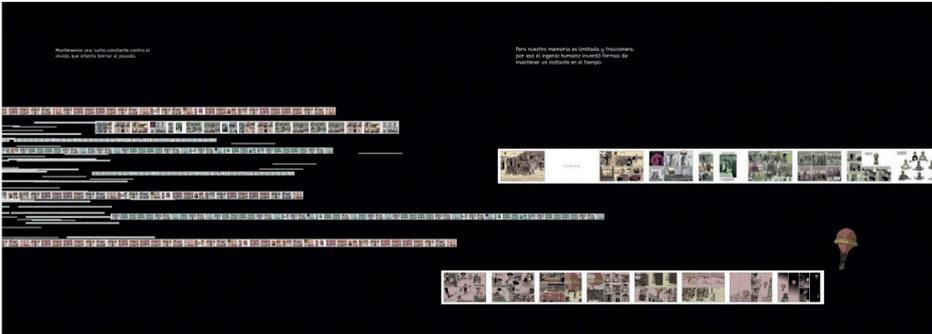


FIGURA 3. ROCA, PACO, *REGRESO AL EDÉN*, ASTIBERRI, 2020. COPYRIGHT TEXTO E ILUSTRACIONES © 2020 BY PACO ROCA. TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS. PUBLICADO CON PERMISO DE ASTIBERRI EDICIONES.

Después de este “Big Bang en pequeñito” (Claudio 2020: 157), se hace la luz con el disparo del Dios-fotógrafo que inmortaliza la familia de Antonia en la playa y se asiste a la creación del cuento, que se desarrollará mediante puntuales referencias al episodio bíblico del paraíso terrenal, evocado en el título de la obra y en el de cada sección o capítulo: la génesis se da con la presentación de los personajes, divididos entre “Los ausentes del Jardín de las Delicias”, es decir el padre y los hermanos Vicenta y Pipo, que no aparecen en la foto, y los “Habitantes del Edén”, correspondientes con los sujetos retratados en la imagen, donde figuran la madre, Antonia, sus hermanos Paco y Pepito y la amada hermana Amparín, figura rebelde que “deshonora” la familia quedando embarazada fuera del matrimonio y cuya dramática historia y muerte precoz se narran en “Desobedeciendo a Dios” y “Expulsados del paraíso”, que se cierra con el fallecimiento de la madre. El libro termina con “Al oeste del Edén”, epílogo denso de pathos que atenúa las heridas profundas de un pasado infeliz y reserva un final poético para la protagonista.

La metáfora bíblica con que se va progresivamente desmoronando el cuento oficial del “paraíso franquista” se consolida con el injerto metanarrativo del mito fundacional de Adán y Eva que Antonia escucha en la iglesia<sup>9</sup>, ilustrado en un fondo blanco, que condicionará su visión del mundo y del pecado, cimentada en la aceptación del dolor como castigo terrenal necesario y en la fe en una justa recompensa en el reino de los cielos, según un mecanismo de control ideológico

9 El recurso metanarrativo de la inserción de un cuento segundo dentro del cuento principal se encuentra también en *El abismo del olvido*, donde, como se ha dicho al principio de este artículo, el autor intercala algunos episodios de la *Iliada* de Homero con la función de subrayar la importancia que los rituales funerarios desempeñan desde la antigüedad.

típico del régimen. Los vehementes sermones que el cura pronuncia y que Antonia y su madre interiorizan acriticamente denuncian la connivencia de la iglesia católica con la dictadura, sus privilegios y abusos de poder sobre una población pobre, triste y hambrienta, condenada a una estoica resignación en nombre de Dios y de la patria:

El elemento de legitimación del poder que más sobresalió en España fue el religioso; el castigo fue concebido como un derecho divino que quedaba muy lejos del componente racial o estatal de la Alemania nazi o la Italia fascista. Su principal consecuencia fue la progresiva segregación social entre vencedores y vencidos. Sin paz, sin piedad y sin perdón. Así comenzaba una posguerra especialmente larga y dura, marcada por un ambiente general de hambre y miseria [...] El número de víctimas del hambre, directa o indirectamente, es todavía muy difícil de demostrar [...] En esas condiciones floreció el negocio sobre la necesidad y el hambre (Gómez Bravo 2022: 68).

Efectivamente, el motivo del hambre que en los duros años de la posguerra afligió al pueblo español, aquí reflejado sinecdóquicamente en la familia de Antonia, síntesis del espíritu del tiempo, atraviesa todo el relato y se traduce en múltiples declinaciones, religiosas (ejemplar la imagen amargamente irónica del sacerdote que en la mente de Antonia tiene la cara de un pollo rustido), sociales y personales. En una página del cómic, el narrador interrumpe la historia con una digresión didascálica que explica al lector, con la claridad del dibujo, el perverso mecanismo del estraperlo, que acrecentó la miseria de las familias más humildes (figura 4).



FIGURA 4. ROCA, PACO, *REGRESO AL EDÉN*, ASTIBERRI, 2020. COPYRIGHT TEXTO E ILUSTRACIONES © 2020 BY PACO ROCA. TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS. PUBLICADO CON PERMISO DE ASTIBERRI EDICIONES.

La relación con la comida caracteriza al personaje de Antonia, que, comenta la voz en off, “lo que más recordaba de su infancia era el hambre. Hambre a todas horas, todo el día, todos los días” (Roca 2020: 49) y constituye un trauma infantil que la persigue en la edad adulta, cuando “cada kilo ganado era una justa venganza del hambre del pasado”, hasta la etapa final su vida, en la que “volvió a estar tan delgada como la fotografía de la playa. Como si antes de irse de este mundo tuviera que devolver todos esos kilos que no le pertenecían” (Roca 2020: 54).

En el contexto de extrema escasez material de los años 40, los ecos de la guerra resuenan en las escenas retrospectivas de los edificios bombardeados, teñidas con el gris del polvo y acompañadas de onomatopeyas que reproducen el estallido de las bombas y los gritos desesperados de hombres y mujeres que intentan rescatar de los escombros los cuerpos engullidos, en potentes imágenes, rebosantes de dramatismo. El autor traza un impresionante fresco coral de la sociedad valenciana de la posguerra, basada en la corrupción, el mercado negro y la persecución política contra los “rojos”, simbolizados en la imagen del demonio, que para el estado y la iglesia “eran la serpiente que con sus corruptos ideales había hecho perder a España su paraíso” (Roca 2020: 87). La atmósfera de miedo y de muerte se respira en los sentimientos de Antonia y de la figura materna, perennemente enferma, víctima de un maltrato social que repercute en la esfera doméstica. Si en *La casa* el hogar es el refugio protector de la familia, en *Regreso al Edén* se convierte en teatro de miseria moral, de una moral patriarcal socialmente arraigada, que dicta los comportamientos violentos del padre, definido un “bruto”, y del hermano mayor, de acuerdo con un modelo de conducta naturalizado por el credo franquista, que destinaba a la mujer a una “subordinación jurídica, familiar, económica, educativa y moral a los varones, en lo público y en lo privado” (Aguado, Verdugo 2022: 124).

En este escenario sórdido, el único destello de esperanza es, para Antonia, la vívida fantasía heredada de su madre, a la que acude para entender el mundo que la rodea, en un revoltijo salvífico de elementos bíblicos, populares y cinematográficos:

Además de la terraza de su casa y de la iglesia, la otra escuela de Antonia fue el cine. Para ella todo lo que aparecía en la pantalla era real. Lógicamente, James Stewart, Cary Grant y Audrey Hepburn existían. Como también eran reales Fu Manchú, el ladrón de Bagdad y todos los otros personajes del cine...Y todos ellos convivían en total armonía con Jesucristo, con Adán y Eva, y con los duendes y brujas de las historias que le contaba su madre (Roca 2020: 91).

De entre las fantásticas aventuras contadas por la madre, la de Don Milán, personaje real famoso por sus proezas a bordo de un globo, cobra especial importancia, tanto para la formación de Antonia como para la evolución del relato. En la imaginaria versión de la madre, el capitán, que será mitificado por los valencianos, alcanza la luna en globo, rodeado del fulgor de las estrellas, para nunca volver a la tierra. Don Milán reaparece en la página final del libro, donde la foto familiar que enmarca y engendra la historia de Antonia consagra la ilusión de un edén idílico, en un ideal ajuste de cuentas que usurpa el lúgubre pasado de la protagonista, finalmente feliz y dispuesta, ya anciana, a abandonar este mundo, foto en la mano, en el globo del héroe.

A lo largo del cómic, Roca indaga en la parte invisible de la fotografía, el llamado “fuera de campo”, que deduce y recrea aprovechando la fuerza de expansión metonímica típica de este instrumento, en una amalgama creativa de reminiscencias e imaginación que alimentan la diégesis, donde “el dibujo es la recreación, lo imaginario, la reconstrucción de esa verdad [...] El cómic cuenta lo que rodea a esa foto, así que con un recurso «falso» –por llamar así al dibujo– está contando la verdad de esa fotografía” (Claudio 2020: 158). El autor rellena las inevitables lagunas y traiciones de la memoria materna con la fabulación, consciente de que la fotografía “puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo *tendenciosa*”, esto es desatar una memoria engañosa, falseada por el paso del tiempo y por su conatural inclinación a la melancolía, resumible en las elocuentes palabras pronunciadas por el personaje calviniano de “La aventura de un fotógrafo”: “la realidad fotografiada asume en seguida un carácter nostálgico, de alegría desaparecida en alas del tiempo, un carácter conmemorativo, aunque sea una foto de anteaer” (Calvino 2002: 65). La fotografía, ente de por sí inerte que congela un momento determinado –el famoso “memento mori” del que habla Sontag–, se anima y revive a través de los ojos de quien la contempla y la resignifica, siendo al mismo tiempo, siempre con Sontag, una “inagotable invitación a la deducción, la especulación y la fantasía” (Sontag 2006: 41). El sentimentalismo con que Antonia observa la foto de su familia, tomada, como descubrimos leyendo la obra, en un momento de tensiones familiares, interviene en su resemantización, transformándola en la instantánea de una familia feliz, unida y sonriente en un día de fiesta. Tras las muertes prematuras de la madre y de la hermana Amparín, de la que la joven protagonista no podrá despedirse, el retrato de la playa se hace reliquia, objeto venerado, que custodia la imagen de las ausentes y las mantiene vivas en su memoria. Aplicando la perspectiva antropológica propuesta por Carmen Ortiz, la foto de la playa, que Antonia coloca en una suerte de “altar doméstico” (bajo el cristal de la

mesita de noche) sirve como “memorial cotidiano” y “asume la función normalizadora que la sociedad confía a los ritos funerarios: reavivar la memoria de los desaparecidos y la de su desaparición” (Ortiz 2006: 158-59).

Raro instrumento que como el mar devuelve trozos de pasado a distancia de años, no importa si fiables o transfigurados por el tiempo y por la inexorable nostalgia que este arrastra consigo, la memoria constituye, con su isotopía, el fundamento de la poética de Roca, que con *Regreso al Edén* crea una obra de vocación familiar, colectiva e histórica, en armonía con la rica producción anterior dedicada al tema. Fluctuando entre la realidad y la ficción, la historia y la imaginación, sin socavar nunca el valor testimonial resultante de un proceso de documentación previo, el dibujante rinde homenaje a la figura materna y reconstruye fielmente el contexto de la posguerra española, con la esperanza de que “esa reconstrucción sea un mapa para el futuro” (Claudio 2020: 156); un mapa, una guía, una forma de conocimiento crítico del pasado y un ejercicio de elaboración del trauma.

## Bibliografía citada

- AGUADO, ANA; VERDUGO, VICENTA (2022), “La posguerra franquista en femenino: mujeres, hambre y represión”, *Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*, ed. José María Azkárrega Testor. Valencia, Universitat de València: 115-47.
- ALARY, VIVIANE (2018), “La literariedad iconotextual en la novela gráfica hispana: prolegómenos”, *Caracol*, 15: 26-51.
- BARTHES, ROLAND (1990), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- BOIS DE, PIERRE-ALAIN (2021), “Paracuellos y Barrio, de Carlos Giménez: una infancia bajo el franquismo plasmada en cómic”, *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton; Jesús Alonso Carballés; Anne-Claire Sanz-Gavillon; Claudia Jareño Gila. Madrid, Ediciones Marmotilla: 275-88.
- CALVINO, ITALO (2002), *Los amores difíciles*, Barcelona, Tusquets.
- CLAUDIO, ESTER (2020), “Entrevista con Paco Roca”, *CuCo, Cuadernos de cómic*, 15: 153-70.
- COALE, ROBERT S. (2021), “De la historia a la historieta, testimonio de una aventura documental en *Los surcos del azar*”, *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton; Jesús Alonso Carballés; Anne-Claire Sanz-Gavillon; Claudia Jareño Gila. Madrid, Ediciones Marmotilla: 347-55.
- GALLARDO, FRANCISCO; GALLARDO, MIGUEL (2012), *Un largo silencio*, Bilbao, Astiberri.
- GAMBIN, FELICE (2015), “Raccontare e disegnare tra i generi: l’Alzheimer nella cultura spagnola”, *Rassegna iberistica*, 104: 237-54.

- GAMBIN, FELICE (2017), “Las figuras y los signos de la memoria en Paco Roca”, *Historieta o cómic: biografía de la narración gráfica en España*, eds. Alessandro Scarsella; Katiuscia Darici; Alice Favaro. Venecia, Biblioteca di *Rassegna iberistica*: 173-86.
- GAMBIN, FELICE ed. (2020), *Segni della memoria. Disegnare la guerra civile spagnola*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- GÓMEZ BRAVO, GUTMARO (2022), “Un nuevo feudalismo. Visiones del primer franquismo”, *Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*, ed. José María Azkárraga Testor. Valencia, Universitat de València: 63-88.
- HALBWACHS, MAURICE (1996), *Memorie di famiglia*, Roma, Armando Editore.
- LALANDA, MÓNICA (2019), “El cómic como herramienta en el mundo sanitario”, *Clinica*, 27: 56-66.
- MACHADO, ANTONIO (1975), *Poesía completa*, Madrid, Espasa Calpe.
- MARSÉ, JUAN (2007), “Paracuellos: aventuras y testimonio”, *Paracuellos. Álbumes 1-6*, Carlos Giménez, Barcelona, Penguin: 7-14.
- MASARAH, ELENA (2021), “El cómic en la era del testimonio. Una aproximación teórica”, *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton; Jesús Alonso Carballés; Anne-Claire Sanz-Gavillon; Claudia Jareño Gila. Madrid, Ediciones Marmotilla: 37-46.
- MATLY, MICHEL (2018), *El cómic sobre la guerra civil*, Madrid, Cátedra, col. Signo e imagen.
- MAYOR SERRANO, BLANCA (2018), “Qué es la medicina gráfica”, *Tebeosfera*, 9 [02/03/2024] <[https://www.tebeosfera.com/documentos/que\\_es\\_la\\_medicina\\_grafica.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/que_es_la_medicina_grafica.html)>
- ORTIZ GARCÍA, CARMEN (2006), “Una lectura antropológica de la fotografía familiar”, *Cuartas jornadas. Imagen, Cultura y Tecnología*, eds. María Pilar Amador Carretero; Jesús Robledano Arillo; María del Rosario Ruiz Franco. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid: 153-66.
- PÉREZ GARCÍA, JUAN CARLOS (PEPO PÉREZ) (2021), “Imaginar para conocer: memoria sobre el franquismo en el cómic”, *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton; Jesús Alonso Carballés; Anne-Claire Sanz-Gavillon; Claudia Jareño Gila. Madrid, Ediciones Marmotilla: 47-81.
- PIEDRAS MONROY, PEDRO (2016), “La casa. Una entrevista a Paco Roca”, *Último cero*, 22/01/2016 [02/03/2024] <[https://www.academia.edu/43728224/LA\\_CASA\\_UNA\\_ENTREVISTA\\_A\\_PACO\\_ROCA\\_22\\_DE\\_ENERO\\_DE\\_2016&nav\\_from=063498f8-c712-4303-856c-fb1f39fbf097&rw\\_pos=0](https://www.academia.edu/43728224/LA_CASA_UNA_ENTREVISTA_A_PACO_ROCA_22_DE_ENERO_DE_2016&nav_from=063498f8-c712-4303-856c-fb1f39fbf097&rw_pos=0)>
- PONS, ÁLVARO (2022), “La época de Paco Roca”, *Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*, ed. José María Azkárraga Testor. Valencia, Universitat de València: 201-20.
- ROCA, PACO (2004), *El faro*, Bilbao, Astiberri.
- ROCA, PACO (2007), *Arrugas*, Bilbao, Astiberri.
- ROCA, PACO (2010), *El invierno del dibujante*, Bilbao, Astiberri.
- ROCA, PACO (2013), *Los surcos del azar*, Bilbao, Astiberri.

- ROCA, PACO (2015), *La casa*, Bilbao, Astiberri.
- ROCA, PACO (2020), *Regreso al Edén*, Bilbao, Astiberri.
- ROCA, PACO (2022), “Nacimiento de una historia gráfica”, *Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*, ed. José María Azkarraga Testor. Valencia, Universitat de València: 228-55.
- ROCA, PACO (2023), *El abismo del olvido*, Bilbao, Astiberri.
- RODRIGUES MARTIN, IVAN (2018), “La memoria me sirve para intentar comprender el presente: entrevista a Paco Roca”, *Caracol*, 15: 416-25.
- SONTAG, SUSAN (2006), *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara.
- TOUTON, ISABELLE; ALONSO CARBALLÉS, JESÚS; SANZ-GAVILLON ANNE-CLAIRE; JAREÑO GILA CLAUDIA (2021), “Introducción”, *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton; Jesús Alonso Carballés; Anne-Claire Sanz-Gavillon; Claudia Jareño Gila. Madrid, Ediciones Marmotilla: 13-33.
- VILLAMANDOS, ALBERTO (2021), “El invierno del dibujante, de Paco Roca: memoria y genealogía del cómic español”, *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton; Jesús Alonso Carballés; Anne-Claire Sanz-Gavillon; Claudia Jareño Gila. Madrid, Ediciones Marmotilla: 191-202.
- YUSTA RODRIGO, MERCEDES (2011), “¿Memoria versus justicia? La recuperación de la memoria histórica en la España actual”, *Amnis*, 2 [02/03/2024] <<https://doi.org/10.4000/amnis.1482>>

**Barbara Greco** es profesora titular de Literatura Española en el Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne de la Universidad de Turín. Ha editado el Epistolario entre Max Aub, María Teresa León y Rafael Alberti (1953-1972) *La amistad, patria de los sin patria* (Renacimiento, 2023); es autora de las monografías *Max Aub. Apocrifi e maschere letterarie* (2018), *La musa bifronte di José Agustín Goytisolo* (2015), *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela: i romanzi* (2014). Ha publicado artículos sobre la obra de Max Aub, María Teresa León, Julio Llamazares, José María Merino, Manuel Moyano, entre otros. Sus intereses de investigación se enfocan en la literatura española moderna y contemporánea, con especial atención a la memoria del exilio, las vanguardias, el humorismo, el microrrelato, el cómic.

**barbara.greco@unito.it**



---

# ENTREVISTA

Entrevista de Antonio Candeloro a Luis Goytisolo



# ENTREVISTA DE ANTONIO CANDELORO A LUIS GOYTISOLO

## A modo de introducción

En *Teoría del conocimiento*, la última entrega de *Antagonía* –la obra cumbre de Luis Goytisolo, tetralogía ideada por el autor tras su paso por las cárceles franquistas en 1960, empezada en 1964 y publicada entre 1973 y 1981–, uno de los narradores afirma: “Y así como en una obra de ficción su sentido último no hay que buscarlo en el texto, ni en su autor, ni en el lector, sino en la relación que vincula la obra con uno y otro, relación a través de la cual aquélla cobra vida, se vivifica, a la vez que ilumina la figura del autor lo mismo que la del lector, así, de modo semejante, nuestra relación de conocimiento respecto al ser humano y al mundo en que vive” (Goytisolo 2016: 1336).

Se trata de una de las reflexiones más explícitamente teóricas que aparecen en la novela sobre el acto de conocer el mundo y el de leer una obra de ficción, siendo concebidos los dos ámbitos como espacios paralelos y simétricos, dos lugares ideales en los que ejercitar nuestras capacidades hermenéuticas. Se trata también de un ejemplo clarividente del estilo de Luis Goytisolo: un estilo en el que al afán de conocimiento se une el cuidado por la palabra exacta, la expresión que mejor se ajusta a lo que el narrador pretende decir, la manera más eficaz de involucrar al lector tanto desde el plano cognitivo como desde un enfoque emotivo, donde el uso de un lenguaje lírico, impregnado de metáforas y figuras retóricas más propias de la poesía que del género narrativo, contribuye a llamar la atención del lector sobre el mismo texto.

Esta entrevista surge de una conversación telefónica que Luis Goytisolo me concedió tras haber leído dos artículos de quien esto escribe sobre la “descripción desatada” en *Antagonía* y sobre las huellas y los significados implícitos que deja la sombra de Dante y su *Commedia* en la misma novela (Candeloro 2023 y 2024). El entrevistador le será eternamente grato al entrevistado por su amabilidad a la hora de contestar a las preguntas y por su pasión literaria, intacta y cristalina, tras casi 90 años de vida vivida por y para la literatura.

## Una entrevista

AC: Luis Goytisolo: su nombre se relaciona inmediatamente con el de sus hermanos, Juan, el novelista, y José Agustín, el poeta. Si el lector se adentra en su universo narrativo –pensemos sobre todo en *Antagonía*–, se percata de que el género lírico y el género novelesco se mezclan, trabajan juntos, intercambian energías y rasgos. Consigue crear poesía dentro de una estructura narrativa. Pongamos un ejemplo, entre los muchos que se pudieran citar, proveniente de *Recuento*, la primera parte de la tetralogía:

Y así como Don Juan jamás siente remordimiento o culpa por sus seducciones ni le importa la suerte que puedan correr sus víctimas ya que, como el terrorista o el bandolero, tampoco ignora su inevitable condenación final, así Raúl se sentía igualmente predestinado a llevar hasta sus últimas consecuencias el papel que se había impuesto. Predestinado, casi como un elegido, como ese ser que nacido de las aguas o del limo o del fruto de un árbol o de la cópula de arcángeles o dioses o, a la inversa que en Ovidio, de la metamorfosis de un cactus o un espino en un niño. Y luego, tras una infancia oscura, hecho ya un hombre, concibe un buen día –o se le revela– determinada idea del mundo, de la vida, de sí mismo, un futuro que diseña y llena de imágenes como quien contempla un cielo de poniente o de amanecer, los cúmulos que se configuran como ciudades encastilladas, con templos y murallas y rascacielos reflejados en los mares celestes.

¿Cómo pudo mantener el pulso y el ritmo de un lenguaje alta y decididamente poético dentro de una novela como *Antagonía*, una tetralogía que, leída en su conjunto, en la edición Cátedra de 2016, ocupa casi 1400 páginas?

LG: Bueno, es mi estilo. Es decir que para mí novela y poesía no tienen por qué estar reñidas en absoluto. De ahí que pusiera metáforas, en principio más propias de la poesía, muy prolongadas. Hay un “así como” en *Antagonía* que dura diez páginas. Y esto es porque me parecía que narrativa y poesía podían trabajar juntas. En la historia de la literatura, algunas de las novelas más importantes del canon occidental son obras que contienen partes muy poéticas. Pensemos en el mismo *Quijote* de Cervantes, obra en la que hay poemas introducidos dentro de la trama o fragmentos muy líricos, o en el *Ulises* de Joyce, en cuyo último capítulo, el monólogo de Molly Bloom, ni siquiera hay puntuación y lo que prevalece es el ritmo musical de las frases. Paralelamente, hay frases cortas que no tienen verbo. Una, en particular, la recuerdo de memoria: “Nubes, fulgores, transparencias,

no rojo ni topacio ni celeste, crepúsculo inestable”<sup>1</sup>. Es una frase que describe un crepúsculo sin verbo. Entonces, me interesaba este tipo de cosas.

AC: Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, en su famoso *Discurso del estilo* –escrito para su ingreso en la *Académie française* el 25 de agosto de 1753– afirma: “Escribir bien es pensar bien y a la vez sentir bien y expresar bien, es tener a un mismo tiempo ingenio, alma y gusto”. Usted reflexiona sobre el estilo –pero también sobre “ingenio”, “alma” y “gusto”– tanto en el ensayo *Naturaleza de la novela* (aparecido en 2013 para la editorial Anagrama) como en un interesante *Pequeño diccionario de narrativa* que aparece en el final de *El sueño de San Luis*, libro inclasificable, a mitad de camino entre la novela, el ensayo y la autobiografía (publicado por Anagrama en el 2015).

LG: *El sueño de San Luis* tiene una base real: durante años tuve el mismo sueño, un sueño recurrente, en el que me veía en una casa semiderruida. En otro, paralelo, estoy perdido en un pueblo que conozco, pero del que no sé cómo salir o hacia dónde ir. Al no poder interpretarlos, los recojo en *El sueño de San Luis*. Otros sueños parecidos a estos: estoy en Barcelona o en Madrid, y de repente descubro barrios que no conocía. Creo que son metáforas de la creación.

AC: Y volviendo al concepto de “creación”: ¿Qué es para usted el estilo? Y volviendo a la cita del conde de Buffon: ¿cuánta importancia cobra para usted el “ingenio”, antes que el “alma” y el “gusto” a la hora de crear un mundo novelesco?

LG: El estilo es algo que no tiene que ver con la forma, sino que responde a una concepción teórica y filosófica del mundo. En este sentido tiene que ver con el “ingenio” y el “alma” de alguien. Se trata de una visión del mundo. Además, el estilo es algo que en sí mismo crea un contenido, crea mundos.

AC: Si volvemos a la cita de arriba, al fragmento que he extraído de *Recuento*, nos daremos cuenta de otro rasgo peculiar de su estilo, esto es, el uso abundante de la ironía, que, a veces, se configura como humor negro y, otras veces, como sátira o parodia de determinados lenguajes de determinadas capas sociales o representantes políticos. ¿Cuánta importancia cobra la ironía en su escritura? ¿Podemos hablar también de autoironía? ¿Es cervantina esta tendencia a no tomarse del todo en serio la voz del narrador?

1 Se trata del incipit del VI capítulo de *Recuento*, la primera parte de *Antagonía*.

LG: Efectivamente esta es una peculiaridad que descubrí en Cervantes cuando yo mismo la practicaba sin saberlo. William Shakespeare es incomparable en el ámbito teatral, Miguel de Cervantes lo es en el ámbito narrativo. Podríamos afirmar incluso que se trata de un “poeta narrativo”, sus poesías son relatos y hacen gracia, porque esas obras también tienen elementos irónicos o incluso satíricos. Estoy pensando en el estrambote titulado *Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla*, cuyo primer verso dice de forma grandilocuente: “¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!”, y luego acaba con esos versos desternillantes: “miró al soslayo, fuese y no hubo nada”. Da risa. Y su efecto cómico sigue en pie, igual que ocurre con el *Quijote*, una novela que aguanta de maravilla el transcurso de los siglos.

AC: Releyendo toda su obra y, especialmente, volviendo a leer *Antagonía*, el lector “desocupado”, ese lector ideal al que Cervantes dirige sus primeras palabras en su famoso prólogo a la Primera Parte del *Quijote*, se da cuenta de la suma importancia que adquieren determinados clásicos. Tanto en *Recuento* (1973), como en *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), tanto en *La cólera de Aquiles* (1979) como, finalmente, en *Teoría del conocimiento* (1981), hay una constante referencia a veces explícita, otras veces oculta o solo alusiva, a Platón y su *Banquete*, a Dante y su *Commedia*, a Hesíodo y su *Teogonía*. Podríamos incluso llegar a pensar que *Antagonía* debe su título a la *Teogonía* del escritor griego: ¿por qué son tan importantes para usted estos clásicos? ¿Qué representan para usted estas obras? ¿Es posible prescindir de los clásicos para crear algo inédito, algo original, en el ámbito de la creación literaria?

LG: Dante es uno de los autores que más me han influido en la estructura de *Antagonía*, aunque no lo parezca. Pensemos en la misma tripartición de la *Divina Commedia*: el lector podría preguntarse: ¿qué es esto? ¿Son tres obras distintas o son tres partes de la misma obra? ¿Cómo encajan la una con la otra? ¿Qué puntos en común tienen y cómo se mantiene el estilo en las tres partes? Son preguntas que yo me hacía mientras iba pensando en la estructura y configuración de *Antagonía*.

AC: Hablando de estructura, en las cuatro partes de la tetralogía usted —a través de las múltiples máscaras de los narradores que cuentan los hechos y que van cambiando a lo largo de la trama, a veces de manera del todo inesperada— reflexiona de forma constante y bastante intrigante sobre el concepto de “creación literaria” y el de “creación artística”. Lo hace sobre todo a través de un diálogo

constante con la pintura de Diego de Velázquez. No es casualidad que para las cubiertas de las dos ediciones compactas de *Antagonía* usted cite *Las Meninas* (en la edición para Anagrama) y *Las hilanderas* (en la edición para Cátedra). Le pregunto: ¿qué tienen o podrían tener en común el lenguaje literario y el lenguaje pictórico? ¿Por qué Velázquez y estas obras, en particular, en lugar de otros cuadros y otros pintores?

LG: Me interesa Velázquez porque en *Las Meninas* aparece el pintor, el autor de la obra, pero también aparece la obra en sí, y aparecen los reyes, reflejados en el espejo que está detrás, ubicado como si fuera un cuadro detrás del pintor. Me interesa porque *Las Meninas* es una obra sobre la pintura, igual que *Antagonía* es una obra sobre la literatura, o, mejor dicho, sobre la creación literaria, sobre cómo surge y se va configurando una obra literaria. De hecho, así como en la *Commedia* dantesca hay tres universos o planos, en *Antagonía* las cuatro partes están organizadas según los cuatro puntos cardinales, las cuatro estaciones y cuatro obras fundamentales de Velázquez: en *Recuento* se hace referencia a *Las Meninas*; en *Los verdes de mayo hasta el mar* vuelven a aparecer *Las Meninas* junto con *La rendición de Breda*; en *La cólera de Aquiles* se hace constantemente referencia a *La rendición de Breda*, también conocido como *Las lanzas*; en *Teoría del conocimiento* el cuadro que se comenta es *Las hilanderas* junto con *Esopo*, el magnífico retrato del fabulista griego, sobre todo en el final de la novela, cuando se cuenta la agonía de El Viejo. Así que es cierto que hay un diálogo constante con las obras de arte más emblemáticas y famosas de Velázquez.

AC: Hablando de pintura, ¿cómo llegó a dibujar –por poner otro ejemplo emblemático y muy llamativo para el lector– la imagen de *La Ciudad Ideal* que aparece como objeto artístico sobre el que reflexiona Raúl Ferrer Gaminde, arquitecto *in potentia*, luego convertido en escritor? Se lo pregunto porque a mí la éfrasis de *La Ciudad Ideal* me provocó pesadillas<sup>2</sup>.

LG: Supongo que es algo que no existe: por eso se define como Ciudad Ideal, es algo ‘ideal’ que no tiene cabida en el mundo ‘real’.

AC: Hablando de arquitectura, *Antagonía* nos puede evocar la estructura de la *Commedia* dantesca, pero también la del *Ulises* de Joyce (un día en la vida de un

---

<sup>2</sup> *La città ideale* es un tema recurrente de la pintura renacentista y el título de la que algunos historiadores del arte creen que es la única obra pictórica de Leon Battista Alberti, de 1480-1490.

hombre, Leopold Bloom, desde las 8 de la mañana hasta las 2 de la madrugada) y la de la *Recherche* proustiana (la vida de Marcel recordada a partir de la llamada “memoria involuntaria” desde la infancia hasta la vejez). Un elemento en común entre las tres obras citadas es precisamente eso, la tendencia del escritor a ‘construir’ su propio mundo como si de un ‘edificio’ se tratara. *Antagonía* es ese edificio, ese monumento o ese mapa en el que, por ejemplo, Barcelona no es ya solo una ciudad, ni un escenario, sino otro personaje más, que se mueve y que interactúa con los demás personajes y con la trama en general.

LG: En relación con las obras que citas, son las que mayor influencia han tenido en mi escritura, las obras con las que he sentido mayor afinidad mientras iba escribiendo *Antagonía*. Es decir, me veía muy reflejado en esas obras clásicas. *Ulises* me lo conocía casi de memoria, capítulo por capítulo (desde el inicial viaje a la playa hasta las juergas del final del día, cuando finalmente Leopold Bloom vuelve a su casa, sabiendo perfectamente que su mujer, Molly, acaba de mantener una relación con otro). Encontré ahí una afinidad muy grande de intención y de argumento.

AC: ¿Cuánta importancia ocupa en su mente de escritor la ‘arquitectura’ entendida como disciplina a mitad de camino entre la exactitud de las ciencias puras y la estética de las artes plásticas? ¿Cuánta importancia cobra la estructura? ¿Siempre escribe teniendo en mente esa base arquitectónica o esa estructura de la que saldrá la escritura o es que la escritura sale de forma libre?

LG: La escritura no es libre, no fluye libremente, siempre está muy estudiada. En cuanto a la arquitectura, ten en cuenta que cuando yo estaba estudiando Bachillerato, quería ser arquitecto; sin embargo, me decanté por Derecho, porque veía que me iba a dejar tiempo para escribir. En cambio, en Arquitectura se pedían estudios de matemáticas que no me convencían, nunca fui muy bueno en las matemáticas. Sin embargo, la arquitectura es algo que siempre me ha llamado la atención, siempre me ha fascinado.

AC: Siempre es interesante ver cómo para un escritor la estructura es muy importante y, al mismo tiempo, dentro de esa estructura se desarrolla una escritura decididamente creativa y lírica.

LG: Sí, y en cuanto a la arquitectura, tampoco podemos olvidar que en sus

primeras ediciones las cuatro partes de *Antagonía* se publicaron con cuatro colores diferentes, siguiendo la tendencia estructural de la que hablábamos antes.

AC: Hablemos de Eros. Para los griegos, era una especie de demonio o de *genius* a mitad de camino entre el mundo de los mortales y el mundo de los dioses, entre la Tierra y el Olimpo. Eros se caracteriza por ser una especie de fuerza ciega que empuja a los hombres a unirse siempre en el nombre de la ambivalencia: es “dulce” y “amargo”, como recuerda también Anne Carson en su homónimo ensayo sobre la poesía de Safo, *Eros dulce y amargo* (publicado en 2020). Eros aparece de forma reiterada en toda su obra, no solo en *Antagonía*: estoy pensando en *Placer licuante* (Alfaguara, 1997) pero también en sus fábulas, algunas desternillantes, otras incluso macabras, por cómo se abordan las problemáticas relacionadas con el sexo. Pensemos en *El atasco y demás fábulas* (Anagrama, 2016) o en *Chispas* (Anagrama, 2019), donde se alude a la coprofilia o incluso a la zoofilia. ¿Por qué es tan central para usted Eros? ¿Es cierto que, como afirma también en *Cosas que pasan* (Siruela, 2009), hay una relación o un vínculo estrecho entre impulso erótico e inspiración creativa?

LG: Bueno, podríamos decir que tanto la coprofilia como la zoofilia son ‘caricaturas’ de Eros. En cuanto a la pregunta, yo creo que es así, que hay un vínculo estrecho entre impulso erótico e inspiración creativa. Pensemos de nuevo en Proust, en el que el sexo está muy presente dentro de la trama de la *Recherche* o pensemos en Joyce, en esa escena memorable y casi grotesca en la que Leopold Bloom empieza a masturbarse mirando a algunas jóvenes tumbadas en la arena hasta que descubre que una de ellas es coja o amputada. En muchas obras maestras Eros es protagonista y sí creo que el impulso erótico y el impulso creativo comparten rasgos en común: no es solo que Eros sea fuente de inspiración, sino que Eros puede afilar y dinamizar la inventiva.

AC: Hoy en día hay pocos escritores que aborden el género “novela” con la ambición y el atrevimiento que usted demostró al emprender el reto de *Antagonía*. En nuestra “sociedad líquida” predomina la rapidez frente a la lentitud; el ruido frente al silencio; la distracción frente a la reflexión. Es difícil leer *Antagonía* para muchos lectores de este siglo XXI y desacostumbrados a esos ‘valores’ pasados de moda o fuera de moda como la lentitud, el silencio y la reflexión. Sin embargo, la literatura está llena de apuestas e intentos en los que sí se podrían recuperar esos ‘valores’ o aspectos que eran típicos de cierto tipo de literatura española del

siglo XX: estoy pensando en el caso de Luis Martín Santos, de Juan Benet, de Rafael Sánchez Ferlosio, de Carmen Martín Gaité, de usted mismo. ¿Debería la literatura volver a poner en valor esos 'valores'? ¿O será ya imposible plantear un proyecto literario que implique tanta exigencia y tanto esfuerzo hermenéutico por parte del lector común?

LG: Bueno, este esfuerzo lo ha exigido la literatura siempre. Hoy en día las cosas han empezado a cambiar. Lo veo por los jóvenes, me deprime mucho el panorama. Hay de todo, claro está, me he encontrado con gente estupenda, muy curiosa, muy culta, pero en su gran mayoría los jóvenes solo miran el móvil o miran el mundo a través de la pantalla del móvil o, en su defecto, del ordenador. Es muy raro hoy en día entrar en el metro o en un tren y toparse con alguien leyendo o que esté pasando las páginas de un periódico en papel. Incluso los lectores 'comunes' lo que hacen es leer obras que sean entretenidas, lo que se llama 'novela de entretenimiento', novelas cuya trama es muy fácil de seguir y cuyo final tranquiliza al lector, donde todo cuadra y todo se resuelve.

AC: Hablando de las tramas de las novelas, *Antagonía* empieza con los recuerdos del protagonista, Raúl Ferrer Gaminde, en el estallido de la guerra civil española. Entre relampagueos, humo, tanques, de repente, el narrador externo cita a un oficial montado en un caballo blanco. *Antagonía* se cierra con una de las mejores páginas que yo haya leído nunca en la que El Viejo (un personaje tanto ambiguo cuanto fascinante) mira o rememora esa misma imagen misteriosa del oficial montado en un caballo blanco. ¿Puedo preguntarle por qué esa imagen? ¿De dónde le vino? ¿Por qué vuelve en el final, cuando es la imagen con la que arranca toda la narración? Hay ahí una evidente circularidad y un enigma de corte incluso cromático. ¿Por qué blanco, en el medio de tanto ruido, humo, suciedad?

LG: Esta imagen es real, quiero decir que la vi en la realidad. Tenía unos tres o cuatro años y un día me escapé del control de mi familia. Era el día en el que las tropas de los nacionales entraron en el pueblo en las afueras de Barcelona donde vivíamos en ese entonces, en 1938. Es un recuerdo que se quedó totalmente grabado en mi mente: mis familiares se asustaron mucho, pero yo quería ir a ver qué estaba ocurriendo y vi a ese oficial montado en un caballo blanco dando órdenes y moviéndose rápidamente entre las tropas que entraron por el pueblo y pasaron por delante de nuestra casa, entre humo, relampagueos y disparos.

AC: De imaginar un mundo del más allá en el que –como parece creer Cervantes en el Prólogo a su *Persiles*– nos será concedido volver a reanudar el hilo roto de la conversación con nuestros amigos, ¿con qué amigos escritores le gustaría volver a charlar?

LG: Bueno, yo creo que esos famosos ‘adioses’ del *Persiles* –“Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos”– son un enésimo ejemplo de la ironía cervantina. De todas formas, creo que me gustaría volver a charlar con todos los escritores que has mencionado antes: Juan Benet, Luis Martín Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, con el que tenía una relación muy buena. Una vez me invitó a su finca en Extremadura, y recuerdo que yo me horroricé al ir a cazar conejos con él y, de hecho, él tampoco duró mucho más en esa actividad. Recuerdo que me dijo que una mañana la Torci<sup>3</sup>, que era su hija, al ver una pieza de la caza le preguntó: “Papá, ¿pero qué te ha hecho ese conejo?”. A partir de ese momento, él también dejó de cazar.

AC: Hablando de escritores: ¿cómo era la relación entre vosotros, entre José Agustín, Juan y tú? Es realmente singular el hecho de que dentro de la misma familia se hallaran tres escritores, cada uno dotado de un estilo propio y cada uno con una proyección determinada dentro de la literatura española del XX.

LG: Era una relación buena, nos llevábamos muy bien, pero, a diferencia de lo que la gente cree, nunca leíamos lo que iba escribiendo el otro. Con José Agustín no hablábamos casi nunca de literatura; con Juan, compartíamos habitación, cada uno tenía su cama y su escritorio y los dos solíamos escribir cada uno sentado en su silla frente a la pared. A veces Juan me comentaba su estado de ánimo, tras una sesión de mucho trabajo, a veces era yo quien le manifestaba mi satisfacción por lo escrito. Pero nunca nos leíamos. Cada uno iba a lo suyo o escribía lo suyo, sin interferencias ni intercambios. Cuando Juan ganó el Premio Cervantes lo celebré. Incluso fui a verlo a Marruecos para celebrar ese galardón.

AC: Hablando con Nuccio Ordine<sup>4</sup> de lo fundamental que es para la supervivencia del género humano que existan cosas ‘inútiles’ desde un punto de vista económico o meramente materialista como la literatura, la filosofía, la música o el arte en general, llegué a preguntarle si él piensa que la literatura nos puede ayudar

3 Es Marta Sánchez Martín, hija de Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio.

4 Ordine fue Premio Princesa de Asturias de 2023 para las Humanidades y la Comunicación.

a ser mejores personas y la respuesta fue negativa. Citando a su vez a su amigo George Steiner, Ordine me hizo notar cómo los nazis eran grandes amantes del arte, escuchaban a Wagner, idolatraban a Nietzsche. Si esto es así, si la literatura no nos convierte automáticamente en mejores ciudadanos, ni en mejores personas, desde un punto de vista ético, ¿de qué nos puede servir?, ¿cuál es o cree que es y sigue siendo la ‘utilidad’ de la literatura en este siglo XXI y en el futuro que podemos vislumbrar?

LG: Yo creo que un pueblo sin música, sin literatura, sin pintura, sin filosofía sería un pueblo de autómatas. Y es muy difícil contestar a tu pregunta, es un discurso muy complejo y muy amplio. Es complicado prever lo que nos depara el futuro. Yo creo que la cultura ha salvado a la humanidad. La cultura es fundamental. Piensa en Roma y en Grecia, en los grandes pensadores de la Edad Media. Piensa incluso en las pinturas rupestres de las Cuevas de Altamira o en los primeros cuentos orales del folklore. Si todo desaparece o si todo esto solo se mira o contempla en el móvil, creo que mal andamos. Piensa también en la así llamada ‘Inteligencia Artificial’: yo no sé sinceramente cómo funciona y qué consecuencias reales pueda tener en el mundo actual y en los seres humanos, pero sí sé que de tener que elegir, preferiría siempre la Inteligencia Natural. A mí me gusta la Inteligencia Natural.

AC: De no haber sido escritor, ¿qué le habría gustado ser?

LG: Bueno, como te dije, quería ser arquitecto, aunque las matemáticas me echaron para atrás. No sé, tenía bastante claro que en un momento dado de mi vida la escritura iba a ser mi trabajo.

AC: Recuerdo que en alguna entrevista relata cómo siendo muy joven se presentó a una editorial de Barcelona para entregarles una novela de aventuras para cobrar lo que pagaban para ese tipo de obras.

LG: Sí, sobre los catorce o quince años me enteré de que la Editorial Molino pagaba dos mil pesetas por un texto narrativo a editar dentro de su colección de novelas juveniles. Para aquella época dos mil pesetas eran una fortuna. Así que me presenté con pantalón corto y les dije que me proponía para publicar con ellos. Fueron muy amables y me contestaron que para aquel entonces ya no iban a publicar más novelas, que no necesitaban ya muchas y que tardarían un par de

años en contestarme y aceptar, así que les dije que ya no me interesaba, que no podía esperar dos años. Fueron muy corteses, la verdad. Me trataron muy bien.

AC: Eso da una idea de cuánto tenía usted clara la idea de que la escritura iba a ser su destino, su vida y su trabajo.

LG: Sí, sí, es cierto: escribí poemas y relatos cortos incluso antes de los catorce años. Ahora no guardo nada de todo ese material. Algún relato sí que me lo publicaron, en revistas que ya no existen. Con 18 empecé a escribir *Las afueras*, que luego publiqué con 22 y ganó el primer “Premio Biblioteca Breve” en 1958.

### A modo de conclusión

El “Premio Biblioteca Breve” de 1958 es solo el primero de una larga serie, si pensamos en los demás que cosechó a lo largo de su trayectoria Luis Goytisolo. Nacido en Barcelona en 1935, autor de una de las novelas fundamentales del siglo XX, *Antagonía*, tetralogía sobre el acto de la creación literaria, narración íntima y, al mismo tiempo, recuento colectivo de la España de los años 60 y 70, aparecida por primera vez en su versión compacta en el 2012 en Anagrama y en edición crítica y anotada al cargo de Carlos Javier García en el 2016 para Cátedra, Luis Goytisolo, Premio Nacional de Narrativa, Premio Nacional de las Letras y miembro de la Real Academia Española, también ha publicado ensayos (como *Naturaleza de la novela*, Premio Anagrama de Ensayo de 2013); relatos cortos y fábulas (como *El atasco y demás fábulas*, de 2016; *Coincidencias*, de 2017; *Chispas*, de 2019); novelas como *Estela del fuego que se aleja* (de 1984), *Estatua con palomas* (de 1992), *Liberación* (de 2003) y *El lago en las pupilas* (de 2012); libros inclasificables y que se articulan entre la autobiografía, el ensayo y la novela como *Cosas que pasan* (de 2009) y *El sueño de San Luis* (de 2015). Se trata de obras heterogéneas y heterodoxas que invitan al lector a ser parte activa del proceso de la lectura, de la construcción del sentido y de la búsqueda de un sentido en el mundo que nos rodea. Obras en las que –como sugiere el narrador de *Teoría del conocimiento* citado en la apertura de esta entrevista– el significado no está en el texto, ni en el autor, ni tampoco en el lector, sino en la constante triangulación creativa entre autor, texto y lector, además de en el constante y complejo diálogo entre los tres y el mundo real en el que se mueven y existen.

## Bibliografía citada

- CANDELORO, ANTONIO (2023), “La descripción ‘desatada’ en *Antagonía* de Luis Goytisoló”, *Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario*, eds. Norma Angélica Cuevas Velasco; Raquel Velasco. México, Universidad Veracruzana: 149-76.
- CANDELORO, ANTONIO (2024), “La sombra de Dante en *Antagonía* de Luis Goytisoló”, *Universidad de La Habana*, 299: 1-29.
- GOYTISOLO, LUIS (2016), *Antagonía*, ed. Carlos Javier García, Madrid, Cátedra.

---

# RESEÑA LITERARIA

Fernando Valls, *El sueño de Venecia de Ángel Crespo*



# FERNANDO VALLS

## EL SUEÑO DE VENECIA DE ÁNGEL CRESPO

Universidad Autónoma de Barcelona

### Resumen

Se trata de un diario, en gran parte inédito, que aborda la estancia del poeta, traductor y ensayista Ángel Crespo, en 1982, como profesor invitado en la Universidad de Venecia, donde estuvo acompañado por su esposa, la profesora Pilar Gómez Bedate. Puede leerse también como un diario de lecturas, un libro de viajes y un autorretrato, en los que destacaría las reflexiones sobre su obra, la situación política de España y su visión de la poesía española desde fuera, así como las relaciones que mantuvo con numerosos hispanistas italianos.

palabras clave: Ángel Crespo, Pilar Gómez Bedate, Venecia, Italia, diario

### Abstract

#### *El sueño de Venecia, by Ángel Crespo*

*It is a diary, largely unpublished, that addresses the stay of the poet, translator and essayist Ángel Crespo, in 1982, as a visiting professor at the University of Venice, where he was accompanied by his wife, Professor Pilar Gómez Bedate. It can also be interpreted as a reading diary, a travel book and a self-portrait, in which special emphasis is given to the reflections on his work, the political situation in Spain and his vision of Spanish poetry from the outside, as well as the relationships he maintained with several Italian scholars.*

*keywords: Ángel Crespo, Pilar Gómez Bedate, Venice, Italy, diary*

En el proyecto que trazó Ángel Crespo (1926-1995) sobre el conjunto de sus diarios, que iban a llevar el título de *Los trabajos del espíritu* (Seix Barral publicó en 1999, con esa denominación, el correspondiente a las anotaciones de los años 1971, 1972, 1978 y 1979), esta parte que ahora se publica –*Diario veneciano. 1980-1983* (Crespo 2024)– tiene entidad propia, pues se ocupa de sus estancias en Venecia y de sus visitas a otras ciudades italianas, sobre todo a Florencia y Roma<sup>1</sup>.

La vinculación de Crespo con el país vecino no fue solo intelectual, lo consideraba cabeza y centro del mundo latino, sino también vital. El caso es que estudió y tradujo las obras de Dante y Petrarca<sup>2</sup>, las denominadas *Memorias de España* (Planeta, 1986), de Casanova; algunos poemas de Ugo Foscolo; *El placer* (Ediciones B, 1990), de Gabriele D'Annunzio; y *El oficio de vivir* (Seix Barral, 1992), de Cesare Pavese. Además, lee y a veces traduce a diversos poetas italianos, como Cardarelli, Gatto, Raffaele Carrieri o Campana, a quien considera inspirador de Chicharro, hijo, con quien Crespo compartió las casi juveniles inquietudes postistas.

Por si todo ello fuera poco, uno de sus libros de versos se titula *Docena florentina* (1966), texto que marca un cambio de rumbo hacia una poesía simbolista, culturalista<sup>3</sup>; entre las antologías de su lírica aparece la titulada *En medio del camino* (1970), y la primera sección de *El ave en su aire* (1985), se denomina “Plata en la laguna”, que no es otra laguna que la veneciana<sup>4</sup>. Sus múltiples trabajos en favor de la literatura italiana merecieron notables reconocimientos, entre ellos –

---

1 Me ocupé de *Los trabajos del espíritu* en Valls 1999a y 1999b, pero sobre todo téngase en cuenta el comentario de Bruna Cinti (2000) y el obituario que le dedicó (Cinti 1996).

2 Sus trabajos sobre Dante son los siguientes: *Comedia. Inferno* (1973) y *Comedia. Purgatorio* (1976), ambos en Seix Barral; *Conocer Dante y su obra* (1979; reeditado por Acantilado en 1999, simplificando el título, *Dante y su obra*), *El autor y su obra. Dante* (Barcelona, Barcanova: 1985), ambos en series de divulgación; con el título de *Divina comedia* la editó en 1981 Círculo de Lectores, y en el 2003 Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, ilustrado por Miquel Barceló; y en 1987 prologó *Dante*, de Kurt Leonhard (Barcelona, Salvat: 1987). Su versión del *Cancionero* de Petrarca la publicó Bruguera en 1988, y en el diario cuenta que en Venecia adquirió la edición del *Canzoniere* de Gianfranco Contini.

3 Apareció en la colección “Poesía para todos”, dirigida por el poeta y pintor Manuel Padorno, junto a libros de Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Ángel Valente, Francisco Brines, Ángel González, Fernando Quiñones, Lorenzo Gomis y Rafael Soto Vergés. Por tanto, podría decirse que aquí estaba ya la plana mayor del llamado grupo poético del 50.

4 De aquí procede tanto el título como los poemas de *Argento sulla laguna* (Crespo 1990), en ed. de Bruna Cinti, entonces profesora en Venecia.

creo que son los que más apreciaba—, la Medalla de Oro Della Nascita di Dante (1980), la llave de la Ciudad de Venecia y el nombramiento de Veneciano del año, en 1990 y 1994, así como el Premio Internazionale Eugenio Montale, en 1994<sup>5</sup>.

El diario que ahora nos ocupa se centra en la estancia en Venecia entre enero y julio de 1982, en compañía de su mujer, la profesora y escritora Pilar Gómez Bedate, como docente invitado en la Universidad Ca' Foscari, a quien le ofrecieron formar parte del consejo de redacción de la revista *Rassegna Iberistica*. Compartió despacho con Giovanni Meo Zilio, y a Crespo le gustaba contar que daba al Gran Canal y que, desde la ventana, podía verse el puente de Rialto. Estas anotaciones fueron para él un semillero, pues las escribió con el propósito de que le sirvieran para componer en el futuro unas memorias que no llevaría a cabo. El caso es que la fortuna favoreció a la pareja, pues consiguieron alquilar un apartamento al módico precio de 700 libras mensuales, en el primer piso de un palacete, Ca' Franceschini, situado en el Campo San Samuele, entre el palazzo Grassi y el Malipiero, junto al Canal Grande. En más de una ocasión, le oí contar que Casanova fue bautizado en la iglesia de San Samuele y que lo educaron en el Malipiero. Ambos estaban convencidos de que fue la influencia benéfica de Casanova quien los llevó a esa vivienda en la que la vida les resultaría tan grata<sup>6</sup>.

Sus elogios a Venecia son constantes. Si en la cita inicial del libro reconoce que es la ciudad en la que le gustaría vivir, añade también: “siento a Venecia, y a su paz, no como algo exótico, sino como algo mío, íntimo”, constata que “Venecia se me va entrando cada vez más en la sangre”, y confiesa: “una de las cosas de Venecia que más me atraen es que, siendo una ciudad provinciana —y esto se ve en su manera de vivir auténtica—, haya en ella una vida artística e intelectual tan rica y variada” (Crespo 2024: 14, 43, 59, 60, 100). En su poema “Una patria se elige”, compuesto tras una visita en 1964, después de la primera que realiza al país, en compañía de Pilar<sup>7</sup>, enviado por la revista *Artes* para dar noticia de la Bienal de Venecia, en cuya estancia conoce al pintor Lucio Fontana, reconoce: “Mi otra patria es Italia”. Pero cuando en 1982 visite de nuevo la Bienal se lamentará de su

5 Este galardón se concedió entre 1982 y el 2002, en cuatro modalidades distintas, siendo Ángel Crespo el único español que lo obtuvo.

6 En el diario se describe y comenta la situación del apartamento, en el *sestiere* de San Marco, número 3202 (Crespo 2024: 91-92). Se refiere también a las exposiciones que visitan en el palacio Grassi dedicadas a Picasso y a Renato Guttuso, una retrospectiva de este último, sobre la que se muestra muy crítico (59, 173, 231-32).

7 En 1967 viajan a la Trienal de Milán y vuelven a visitar Venecia, y en el verano de 1981 pasan un mes en la ciudad, tal y como recuerda Pilar Gómez Bedate en el epílogo de esta edición (Crespo 2024: 299-301).

decadencia (Crespo 2024: 48, 225). El caso es que durante aquel primer viaje, decide consagrarse por completo a su vocación de escritor, se consolida su relación amorosa con Pilar Gómez Bedate, y comprondrá *Docena florentina* (1966). En este sentido, quiero recordar aquí un dato apenas conocido y es que entonces quiso escribir un libro sobre Venecia, para la colección “Las ciudades”, de la editorial Destino, que dirigía Carlos Trías y Valentí Gómez Oliver, pero Gonzalo Torrente Ballester ya se lo había propuesto a los responsables, aunque no lo escribió nunca. Crespo publicaría en esa serie un libro memorable dedicado a *Lisboa* (1987).

Durante su estancia en 1982, sus valedores en la ciudad fueron Giovanni Meo Zilio, Bruna Cinti y Franco Meregalli<sup>8</sup>. También frecuenta a Carlos Romero y a Giuseppe Bellini, con quienes acabará enfrentado, pues el primero se oponía, en su condición de Director del Departamento, a que se le concediera una cátedra permanente de Lengua y literatura brasileña, y el segundo lo secundaba. A ambos les dedica, a lo largo del diario, duras palabras.

En diversos momentos, alude a vecinos ilustres de la ciudad: Carlo Goldoni; John Ruskin, de quien se recuerda que vivió en la pensión La Calcina, pero, además Pilar está leyendo *The Stones of Venice*; Ezra Pound (los *Cantos pisanos* era entonces una de las lecturas de Crespo)<sup>9</sup>, y por supuesto Casanova. Venecia es también para ellos sus iglesias y museos, los grandes pintores venecianos (Tiziano, Tintoretto, Veronese, Tiepolo, Guardi o Canaletto)<sup>10</sup>, curiosidad que se repite en el resto de la ciudades italianas que visitan. No menor fue su interés por la música (65, 98)<sup>11</sup>, la gastronomía, los restaurantes (no solo nos proporciona el nombre y su localización, sino lo que han comido, el tipo de vinos, y qué les ha parecido, como cuando afirma que en el restaurante de Gianmario, en Burano, se come el mejor pescado del Adriático, 63), pensiones y librerías, sobre los que

8 Mientras pasea por Venecia con Meregalli, a quien le achaca en un par de ocasiones que le falta sentido del humor, éste le confiesa “que se siente, cultural y mentalmente, más español que italiano, y que ello se debe a que Ortega y Gasset desplazó a Benedetto Croce del mundo de sus intereses filosóficos” (Crespo 2024: 69).

9 No sabría decir en qué lengua leyeron estos libros. Es probable que el de Ruskin lo leyera Pilar en inglés, pero para el de Pound es probable que utilizara la versión italiana, o la española de Jesús Pardo, publicada por Adonais en 1960.

10 En un momento dado, comenta que a Pilar le gustaría escribir una novela basándose en los personajes de los cuadros de Carpaccio, proyecto que no cuajó (50).

11 Tras su regreso definitivo a España, en su casa de Calaceite, donde solían pasar los veranos, antes de las comidas, pero sobre todo al atardecer, a menudo sonaba música clásica, de su nutrida colección de viejos elepés, recuerdo –por no ser un compositor, obvio– la pasión por el alemán Paul Hindemith. En el diario confiesa que uno de sus músicos preferidos era Monteverdi.

nos va dando noticia. Así, recuerda que en Florencia se hospedaron en la pensión Corsini, en la que Jorge Guillén conoció a Irene, su segunda mujer, pero que la poeta y profesora Aurora de Albornoz, al no poder soportar el ambiente, cambió de hospedaje; o cuando cenaron en la Locanda Montin, en el Dorsoduro, comenta que allí solía comer Ezra Pound (17, 34, 45, 68).

El caso es que contraponen lo mucho que disfrutaron en Italia, en Venecia, a la desilusión que muestra por la vida en Puerto Rico, en Mayagüez (puede observarse en los poemas de *Donde no corre el aire*, 1981, que Gaetano Chiappini tacha de “poesía desesperada”), donde el matrimonio nunca se sintió a gusto, durante los once años que residieron en la isla, entre 1967 y 1988, al no encontrar un ambiente intelectual que les resultara ni atractivo ni propicio. Hasta el punto de que suelta comentarios como los siguientes: “¡América, América, tierra de sucedáneos!”; “Adónde voy a ir yo en ese Mayagüez en el que casi nadie dice nada que pueda interesarme”; “el trópico [...] no ha querido, o sabido, recibir lo que le he ofrecido”; o este otro más extenso, en el que compara la vida que llevaba en Puerto Rico con su experiencia veneciana: “Venecia es bella, bellísima, y está llena de bibliotecas, de obras de arte, de salas de concierto. Y no están muertas como sus simulacros tropicales paupérrimos, sino vivas, frecuentadas. Todo esto –clima, ambiente social, aura cultural–, unido a lo autóctono de la vida que no es una imitación de la semibarbarie norteamericana, como sucede en Puerto Rico, temple mis nervios y me tranquiliza. Y, tal vez por ello, soy indulgente con las carencias de la vida italiana”. A este respecto, se queja del “mal funcionamiento de la administración universitaria italiana” (30, 108, 119, 166)<sup>12</sup>. Tampoco le satisfizo la estancia en Leiden, Holanda<sup>13</sup>, pero sí recordaba con agrado el tiempo que vivió en Upsala, durante el curso 1970-1971, los llama “mis felices tiempos de Suecia” (151, 246), donde acabó su tesis doctoral, dirigida por la hispanista Regina af Geijerstam, sobre *El moro expósito*, del Duque de Rivas, que en 1982 se convirtió en una edición, con prólogo y notas, publicada en la prestigiosa colec-

12 Entre las excepciones, se encontraban algunos amigos que hacen en Puerto Rico, como los González Mas (Ezequiel y Carmen García Amador), Henry Nieves o la profesora María Teresa, *Maresa*, Bertelloni, autora, en 1983, del primer libro sobre su poesía. Ezequiel González Mas (1919-2007), español republicano, fue poeta, ensayista y autor de una *Historia de la literatura española* en cinco volúmenes. Tras formar parte de la tertulia del café de Lisboa, en Madrid, junto a Buero Vallejo, Vicente Soto y Juan Eduardo Zúñiga, entre otros, y estudiar en la Sorbona, abandonó España en 1952, para vivir en Guayaquil (Ecuador) y Puerto Rico, donde trabajó como profesor en la universidad.

13 Cfr. las aceradas críticas que le dedica al hispanista holandés Jan Lechner (44), autor de *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (1968), reeditado por la Universidad de Alicante en el 2004.

ción de *Clásicos castellanos*, de Espasa Calpe.

En cierta forma, estas páginas podrían entenderse también como un diario de lecturas, en el que destaca su interés por la literatura italiana, lee las *Odi barbare* de Carducci, y portuguesa (se cartea con Eugénio de Andrade, Jose Bento, António Osório...), las dos que mejor conocía, pero lee también a diversos autores de otras lenguas, como Ósip Mandelstam. Podría decirse que, además, se trata de un libro de viajes, pues a lo largo de sus páginas nos da noticia de sus visitas a Roma (sus interlocutores eran allí Belén Tejerina y José Luis Gotor), Milán (“nos ha causado una sensación penosa”, nos dice, 52), Florencia (donde lo esperan Oreste Macrí, Gaetano Chiappini, Laura Dolfi y conoce a Gianfranco Contini)<sup>14</sup>, Pisa (Guido Mancini, Alessandro Martinengo y Francesco Guazzelli son su compañía), Lucca, Parma (donde profesa Laura Dolfi), Treviso, Rávena, Bolonia (allí se encuentran con Rinaldo Froidi y Maurizio Fabbri), Arquà (pueblo en el que se retiró y está enterrado Petrarca; 221, 226, 227), Trieste (los espera Luisa Capechi, y quizá sea esta visita la que anime a Pilar a leer *La coscienza di Zeno*, de Italo Svevo) y Vicenza (admiran los edificios de Palladio, tanto en la ciudad como en sus alrededores, sobre todo la Villa Rotonda)<sup>15</sup>. Echamos de menos, sin embargo, que no visitara Ferrara (la ciudad de Ariosto, de Giorgio Bassani y del palacio de Schifanoia), Mantua, Verona (la conoció Pilar, aunque comenta que le gustó menos que Rávena) y sobre todo que no se acercaran a Padua, que tenían tan cerca (recuérdese que Dante estuvo exiliado en Padua, donde compuso una parte de la *Comedia*, cuya visión del infierno se la inspiró el fresco de Giotto en la capilla Scrovegni; que en piazza Petrarca, muy cerca del palacio Maldura, la vieja sede del Departamento de Lenguas y Literaturas de la Universidad, hay un monumento al poeta y prosista, vinculado en el siglo XIV a la familia Carraresi; que Boccaccio, amigo de Petrarca, visitó Padua en dos ocasiones; y que Casanova estudió en la ciudad)<sup>16</sup>, y que cuando viajan a Trieste, no se acerquen a Duino, al palacio Thurn und Taxis, donde Rilke pasó temporadas y escribió sus *Elegías*. O quizá sí llegaron a conocer esos lugares y no quedaron consignadas las visitas en el diario.

14 Unos años después de su muerte, la Universidad de Florencia le dedicó un homenaje cuyas intervenciones se publicaron en forma de libro (Profeti, Rosi 2000). Tampoco me resisto a recordar el poema de Manuel Mantero, “E-mail para Ángel Crespo”, en el que recrea –por las artes del mago Merlín, nos dice– el encuentro en una barca adornada con guirnaldas, en la que Crespo, Mantero, Pilar y Nieves, sus mujeres, recorren el Arno, junto a Dante y Beatriz, en una Florencia en la que –precisa– “reverbera el sol”.

15 Cfr. Crespo 2008.

16 Quiero darle las gracias a la profesora Angela Moro, por refrescarme mis recuerdos paduanos, y por conseguirme algún artículo con el que no lograba dar.

No podían faltar las referencias a sus propias obras (Crespo 2024: 36, 240), sobre todo a aquellas en las que bien estaba trabajando entonces, bien acababan de publicarse; a los diversos proyectos que no cuajaron, a los que nos referimos en estas páginas; o a las cartas que intercambia con sus editores, en las que Crespo aparece como agente literario de su propia obra: Seix Barral (Pere Gimferrer, cuyo *Dietari* elogia; 58)<sup>17</sup>, Bruguera (comenta la suspensión de pagos de la editorial, donde a pesar de ello apareció su versión del *Cancionero* de Petrarca, en 1983), El Toro de Barro (a cargo del sacerdote, poeta y editor Carlos de la Rica), Olifante (dirigida por el poeta y editor Ángel Guinda), Monte Ávila (Oswaldo Trejo le propone que traduzca *Sagarana*, de Guimarães Rosa, pero no la hará), Espasa, donde en 1982 publica (se trata de un encargo de su amigo el poeta, crítico de arte y editor José Corredor-Matheos) su antología de Pessoa, *El poeta es un fingidor*, que llevaba en la cubierta un dibujo del pintor Guinovart, otro de los amigos que hizo en Barcelona.

Para quien no lo conociera, podrá sorprenderle el interés que muestra por las lenguas minoritarias: la fabla aragonesa (su referencia es Francho Nagore); el veneciano (Attilio Carminati, a quien traduce, Mario Ancona; 15, 158, 159); el friulano, lengua en la que lo orienta el profesor Giovanni Nazzi; el romañolo y el retorromano. A esta última le dedicó en 1973 una antología, *Un siglo de poesía retorromana*. Pero estos afanes fueron disminuyendo con el paso del tiempo. Su acercamiento no fue solo teórico, sino que se informó, leyó, buscó los libros adecuados para ponerse al día, estudió las lenguas con interés e incluso tradujo algunos textos (14, 46). En otro momento del diario, nos dice que las lenguas que lee o habla las ha aprendido sin maestros, aunque no sea del todo cierto porque durante varios veranos asistió, en los Grisonos, en la Suiza italiana, a cursos de sursilvano (96, 193).

Ángel Crespo nunca perdió el interés por la política española, y aquí, en el diario hay numerosas muestras: su preocupación por el juicio del 23-F, las elecciones que acabarán ganando los socialistas; la situación, en esencia, política, económica, cultural y literaria del país (135, 161, 168, 191, 200, 254). Si durante el franquismo estuvo afiliado al PCE (comenta, al respecto: “considero muy positivo el rompimiento que acaba de producirse entre los partidos comunistas italiano y soviético”, consecuencia del llamado eurocomunismo, que cuajó en 1977, año en que Santiago Carrillo publica *Eurocomunismo y estado*, tras la alianza entre Enrico

17 Es el momento en que Juan Ferraté abandona la editorial, con gran alegría por parte de Gimferrer, y Planeta adquiere el setenta por ciento de las acciones de Seix Barral, pues “estaba al borde de la quiebra y el cierre inmediato” (122, 217).

Berlinguer, Georges Marchais y Carrillo; 103); durante la Transición se decantaría por el PSOE, el PSC en Cataluña, partido al que confiesa haber votado en 1982.

Tampoco pierde nunca el interés por lo que ocurre en España con la literatura. Así, la muerte del joven poeta y crítico Ignacio Prat, experto en el Modernismo español y en la obra de Juan Ramón Jiménez, le produce una gran conmoción (94, 101). Pero su gran combate lo libra con los antólogos que no valoran su obra, como Juan García Hortelano (1978) y Antonio Hernández (1978). Así, apoyándose en una opinión de Mario Di Pinto, quien critica la ausencia en ellas de Crespo o Carriedo, y la presencia de Ángel González y José Agustín Goytisolo, arremete contra ambos (176). En cambio, sabemos, aunque no se diga en el diario, que en las memorias de José Manuel Caballero Bonald se cuenta que le insistió a García Hortelano para que incluyera a Crespo en la antología, aunque no lo hizo.

También me ha llamado la atención que cuestione la crítica literaria (“la escasa seriedad de nuestra crítica literaria, en la inconsistencia del prestigio de muchos poetas”, 165; pero cfr. asimismo 242, donde pone en duda la existencia de la crítica literaria en España), a pesar de que él mismo la cultivó, entre otros lugares, en *Culturas*, el suplemento de *Diario 16*, en la época en que lo dirigió César Antonio Molina. Además, durante unos años estuvo vinculado a la revista *Anthropos*, en la que apareció un monográfico dedicado a su obra, *Ángel Crespo, el tiempo en la palabra*, y un suplemento, el número 15, ambos de 1989, llevaba el título de *Ángel Crespo. Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*.

Otra lectura posible que admite el diario es el elogio que hace de la amistad, de la conversación entre amigos, hasta el punto de que comenta, tras un largo paseo hasta Rialto con los Meregalli: “El arte latino de la amistad me resulta imprescindible”; o “qué maravilla el don de la conversación” (33, 43). En la mayoría de los casos, se trata de la que le profesa (en ocasiones el trato acaba trocándose en animadversión) a numerosos hispanistas italianos, a algunos ya los hemos citado: Belén Tejerina, José Luis Gotor, Mario di Pinto (camarada del PC, su relación acabó enfriándose al no acabar el libro que preparaba sobre nuestro poeta; 55), Laura Dolfi (autora de la foto que aparece en la cubierta del libro, delante del café Florian de Venecia), Oreste Macrí, a quien Crespo dedica los mayores elogios (“Macrí me parece un hombre verdaderamente genial, cuya conversación es una fuente inagotable de enseñanzas y estímulos intelectuales y artísticos”, 146)<sup>18</sup>,

18 Me han llamado la atención las poco ponderadas opiniones de Macrí sobre algunos poetas españoles: “Nora es un mal poeta”; “el lenguaje de Valente es plano”, “Valverde le parece un humanista que escribe una poesía absurdamente desesperada”; “el principal responsable del estancamiento de la poesía española de la posguerra ha sido Vicente Aleixandre [...], también fueron culpables la

Gaetano Chiappini, Guido Mancini, Rinaldo Frolidi, Giovanni Meo Zilio, Alessandro Martinengo, Maurizio Fabbri, Franco Meregalli, Carlos Romero o Gianfranco Contini.

Respecto a los exiliados republicanos españoles residentes entonces en Italia, conoce en Roma a Enrique de Rivas, con quien se entiende muy bien, amigo de Belén Tejerina (55, 56, 81, 82, 84), y asiste a una conferencia de Meregalli sobre Sender, en la que recuerda sus virtudes y defectos (128). Aparecen también diversas referencias a Alberti y María Teresa León, aunque probablemente fuera Jorge Guillén el exiliado español a quien se sintió más cercano, como se desprende de *Los trabajos del espíritu*.

No deseo acabar sin elogiar el prólogo y la edición del libro (resulta oportunísima la recopilación final de poemas y prosas sobre Italia; las microbiografías de los personajes citados más importantes)<sup>19</sup>, así como el esclarecedor epílogo de Pilar Gómez Bedate, fallecida en 2017, más de veinte años después de su marido, décadas en las que se dedicó a ordenar, recopilar y dar a la luz una parte importante de la obra que había quedado sin publicar, o a reeditar buena parte de sus libros. Echo de menos, sin embargo, algunas fotos más (en la página 21 se reproduce una foto, probablemente hecha por su esposa, en el balcón de su piso veneciano, en la que puede observarse al fondo el palazzo Malipiero, con el escudo de armas de la familia), que hubieran enriquecido la edición.

Una de las virtudes del diario es que aquellos que conocieron al autor apreciarán su voz, recordarán sus gestos y el énfasis que ponía en el habla. Es muy probable que, de haber podido pulirlos para su publicación Ángel Crespo o Pilar Gómez Bedate hubieran suprimido algunas opiniones que me parecen gratuitas, además de otros detalles que resultan antipáticos, sobre todo la displicencia con

---

ambigüedad de Gerardo Diego y la cobardía de Dámaso Alonso”; “Piensa [Macrí] que la última obra de Valente es mala, que la de Claudio Rodríguez carece de profundidad y que la de Gil de Biedma sólo cuenta con tres o cuatro poemas buenos [...]. Ha terminado por decirme que está seguro de que mi obra es la única ‘completa’ y coherente de mi generación y que [...] yo soy el único de dicha generación que tiene un ‘peso’ internacional”; 33, 34, 212. Los comentarios de esta última página deben leerse completos). Me parece que a Macrí no le hubiera hecho gracia que Crespo hiciera públicas estas opiniones privadas, tan poco fundamentadas como discutibles. Nuestro poeta, por su parte, crítica en el diario a José García Nieto, Carlos Bousoño y Dámaso Alonso. Con este último mantuvo el matrimonio una relación ambivalente: dirigió la tesis doctoral de Pilar y fue quien los puso en contacto, pero luego intentó separarlos y a él no lo apoyó —cuando lo necesitaba— ni como poeta, ni como profesor. Arremete, además, contra José Hierro, Juan García Hortelano y Juan Marsé (242, 244, 245). Cfr. Laura Dolfi 2002a y 2002b.

19 Podrían haberse añadido las de Giuseppe Bellini, Carlos Romero, Gianfranco Contini, Guido Mancini, Rinaldo Frolidi, Alessandro Martinengo, Maurizio Fabbri y Carlo Bo.

que se refiere a las culturas no latinas, como cuando tacha al alemán de idioma bárbaro o carga contra Inglaterra y contra los germanos del continente (184, 190). Hemos dicho que este libro puede considerarse también un diario de lecturas y un libro de viajes, con todo lo que el género implica, pero, en cierta forma, se trata asimismo de un autorretrato del autor, del que no siempre sale bien parado, pues en sus páginas se desnuda, opina, se apasiona y se muestra crítico, arbitrario o amistoso con quienes aprecia. Se trata, en suma, de un libro imprescindible para los interesados en la poesía española, en la historia de la traducción y en las relaciones literarias entre Italia y España, pues, además, traza un mapa del hispanismo italiano del momento.

Espero que no se pase por alto el colofón, un paratexto en el que no siempre se suele reparar, pues en esta ocasión se le rinde homenaje a César Vallejo, poeta que nuestro autor prefería a Neruda, opinión que proviene del mismo diario (179). Que este libro aparezca en la editorial Fórcola (“la fórcola es la parte más rara y hermosa de la góndola”, se recuerda en los créditos finales) debía ser su destino, el lugar más adecuado, aunque me cuesta trabajo imaginar a Pilar y Ángel desplazándose en góndola.

A Crespo el alejamiento de España lo hizo sufrir mucho, pues se sintió menospreciado por la crítica y por algunos de los antólogos de la poesía española, pero cuando en el verano de 1988 se instaló definitivamente en Barcelona, esa situación cambió; no en vano fue profesor en las tres Universidades de la ciudad: la denominada Central, la Autónoma y la Pompeu Fabra, y una nueva generación de estudiosos –no cuento los imprescindibles estudios que le dedicó Pilar Gómez Bedate– se ocuparon sistemáticamente de su obra (José María Balcells, Jaume Pont, Antonio Piedra, Arturo Ramoneda y los más jóvenes Amador Palacios, César Augusto Ayuso, Juan Francisco Ruiz Casanova, Jordi Ardanuy y Alejandro Krawietz, por solo citar unos pocos nombres), proporcionándole el relieve que merecía, e incluso varias revistas e instituciones le dedicaron monográficos o libros a su obra (*Anthropos*, 1989; la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña, ACEC, 1995; *Espacio. Espaço escrito*, 1997; *Ínsula*, 2002; *Quimera*, 2005; *Turia*, 2010; y *Campo de Agramante*, 2013, entre otras). Obtuvo en 1984 el Premio Nacional de Traducción por su versión del *Canzoniere* de Petrarca; y en 1998 la ACEC convocó con su nombre un premio de traducción que, desde entonces, se concede todos los años; y en abril de 2005, la sala Juana Mordó del Círculo de Bellas Artes de Madrid le dedicó una exposición que viajó a Toledo, Ciudad Real, Lisboa y Roma, y que incluía un importante catálogo.

Como suelen decir los mexicanos de su país, Italia también es *agarrosa*, y para

ellos lo fue en grado sumo, hasta el punto de que ese “Anteo errante” que fue Ángel Crespo hubiera sido feliz, siempre con Pilar, de haber podido quedarse a vivir en Venecia, dando clase, traduciendo, haciendo su obra como poeta y ensayista, donde podrían haber construido su casa de la vida.

## Bibliografía citada

- CINTI, BRUNA (1996), “Ricordo di Ángel Crespo”, *Rassegna Iberistica*, 57: 90-91.
- CINTI, BRUNA (2000), “Los trabajos del espíritu, di Ángel Crespo”, *Rassegna Iberistica*, 69: 45-50.
- CRESPO, ÁNGEL (1966), *Docena florentina*, Madrid, Poesía para todos.
- CRESPO, ÁNGEL, ed. (1973), *Un siglo de poesía retorrromana*, Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro.
- CRESPO, ÁNGEL, ed. (1980), *Antología de la poesía modernista*, Tarragona, Tarraco.
- CRESPO, ÁNGEL (1981), *Donde no corre el aire. 1974-1979*, Sevilla, Barro.
- CRESPO, ÁNGEL (1981), *La invisible luz*, Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro.
- CRESPO, ÁNGEL (1982), *El aire es de los dioses (1978-1981)*, Zaragoza, Olifante.
- CRESPO, ÁNGEL (1984), *Antología poética*, trad. it. Bruna Cinti, Venecia, Libreria editrice Cafoscarina.
- CRESPO, ÁNGEL (1985), *El ave en su aire. 1975-1984*, Barcelona, Plaza & Janés.
- CRESPO, ÁNGEL (1987), *Lisboa*, Barcelona, Destino.
- CRESPO, ÁNGEL (1990), *Argento sulla laguna*, introducción y traducción de Bruna Cinti, perfil biográfico de Mario Ancona, Padua, Piovan.
- CRESPO, ÁNGEL (1996), *Poesía*, eds. Pilar Gómez Bedate; Antonio Piedra, prólogo de Antonio Piedra, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 3 vols.
- CRESPO, ÁNGEL (2001), *Por los siglos (ensayos sobre literatura europea)*, ed. e introducción de Pilar Gómez Bedate, Valencia, Pre-textos.
- CRESPO, ÁNGEL (2007), *El poeta y su invención. Escritos sobre poesía y arte*, ed. y prólogo de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- CRESPO, ÁNGEL [1987] (2008), “Un día con Palladio”, *Las cenizas de la flor*, Albacete, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha: 201-204.
- CRESPO, ÁNGEL (2009), *Lisboa mágica*, Barcelona, Ediciones B.
- CRESPO, ÁNGEL (2024), *Diario veneciano. 1980-1983*, eds. Ignacio García Crespo; Jordi Doce, epílogo de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Fórcola.
- DOLFI, LAURA (2002a), “Ángel Crespo e Oreste Macrí: lettere inedite”, *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, ed. Anna Dolfi. Roma, Bulzoni: 433-98.
- DOLFI, LAURA (2002b), “Ángel Crespo: Vida y poesía (sobre el epistolario inédito con Oreste Macrí)”, *Ínsula*, 670: 12-15.

- GARCÍA HORTELANO, JUAN, ed. (1978), *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus.
- HERNÁNDEZ, ANTONIO, ed. (1978), *La poética del 50: una promoción desheredada*, Bilbao, Zero-Zyx.
- PROFETI, MARIA GRAZIA; ROSI, STEFANO, eds. (2000), “Pues digo mi canción...”. En *Florenzia, para Ángel Crespo y su poesía*, Florenzia, Alinea, 2000.
- VALLS, FERNANDO (1999a), “El *Diario* de Ángel Crespo”, *El País. Cataluña*, 5 de noviembre.
- VALLS, FERNANDO (1999b), “Trabajos, días y verdades de Ángel Crespo”, *Revista de libros*, 36: 43.

**Fernando Valls** es Catedrático de Literatura Española en la Universidad Autónoma de Barcelona y Presidente de la Asociación Española de Críticos Literarios. Ha sido profesor invitado en la Universidad de Padua y en la Freie Universität de Berlín, así como investigador invitado en varias Universidades de Europa y América. Ha ganado el Premio Comillas, en colaboración con Juan Luis Panero, ha dirigido la revista *Quimera* y las colecciones *Reloj de arena* y *Cristal de cuarzo*, de la editorial Menoscuarto, dedicadas a la narrativa breve y al ensayo literario. Entre sus publicaciones se cuentan libros, ediciones, antologías y artículos sobre los narradores españoles de los siglos XX y XXI, sobre el microrrelato hispánico y sobre el teatro de Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura. Entre otros narradores, ha escrito sobre obras de Max Aub, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Luis Goytisolo, Juan Marsé, Esther Tusquets, Javier Marías, Rafael Chirbes, Luis Mateo Díez, José María Merino, y Cristina Peri Rossi.

**fernando.valls@uab.cat.es**

---

## RESEÑAS CRÍTICAS

Fernando de Pulgar, *Claros varones de Castilla* (Andrea Zinato)

Patrizia Botta (coord.), *Poesía y música en la España barroca.*

*El cancionero español Corsini 925* (Daria Castaldo)

Francisco Javier Blasco Pascual, Cristina Ruiz Urbón, *Análisis de textos desde la estilometría* (Alejandro García Reidy)

José Teruel, Santiago López Ríos, *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936* (Francesca Coppola)

Barbara Greco, *Epistolario inédito 1953-1972*

(M. T. León, R. Alberti, M. Aub) (Antonio Candeloro)

Angela Moro, *Fuera de lugar. La representación del espacio en la narrativa breve de Max Aub y Ramón J. Sender* (Paola Bellomi)

*Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez*, coord. Ángeles Encinar (Ruben Venzon)

Domingo Ródenas de Moya, *El orden del azar* (Eduardo Creus Visiers)



**Fernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla. Letras, edición, estudio y notas de María Isabel de Páiz Hernández y Pero Martín Baños, con Gonzalo Pontón, Madrid, Real Academia Española, 2022, 592 pp. ISBN 9788467065541***

Andrea Zinato  
Università di Verona

La Real Academia Española ha pubblicato nel 2022 (Biblioteca clásica), un'importante edizione dei *Claros varones de Castilla* e delle *Letras* di Fernando del Pulgar (ca. 1436-ca. 1493), segretario di Enrico IV di Castiglia e, successivamente, personaggio di spicco della corte dei Re Cattolici nella quale, oltre al ruolo di segretario, assunse altre cariche ed incarichi, tra i quali la nomina a cronista regio (*Chronica de los muy altos y esclarecidos Reyes Catholicos Don Fernando y Doña Isabel*, pubblicata postuma).

L'edizione è curata da María Isabel De Páiz Hernández, a cui si deve il capitolo introduttivo, l'edizione e l'annotazione dei *Claros varones de Castilla*, e da Pero Martín Baños, che ha procurato l'edizione delle lettere e le relative introduzioni, con la collaborazione di Gonzalo Pontón che, oltre alla parte dedicata alla vita, alla cultura e alla fortuna letteraria di Fernando del Pulgar, ha coordinato e rivisto il volume nella sua interezza.

In questa sede, ci soffermeremo soprattutto su questioni ecdotiche.

La tradizione testuale manoscritta e a stampa dei *Claros varones* e delle *Letras* ri-

sulta abbastanza complessa e 'disordinata': a questo disordine pone rimedio l'edizione di Páiz Hernández, Martín Baños e Pontón, cui spetta il merito di aver valorizzato anche la tradizione manoscritta a fronte dell'uso editoriale di basarsi sull'*editio princeps* (Toledo, Juan Vázquez, 1486); a questa seguirono tre edizioni quattrocentesche e ben sette nella prima metà del XVI secolo.

Vale la pena proporre l'elenco dei testimoni conosciuti (alla data), manoscritti a stampa (antepongo la sigla proposta dagli editori), che costituiscono la tradizione testuale dei *Claros varones* (CV) e delle *Letras*.

Tradizione manoscritta dei CV: *Sc*: Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), ms. 20272/ 12, s. XV; *E*: San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. Y-I-9, inizi s. XVI; *S*: Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, ms. M-11 (Artigas 79), ss. XV-XVI; *G*: Madrid, Real Academia Española, ms. 150, s. XVI secolo (altri cinque sono ininfluenti ai fini della *constitutio textus*). Tradizione a stampa: *H*: Toledo, Juan Vázquez, 1486; *Z*: Zaragoza, Pablo Hurus, c. 1493; *A*: Sevilla, Estanislao Polono, 1500; *M*: Sevilla, Estanislao Polono, 1500; *T*: Toledo, Sucesores de Hagembach, c. 1505-1510; *Z*: Zaragoza, Jorge Coci, c. 1515; *Ah1*: Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1524; *Ah2*: Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1526; *Za*: Zamora, Juan Picardo, 1543; *V*: Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1545.

Nei secoli successivi, a dimostrazione dell'interesse che suscitò nei lettori di epoche diverse e della fama che procurò all'autore, l'opera, nella sua configurazione CV e *Letras*, venne pubblicata nel 1632, 1747,

1775 e 1789, mentre, tra le edizioni moderne, ricordiamo quelle di Domínguez Bordona (1923, 1942), Tate (1971, 1985), il primo a tracciare uno *stemma codicum* (confutato da Varvaro, *Romance Philology*, 27 (1973): 261-64), Pérez Priego (2007) e De Páiz Hernández (2015, tesi di dottorato).

Ai fini della determinazione dello stemma dei *Claros varones* ha assunto viepiù importanza il ritrovamento nel 1997 e nel 2000 dei testimoni manoscritti *E* (un solo ritratto) e *Sc* (incompleto), i quali dimostrano l'esistenza di una tradizione manoscritta indipendente da *H*, ovvero la *editio princeps* del 1486 (Toledo). Tuttavia è proprio quest'ultima che, secondo gli autori, “crea un estado textual ‘canónico’, insolayable desde todo punto de vista en la tarea de editar el *Libro de los claros varones de Castilla*, (...) porque se trata del primer testimonio completo conservado de la obra, del que derivan, como se comprobará, todos los demás testimonios completos” (377).

La tradizione rappresentata da *E* e *Sc* costituisce pertanto una modalità di trasmissione parallela, benché strettamente connessa nel caso di *Sc* a quella derivata da *H*, che ha imposto il modello testuale di riferimento. *Sc* il è risultato di due stati e strati testuali, ovvero un testo ‘subyacente’ *ScI* che fu sottoposto in seguito a un complesso processo di correzione, *Sc(corr.)*, il cui risultato ultimo fu uno stato testuale molto prossimo alla *editio princeps H. Sc(corr.)* assume ancora più importanza perché trasmette un testo dei *CV* con varianti significative (gli editori usano il termine *diferencias*, meno compromettente). Vale a dire che *Sc* trasmette un testo base sul

quale si condusse a posteriori un complesso processo di revisione e correzione il cui risultato ultimo lo vincola indissolubilmente a *H*. Pertanto, secondo gli editori, un iniziale *ScI* fu ‘alterato’ producendo così un stato testuale diverso, denominato *Sc(corr.)*, correlato, come già detto, con *H*.

Dati tali presupposti, si pone la questione della rilevanza da attribuirsi al secondo stato testuale rappresentato da *Sc(corr.)* e da *H*: premesso che per gli editori è incontestabile che dovette circolare un primo archetipo (ω) ‘emanato’ da Pulgar, da cui deriverebbe *ScI*, che trasmette i propri errori e le proprie *lectiones singulares*, ci si deve porre una domanda dirimente, ovvero se Pulgar ha steso una seconda versione dell'opera, un secondo archetipo, la cui redazione completa e conclusa sarebbe la configurazione testuale trådita da *H*. Ipotesi confutata dai curatori dell'edizione dato che *S(corr.)* costituirebbe una prima fase preparatoria dell'edizione toledana attribuibile agli stessi stampatori, ma non sarebbe l'“original de imprenta”, essendo privo delle indicazioni poste sull'“original” in fase di stampa.

Il ms. *E*, copia tarda che trasmette il solo ritratto di Juan Pacheco, dimostrerebbe che l'opera circolò manoscritta anche dopo la pubblicazione della *princeps*, visto che era comune, nella seconda metà del XV secolo, che alcuni manoscritti venissero esemplati su edizioni a stampa. Purtroppo gli editori rimandano a un articolo in corso di stampa (María Isabel De Páiz Hernández; Pedro Martín Baños, “La transmisión manuscrita e impresa de los *Claros varones* y las *Letras*”) per l'analisi completa delle varianti le quali “resultan contradictorias y ofrecen más interrogan-

tes que respuestas” (385). Il lettore si deve pertanto accontentare (e fidare) delle anticipazioni dei risultati cui quest’analisi approfondita avrebbe condotto, ovvero (385): 1) la prima versione del *Libro de los claros varones de Castilla* avrebbe potuto essere collettore di un certo numero di varianti difficilmente individuabili, stante la scarsità di testimoni; 2) *ScI*, il testimone più vicino all’archetipo di Pulgar, non è un testimone infallibile e, oltre ad essere un collettore di errori, è possibile che contenga letture corrotte, assai difficili da individuare, visibili, proprio per la loro genesi, in *Sc(corr.)* o in *H*.

Gli editori propongono due stemmi. Il primo (386) traccia i rapporti testuali derivati dall’archetipo ( $\omega$ ), imputabile a Pulgar, da cui discenderebbero con pari rilevanza i manoscritti *E* ed *ScI*, da quest’ultimo deriverebbe *Sc(corr.)* e da questo *H*. Il secondo stemma (387) dà ragione della discendenza di *H*, fermo restando che la tradizione testuale generata da *H* raccoglie le varianti significative di quest’ultima e, soprattutto, quelle che si oppongono alle lezioni trådite dai manoscritti *Sc* ed *E*. Per quanto sia possibile, grazie ad una campionatura empirica condotta sull’apparato critico (417-440) delle due opere, intuire le filiazioni testuali tra testimoni, ancora una volta, purtroppo, gli editori per “la justificación de las distintas ramas del árbol” rimandano alla tesi di dottorato di De Páiz Hernández (2015) e al già menzionato articolo in corso di stampa. In conclusione: l’edizione dei *CV* allestita da De Páiz Hernández utilizza come testo base *Sc*, che trasmette quindici dei ventuno ritratti, e la *princeps* pubblicata integra a Toledo nel 1486 (*H*). Sarebbe stato opportuno ed

utile indicare nelle note al testo, in quelle complementari o nell’apparato di varianti (non uniforme dato che a volte è positivo e altre negativo) quale testo base è stato utilizzato.

Delle *Letras* esistono una versione di 15 e di 32 epistole, alle quali ne vanno aggiunte altre due (numero XXXIII e XXXIV dell’edizione) conservate, rispettivamente, nella madrilena Biblioteca Francisco de Zabáburu (Altamira, 397, doc. 13/2) e nella BNE, in un manoscritto miscellaneo del XVI secolo (ms. 1517). Sono trasmesse da due tradizioni testuali differenti, benché strettamente imparentate tra di loro: nella prima le quindici lettere vennero trasmesse, manoscritte o a stampa, insieme con la *Glosa a las ‘Coplas de Mingo Revulgo’* (opera di Pulgar), mentre nella seconda alle iniziali quindici lettere se ne aggiunsero altre diciassette per un totale di trentadue epistole, trådite esclusivamente a stampa insieme con i *CV*.

Per le questioni ecdotiche concernenti le due tradizioni, gli editori rimandano a studi ed edizioni precedenti (va notato che il rimando di p. 389 alle pp. 137-140 per l’elenco di queste edizioni è erroneo, dato che si tratterebbe in realtà delle pp. 371-389), tra i quali si ricordano quelli di Domínguez Bordona (1929, 1949), Elia (1982), Iriso Ariz (1997), Pontón (1998, 2000) e Paolini (2015), in attesa dello studio ecdotico in corso di stampa di De Páiz Hernández e Martín Baños.

La versione di quindici lettere più la cosiddetta ‘tradición corta’ delle *Coplas de Mingo Revulgo* (trentadue *coplas*, mentre la ‘tradición larga’ ne contiene trentacinque) ci è giunta in due incunaboli e in un manoscritto della fine del XV o inizio del

XVI secolo (indico le sigle utilizzate dagli editori): *Bu*: Burgos, Fadrique di Basilea, ca. 1485; *Sa*: Salamanca, *Juan de Porras*, ca. 1498; *Mp*: Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, M-108 (Artigas 78), ss. XV-XVI.

La tradizione testuale a stampa della versione di trentadue lettere coincide con quella dei *CV*, con cui costituiscono un insieme editoriale unitario. Alla luce della *recognitio* e della *collatio codicum*, incrociate con i dati e le conclusioni degli editori precedenti, i curatori dell'edizione confermano quanto segue: 1) *Sa* (1498) è *descriptus* di *Bu* (1485); 2) tutte le edizioni a stampa dei *CV* + le *Letras* derivano dalla *editio princeps* di Toledo (*H*); 3) *Bu*, *Mp* e *H* sono testimoni indipendenti tra loro: i primi due condividono l'ascendente, denominato *Ep15*, che, secondo gli editori, fungerebbe da "texto subyacente" anche per *H*, per il quale esisterebbe un archetipo *E32*, che trasmetterebbe l'insieme delle trentadue lettere. Ne consegue che la proposta stemmatica vede come capostipite *Ep15* da cui discendono *Bu*, *Mp* e *E32* a sua volta 'archetipo' di *H*, capostipite, come nel caso dei *CV*, dell'intera tradizione a stampa. Caso a parte è rappresentato dalla tradizione manoscritta delle lettere VII (*para el rey de Portugal*), XIV (*para su amigo de Toledo*) e XVI (*razonamiento hecho a la reina cuando hizo el perdón general en Sevilla*), per le quali è attestata la diffusione manoscritta e che confluirono nel "magma de materiales empleados en la composición de la *Crónica de los Reyes Católicos*" (397), della quale a tutt'oggi non esiste una edizione critica.

Per l'assetto testuale delle lettere XIV e XVI è assai importante il manoscritto 9/5173 (fine s. XV) della Real Academia

de la Historia di Madrid. La tradizione testuale della lettera VII, diretta a Alfonso V di Portogallo, è ancora più complessa, dato che gli editori hanno individuato tre diversi stati testuali, denominati  $\alpha$  (ms. 10445 della BNE),  $\beta$  (mss. 2420, 6150, 8207 della BNE) e  $\gamma$  (stato testuale rappresentato dalla *princeps H*), costituendo quest'ultima la redazione più diffusa nelle edizioni estese delle lettere. Nell'edizione si assume l'*ordinatio* delle lettere di *H*, diversa da quella di *Bu*, *Mp* e *H*.

I *CV* e le *Letras* costituiscono una delle vette più alte della prosa castigliana del Quattrocento, non solo dal punto di vista letterario, stilistico e retorico, ma anche per le implicazioni ideologiche che le trasformano in uno straordinario strumento di propaganda al servizio dei Re Cattolici. Le lettere, non scese da momenti di intimismo e di meditazione personale, affrontano questioni di primaria importanza nel contesto storico-sociale dell'epoca.

Nei *CV*, dedicati alla regina Isabella cui indirizza anche il *Prólogo* e due *razonamientos*, Pulgar, prendendo come modello le *Generaciones y semblanzas* di Fernán Pérez de Guzmán, citato nel prologo unitamente a Valerio Massimo, Plutarco e Jorge de la Vernada, a tutt'oggi sconosciuto cronista di Carlo VII di Francia (forse si tratta di Jean Juvenal des Ursins), ritrae venti uomini illustri: un re (Enrique IV), dodici aristocratici e nove ecclesiastici.

Le trentaquattro lettere sono indirizzate a personaggi di spicco dell'epoca, ecclesiastici, nobili e funzionari della corte. La I contiene un'amara riflessione sui mali della vecchiaia, l'XI è indirizzata alla regina (con occasione del perdono generale di Siviglia concesso da Isabella il 31 agosto 1477 per

pacificare le lotte tra varie fazioni della nobiltà) e la XXIII alla figlia monaca, nella quale tratta della superiorità della vita contemplativa su quella attiva.

La lettera XXXIV, che nella rubrica, non ascrivibile a Pulgar, è indirizzata a don Diego Hurtado de Mendoza -in realtà dovrebbe trattarsi di suo zio, il cardinale Pedro González de Mendoza-, tratta della *ejecución que se hace en los conversos de Andalucía*, ovvero del momento in cui ebbe inizio l'attività dell'Inquisizione sivigliana. L'epistola va annoverata tra i testi *pro* e *adversus* 'conversos' precedenti e successivi all'insurrezione anticonversa di Toledo (1449).

Gli studi e gli apparati di commento (che è riduttivo definire "complementarios") che accompagnano l'edizione sono ricchissimi di considerazioni critico-letterarie, di informazioni biografiche sull'autore e sui personaggi ritratti, di approfondimenti, di connessioni letterarie, politiche, storiche e via dicendo. Ricca e aggiornata la bibliografia. Molto suggestiva risulta la lettura del paragrafo (271-281) dedicato alla fama e alla gloria letteraria di cui godettero l'autore e le sue opere anche nelle epoche successive, originate dalla sua importanza come storico, dalla bellezza stilistica e dall'eleganza della sua prosa. L'edizione preparata da De Páiz Hernández, Martín Baños e Pontón risulta impeccabile dal punto di vista del rigore metodologico sia filologico che critico-letterario; inoltre, per la ricchezza degli apparati, non solo va considerata l'*editio maior* delle due opere, ma anche una autentica enciclopedia pulgariana.

DOI 10.14672/1.2024.2484

**Patrizia Botta (coord.), *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625*, Napoli, Liguori Editore, 2022, 520 pp. ISBN 978-88-207-6950-5**

**Daria Castaldo**

**Sapienza Università di Roma**

Un brillante equipo de filólogos hispanistas y estudiosos de distintas disciplinas, coordinados por Patrizia Botta, ha ofrecido recientemente a la comunidad científica, y al más amplio público, la edición rigurosa y el estudio atento de un pequeño florilegio titulado *Canzonette diverse in Lingua Spagnuola*, también conocido como el Cancionero Corsini (Ms. 625) por conservarse precisamente en el fondo Corsini de la Biblioteca de la Accademia dei Lincei en Roma. El denso tomo, publicado en la colección Barataria de la editorial Liguori, brinda los frutos maduros de un cuidadoso trabajo de investigación, realizado en el marco del proyecto *Canzonieri spagnoli tra Rinascimento e Barocco* (PRIN 2012), coordinado por Antonio Gargano. Se trata, por tanto, de una labor progresiva de ampliación y profundización que vio sus primeros resultados publicados a partir de 2015.

El códice, copilado en la Roma barroca, representa un valioso testimonio de la recepción de la lírica española tradicional en sus ambientes aristocráticos, así como de su producción en el seno del círculo animado por los hermanos Peretti: Alessandro, alias el cardenal Montalto, mecenas y "uno de los más importantes referentes del panorama musical romano" (p. 73), y Michele,

príncipe de Venafro y dedicatario explícito del Cancionero. Un aspecto distintivo del florilegio es, en efecto, el musical: la anotación armónica que acompaña a cada composición (con la única excepción del soneto-dedicatoria que inaugura la colección) pone de manifiesto la centralidad de la destinación musical y la dimensión ejecutiva de los textos. Se trata de acordes transcritos en letras, según el sistema italiano, que identifican a la guitarra “a la española” como el instrumento de acompañamiento predilecto y que adscriben el cancionero a una de las modas musicales más difundidas en la cortes italianas entre los siglos XVI y XVII. Dotado de un CD-ROM que permite aprovechar una preciosa reproducción del manuscrito, el volumen se compone de dos macrosecciones. La primera resulta articulada en cuatro ensayos caracterizados por enfoques distintos y complementarios, respectivamente encomendados a estudiosos con perfiles diferentes (filólogos, musicólogos, paleógrafos, historiadores) con el fin de delinear el marco histórico-social y cultural en el que se sitúa el *Cors625*. La segunda sección, mucho más extensa, consta de la edición y el comentario de los 33 textos antologizados. El primer ensayo, “Un florilegio de poesía tradicional”, de carácter introductorio y realizado por Patrizia Botta, describe el *Cors625* en su conjunto y, al centrarse en sus rasgos peculiares (brevedad, carácter popular y musical, génesis y circulación romana, presencia de *unica* y significativas variantes), ofrece la clave de acceso a todo el trabajo de edición y estudio. El *Cors625*, objeto de diversas aproximaciones en el pasado por parte de estudiosos ilustres (entre los primeros Menéndez Pidal, Caravaggi, Gotor) que, sin embargo,

le habían dedicado una atención fragmentaria –ora principalmente dirigida a los aspectos históricos, ora debida al interés por textos concretos–, el *Cors625* recibe ahora un análisis global, que se propone profundizar en la relación entre poesía y música, y reconstruir detalladamente la esfera del mecenazgo, ejercido en la Roma barroca por los Peretti, y del ámbito del ocio y de las diversiones que propiciaron la copilación del florilegio. A tal fin, en el segundo ensayo “Los aspectos musicales, o la huella del copilador”, el musicólogo Francesco Zimei elige una “doble perspectiva, literaria y musical” que, por un lado, persigue el propósito de “restituir” los poemas “a su real modalidad de fruición, basada precisamente en la ejecución”, y por el otro, trazar las “dinámicas de impacto de un poema, contribuyendo a aclarar las personas y los motivos que hicieron posible su transmisión” (19). En la primera vertiente, destaca la afirmación de la guitarra “a la española” y de la técnica del rasgueado con la cual se solía tocarla, junto a la presencia de tratados explicativos y de diversos cancioneros musicales, conservados en bibliotecas del centro-norte de Italia, dotados de tablas para la correspondencia entre letras y posiciones de los dedos en los trastes. Sin embargo, la única presencia de los acordes, sin indicación alguna con relación a la estructura melódica, no permite reproducir la composición musical completa. Esto es posible solo cuando un texto concreto aparece en otros testimonios “en versiones notadas, por entero o parcialmente” (23) y, con respecto al *Cors625*, esto ocurre precisamente con 4 piezas de las 32 presentes (13 “Si queréis que os enrame la puerta”; 17 “Ay, que no oso”; 18 “Arrojome las naranjicas”; 19 “En esta larga

ausencia”). De hecho, Zimei los estudia co-tejando la línea melódica procedente de las versiones de otros cancioneros musicales, con el esquema armónico presente en nuestro florilegio, en busca de compatibilidad y concordancias significativas que permitan reconstruir su dimensión ejecutiva. En la segunda vertiente, el musicólogo se detiene en la descripción del círculo cultural que rodeaba a los hermanos Peretti, frecuentado por los músicos más renombrados de la época; y, a la luz de un pequeño corpus de textos de corte autobiográfico y de tema italiano (el 21 “Una Jardinerica”, ambientado en Bagnaia, cerca de Viterbo; el 22 “Percacho” y el 27 “Que no hay tal vida en esta vida” que cuentan, respectivamente, un viaje de Nápoles a Roma y una batida de caza realizada cerca de Bracciano, entre Roma y Viterbo), identifica en la figura de Pedro Gutiérrez, guitarrista de procedencia napolitana al servicio de Michele Peretti, al “mejor candidato para ser el copilador del *Cors625*” (p. 39). Finalmente, se encuentra una apreciable apéndice que reúne todos los textos en una tabla que, además que indicar folio, rúbrica, íncipit, género poético y número de coplas para cada uno, proporciona pentágramas con los acordes propios del género musical correspondiente.

El tercer ensayo, “Versos para el Príncipe: notas codicológicas y paleográficas”, compuesto a cuatro manos por Cristina Mantegna y Francesca Santoni, completa el estudio del códice en sus aspectos materiales, describiendo las diversas fases por las que pasó su construcción. Las dos estudiosas, tras un examen minucioso de las letras dentro del manuscrito, reconocen la presencia de dos manos: la primera –considerada de origen italiano– predomina

transcribiendo la mayor parte de los textos, desde el principio hasta casi el final (III-58v), allí donde aparece una segunda mano que interviene copiando las últimas tres piezas (59r-62v), y que sugiere la fascinante hipótesis, formulada con extrema prudencia, acerca de su posible correspondencia con la de Pedro Gutiérrez, el copista-copilador. Desgraciadamente, las dos estudiosas especifican que las cartas autógrafas del músico, descubiertas y publicadas por Zimei, no ofrecen pruebas contundentes a tal efecto, pero sí testimonian el fecundo trabajo de equipo que distingue nuestro volumen y que recibe otra tésela fundamental gracias al último ensayo, “Los hermanos Peretti en el ‘Gran teatro del mundo romano’”, escrito por Isabella Iannuzzi, puesto que se vuelve, con un enfoque histórico y mayor profundización, al entorno de la familia Peretti y la fervorosa actividad de mecenazgo ejercida por Alessandro y Michele, impregnada de aquella predisposición de espíritu que la estudiosa muy eficazmente define como “el ocio ‘a la española’”. Entre finales del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII, Roma y Nápoles representaban los mayores centros de recepción de la lírica española, a la que ofrecen su peculiar aportación y hacen que se materialice en excelentes cancioneros musicales. En este sentido, es la figura del copista-copilador Pedro Gutiérrez, que funciona como eslabón de unión entre la ciudad papal y la capital del virreinato español, quien antes siguiendo a su padre Antonio y luego con su hermano Giovanni, viaja desde Nápoles a las más importantes cortes italianas, como Mantua, Florencia y la propia Roma, contribuyendo a la difusión de la guitarra “a la española” y

al impulso fundamental que esta dio a la afirmación del estilo recitativo, de la nueva monodía, que eligió precisamente a la corte del cardenal Montalto como uno de sus principales centros de irradiación.

La segunda macrosección del *Cors*<sup>625</sup> acoge la edición y la exégesis de los 33 textos que componen el florilegio. Tras la puntual definición de los criterios de edición, destinados a conservar los rasgos gráficos y fonéticos italianizantes, “connotativos del testimonio” (97), los cuatro filólogos hispanistas Patrizia Botta, Aviva Garribba, Massimo Marini y Debora Vaccari se alternan de texto en texto en las densas páginas que se suceden. Los microensayos que acompañan a cada poema, al tiempo que se caracterizan por una cierta independencia, debido a la profundidad de la investigación y los estilos individuales, funcionan también como partes simultáneas de un armónico conjunto, voces virtuosas para una articulada polifonía. Se replica una estructura determinada, que al principio consta de la letra de los textos, introducida por la rúbrica que siempre incluye la indicación del patrón musical asociado, principalmente el pasacalle, con varias excepciones que contemplan la zarabanda (23 “Una batalla de amor”) y la chacona (25 “Buena es la color morena”; 26 “Dios me guarde, Dios me guarde”; 32 “Atiná, que dais en la man-ta”). A continuación, se coloca el apartado dedicado a los testimonios y a las variantes por ellos brindadas. El grado de difusión de cada texto determina su extensión. En cuanto a los testimonios, se opta por una elección editorial muy eficaz, o sea la división entre los manuscritos –en el orden, de Italia, de España y de otras naciones– y los impresos, la cual permite, a primera

vista, apreciar la amplitud de la circulación de un texto determinado, y, de una cierta manera, su éxito. Sigue el estudio, este también rigurosamente estructurado. Su articulación interna es bien definida, mientras que varía la extensión asignada a cada párrafo constitutivo, de acuerdo con las peculiaridades exegéticas que cada pieza presenta. Hay textos que necesitan cuidadosas reconstrucciones históricas que se proyectan en su trasfondo (por ejemplo, el 6 “Por las montañas de Jaca”); textos que han recibido amplia transmisión directa e indirecta y que, por eso, requieren un examen detallado en esta dirección (19 “En esta larga ausencia”; 30 “Las cuerdas de mi instrumento”); textos que estimulan nuevas aproximaciones interpretativas (1 “¿Adónde se hallará aquella nobleza”); textos que, ya variamente atestiguados y estudiados, invitan al fructuoso diálogo con la tradición crítica precedente (18 “Arrojome las naranjicas”; 27 “Romanze de la caza de Bracciano”; 29 “En los olivares de junto a Ossuna”). Todos ellos, retos asumidos y superados con competencia y escrupulosidad. Para cada poema, se desarrolla en apertura el análisis métrico y musical, que luego da lugar al de los contenidos: se tratan temas y *topoi* que la tradición literaria popular y culta ofrece, junto a la puntual reelaboración y resemantización realizada en el cancionero. Por último, el examen formal, retórico-estilístico, y una síntesis de conjunto cierran el asedio crítico reservado a cada uno. Una abundantísima bibliografía sella el volumen que, con toda su densidad, consigue enriquecer el filón de estudios sobre la poesía áurea tradicional y sus reverberaciones transnacionales, entregándole una joya preciosa, con gemas

escondidas (los *única*) y otras ya conocidas, ahora iluminadas con nueva luz gracias a sus peculiares variantes.

El *Cors625*, pues, con sus poemas únicos (16 en total), con sus glosas únicas (7) y el mérito de brindar “versiones distintas y aisladas del resto de la tradición” (p. 8); con sus textos de tradición múltiple (10) y paternidad ilustre (Lope de Vega, Quevedo), restituye la significativa variedad y vitalidad de la lírica española de tema amoroso, burlesco, jocoso y satírico, que en la primeras décadas del siglo XVII circulaba por las cortes italianas y, en varias ocasiones, exclusivamente en la romana. Al incluir géneros poéticos distintos: décimas, romances, villancicos, seguidillas, el *Cors625* “custodia dentro de sus textos y ritmos de guitarra el son de la música que sirvió a los protagonistas [del “Gran teatro del mundo romano”] para alegrar su ocio y, quizás aliviar sus penas, al fin y al cabo, para vivir” (93).

DOI 10.14672/1.2024.2485

**Francisco Javier Blasco Pascual;  
Cristina Ruiz Urbón, *Análisis  
de textos desde la estilometría,*  
Salamanca, Universidad de  
Salamanca, 2022, 216 pp. ISBN  
9788413117638**

**Alejandro García-Reidy  
IEMRhd, Universidad de Salamanca**

¿Quién teme a la estilometría? La consolidación y expansión de herramientas di-

gitales en las últimas décadas ha abierto nuevas posibilidades de investigación en humanidades, incluyendo el ámbito de los estudios literarios y lingüísticos hispánicos. Uno de los acercamientos más desarrollados, y que mayor utilidad actual y potencialidad futura muestra para abordar una serie de problemas y preguntas, es el de la estilometría, es decir, el análisis estadístico de textos desde una variedad de parámetros (frecuencia de palabras, longitud de oraciones, colocaciones o correlaciones de términos, etc.). Si bien el análisis de palabras está en el corazón de los estudios filológicos, es la confluencia de las posibilidades de cuantificación que permite un ordenador y el desarrollo de aplicaciones específicas lo que ha revolucionado el campo de la estilometría digital en fechas recientes y lo que le augura un futuro productivo. Este libro, a cargo de dos especialistas en el campo, busca ofrecer al investigador una introducción, panorámica y profunda a la vez, a la estilometría digital y a sus posibilidades aplicadas a textos en español, sobre todo literarios. La mayoría de los ejemplos de análisis que se ofrecen se basan en un amplio espectro de la literatura española, desde textos de los siglos XVI y XVII, pasando por Espronceda, Galdós o Pardo Bazán, hasta obras de Miguel Delibes, Muñoz Molina o Almudena Grandes, aunque también se usan algunos textos políticos.

Conviene dejar claro que este libro no es un manual con los pasos que hay que seguir para utilizar herramientas de análisis estilométrico. El investigador deberá buscar las instrucciones de uso en otra parte, preferentemente en la red, que es el espacio que, por su fluidez, permite ofrecer tutoriales actualizados. La buena noticia es que

no hace falta tener grandes conocimientos informáticos para adentrarse en la estilometría y aprovechar sus posibilidades, y el manual en red preparado por José Manuel Fradejas al que remiten los autores del presente volumen es un punto de partida al día y didáctico para el interesado. Este libro, en cambio, explica y ejemplifica cómo se está empleando la estilometría para analizar y entender características de textos, y muestra el potencial que permite la cuantificación de fenómenos lingüísticos en grandes cantidades de datos, es decir, de palabras; por ejemplo, para proponer la identificación de autoría de un texto; detectar cambios en el estilo de un autor que respondan a cuestiones de género literario o de cronología; cuantificar semejanzas y diferencias entre textos; o detectar patrones léxicos que permitan la identificación automática de temas, por mencionar algunos de ellos. Es, por tanto, un libro que invita al neófito (o al receloso) a descubrir cómo la estilometría puede ayudarle a plantear y contestar preguntas relacionadas con sus propias líneas de investigación.

El libro está dividido en siete capítulos, más unas conclusiones, bibliografía y apéndices finales. Si el primero de los capítulos ofrece una presentación básica de lo que es la estilometría, el segundo se centra en los principales protocolos que conviene seguir para preparar el corpus que se quiera analizar, con algunas referencias a corpus en español públicos y accesibles en red. El tercer capítulo empieza a desgranar cómo la cuantificación de un texto, incluso al nivel de caracteres, permite empezar a discriminar entre autores a partir de mínimos rasgos estilísticos.

Sin embargo, es el cuarto capítulo, de-

dicado al análisis léxico, el primero especialmente jugoso para el lector, pues ahí se presentan una serie de ejemplos que muestran claramente la utilidad de la estilometría para el análisis de textos literarios en español. Así, los casos que se desarrollan de las clasificaciones y agrupaciones a partir de las palabras más frecuentes de un corpus ilustran su función como señal autorial con una altísima tasa de fiabilidad, con recursos que permiten eliminar falsos positivos o detectar la presencia de varias manos en un texto pluriautorial. La estilometría léxica identifica asimismo las palabras más representativas de un texto en contraste con el conjunto del corpus. Esto permite detectar temas o rasgos de una obra particular en relación con textos semejantes, así como localizar patrones léxicos más profundos, propios del estilo de un autor, que emergen solo cuando se cuantifican. El análisis léxico también puede ser el punto de partida para acercamientos cualitativos que aprovechen la capacidad cuantificadora de la estilometría digital, desde la datación de textos atendiendo a cambios de estilo en el tiempo a trazar una evolución de las emociones negativas o positivas en un texto a partir de la asignación de una carga emocional a cada palabra. Ahora, bien, como señalan los autores del libro, los diccionarios y etiquetados automáticos todavía no están tan pulidos para el español como lo están para el inglés, de manera que algunos tipos de análisis todavía distan de la fineza que podrían presentar.

El capítulo quinto se centra en el análisis morfológico desde la estilometría, sobre todo en relación con el etiquetado automático de categorías gramaticales. La comparativa entre los valores absolutos y

la frecuencia relativa de dichas categorías permite entenderlas como rasgos de estilo autorial, aunque parece que con una señal menos notable que en el componente léxico. Por ejemplo, se dedican varias páginas (102-109) a presentar diferentes tipos de análisis morfológico con cuatro novelas decimonónicas de dos hombres y dos mujeres con la intención de tratar de detectar patrones que permitan la distinción de género. Los resultados son, en este punto, limitados, con la preferencia por coordinación o subordinación como distinción más notable. Sin embargo, como confiesan los mismos autores, un corpus tan reducido no basta para extraer conclusiones extrapolables para un rasgo complejo como es el género del autor. Por otro lado, la coincidencia –más bien léxica, en realidad– de los sustantivos más usados entre hombres y mujeres refleja más bien las tendencias temáticas de autores y autoras del período, más que un estilo genérico propiamente dicho. Sin embargo, los ejemplos sugieren que el análisis morfológico, con un corpus más amplio y un estudio más detallado, puede ofrecer resultados significativos para identificar rasgos estilísticos. Interesantes también pueden ser la detección y el análisis de fenómenos de prefijación y derivación, pues, al cuantificarse y sistematizarse, permiten, una vez más, detectar diferencias notables entre autores.

El sexto capítulo es, junto con el cuarto, el más interesante por la variedad de enfoques y ejemplos que ofrece. Está dedicado al análisis de la sintaxis desde la estilometría, aunque, en el fondo, interviene de nuevo el elemento léxico. Así, si el número de palabras por frase afecta a la legibilidad de un texto y a su menor o

mayor complejidad, los fenómenos de las colocaciones –dos o más palabras seguidas que se repiten– o las coocurrencias –dos palabras que tienden a coincidir en un contexto relativamente pequeño– combinan sintaxis –sintagmas y su organización– con el sentido de las palabras empleadas. Con ejemplos tomados en este caso de programas políticos, se enseña a leer los resultados cuantitativos de la estilometría para detectar tendencias cualitativas. Abordar los marcadores del discurso puede ayudar a “predecir la orientación semántica del texto” (132), lo que tal vez pueda adaptarse al futuro para analizar sistemáticamente el desarrollo lógico-semántico de novelas o ensayos de épocas diferentes. Con todo, como señalan los autores, hay fenómenos interesantes que escapan –al menos por ahora– de la cuantificación de la estilometría, como la ironía, o que apenas dejan huella en la estructura sintáctica de los textos.

El campo del análisis semántico desde la estilometría, al que se dedica el capítulo séptimo, es el que tiene más perspectivas de crecimiento a medio y largo plazo gracias a las posibilidades que aportan técnicas de aprendizaje automático para etiquetar correctamente redes semánticas en grandes cantidades de textos. Las páginas dedicadas a la semántica ilustran algunas posibilidades que ya ofrece la estilometría hoy en día, desde la identificación de conceptos más característicos de un texto para localizar los campos semánticos con los que se relacionan y cómo se diferencian del resto del corpus utilizado, pasando por el contraste cuantitativo del léxico (el ejemplo de dos casos muy específicos, Espronceda y Bécquer, ilustra su utilidad interpretativa),

hasta trazar ciertas tonalidades emocionales dominantes a partir de categorías pre-determinadas. En este último caso, vemos de nuevo que la ausencia de un diccionario de emociones preparado específicamente para el español limita la sutileza necesaria para este tipo de análisis. También presenta limitaciones el modelado de temas o *topic modelling*, que consiste en la identificación automática de los temas de un texto según el léxico dominante, pues los algoritmos existentes todavía no ofrecen resultados muy fiables sin una supervisión humana.

El libro acaba con unas conclusiones generales de las ideas presentadas a lo largo de las páginas precedentes y la bibliografía pertinente, pero también útiles apéndices en forma de un índice onomástico y temático, las fuentes de donde se han tomado los textos analizados (se supone que están disponibles en un repositorio de Github, aunque el enlace proporcionado no parece estar activo) y un glosario de términos vinculados a la estilometría.

Vuelvo a la pregunta inicial con la que comencé esta reseña: ¿quién teme a la estilometría? Quien no sepa qué es y para qué sirve a los investigadores en humanidades. Este libro, único en el ámbito en español, busca quitar este temor explicando y ejemplificando cómo funciona la estilometría aplicada a textos en español. La estilometría está aquí para quedarse, pues supone un haz de análisis cuantitativos que son ya imprescindibles para quienes quieran explorar cuestiones de estilo y lo que conlleva: autoría, género, datación, ideología, etc. Somos los investigadores quienes debemos seguir experimentando con las posibilidades que ofrece la estilometría para sacarle más provecho, como hasta ahora se

ha hecho sobre todo en relación con problemas de autoría.

Como ya he señalado, este libro no es un manual de uso, sino que cumple la función de explicar con numerosos ejemplos este ámbito de las Humanidades Digitales a quien lo desconozca. Con un poco de suerte, animará a más de uno a adentrarse en el uso de unas herramientas que, si antaño parecían muy lejanas a los recursos de análisis filológico, hoy deben formar parte de nuestra paleta metodológica. Una de las limitaciones del libro es que los ejemplos se basan en corpus pequeños de textos, cuando la capacidad de trabajar con grandes cantidades de textos es el punto fuerte de las herramientas digitales. El uso de corpus amplios y ambiciosos (la obra completa de un autor, décadas de obras pertenecientes a un subgénero literario) despliega todo el potencial de la estilometría digital para responder preguntas complejas. El análisis de grandes cantidades de obras ya ha mostrado importantes resultados (cf., por ejemplo, el libro de José Calvo Tello sobre la novela en la Edad de Plata) y será especialmente productivo en futuros estudios de literatura en español. A fin de cuentas, conocer y entender lo que hoy se puede hacer es lo que permite imaginar nuevas preguntas para el mañana.

**DOI 10.14672/1.2024.2486**

**José Teruel; Santiago López Ríos (eds.), *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert (colección “La Casa de la Riqueza”), 2023, 388 pp. ISBN 978-8491923664, 978-3968694634**

Francesca Coppola  
Università di Verona

El análisis del alcance social, político y económico de los usos epistolares tras la Guerra Civil garantiza una comprensión cabal de la cultura española del siglo XX. Asimismo, de la intensa actividad postal generada más allá de la Península se puede afirmar que la importancia que la carta adquiere como práctica de sociabilidad corresponde, a estas alturas, a una encrucijada de intenciones en las que se aúnan la historia y la intrahistoria, confesiones íntimas, ansias migratorias y deseo de regresar.

La relevancia de la comunicación epistolar inédita a partir de 1936 –que parecen sentar las bases para una patria de papel– es precisamente una de las lecciones a las que aspira el libro que aquí se reseña, editado por José Teruel y Santiago López-Ríos. Se trata, en concreto, de una obra miscelánea fuertemente cohesionada que consta de dieciséis artículos científicos a cargo de filólogos e historiadores, centrados en el estudio profundo de las redes literarias, profesionales y afectivas que nacen a raíz de la escritura autobiográfica y de su capacidad de actualizar presencias.

En este sentido, como comentan los editores en la introducción, “las cartas son una fuente de datos valiosísimos para muy diversas áreas de conocimiento, desde la filología a la antropología cultural” (16). Aquellas aquí estudiadas desplazan “del ámbito de lo privado al ámbito del valor patrimonial”, llegando a representar un poderoso medio de comunicación en el contexto del cual el investigador no se limita a transcribirlas, sino que también las interpreta para “descodificar la compleja deixis de la intimidad” (16).

El primer capítulo, “‘Una alegría en voz alta’. Mi correspondencia con Jorge Guillén (1964-1982)”, firmado por Luce López-Baralt, está dedicado a la correspondencia que la autora portorriqueña mantuvo con el amigo vallisoletano. Los temas de las misivas, realmente sugerentes, son variados, pero se privilegian la literatura y la felicidad conyugal. Guillén, al igual que una figura paterna, muestra un generoso interés en los trabajos que Baralt va publicando a lo largo de su carrera, al mismo tiempo que le comenta sus propias lecturas.

En el siguiente capítulo, “El epistolario inglés de Leopoldo Panero”, Javier Huerta Calvo estudia con esmero las misivas centradas en las estancias de Panero en el Reino Unido, entre 1933 y 1947. Estos periodos, que fueron de gran relevancia para la formación humana e intelectual del poeta, han quedado reflejados en los núcleos temáticos del epistolario, permitiendo conocer las relaciones del astorgano con el mundo británico. Si por un lado Panero realizó traducciones de los poemas de Keats, Shelley, Wordsworth; por el otro, en calidad de director del Instituto de Es-

paña en Londres, fortaleció sus conexiones anglófilas frecuentando a destacados hispanistas, entre ellos A.D. Deyermond y Edward Wilson.

El tercer capítulo, titulado “Cercado de monstruos: una aproximación a la correspondencia inédita de Dámaso Alonso”, aborda una parte de la documentación aún desconocida sobre uno de los principales representantes del exilio interior, atentamente examinada por José Antonio Llera. Los fragmentos que leemos ponen en liza cuestiones de orden poético, así como tensiones derivadas del conflicto. Del carteo entre Dámaso y otros miembros de la generación del exilio, como Emilio Prados y León Felipe, se desprende también la pervivencia de fuertes lazos afectivos: “siempre te quiero y de todos los poetas españoles sigues siendo el que está más dentro de mi corazón” (108), le dice Felipe a Dámaso, en una línea que le dirige el 11 de julio de 1958.

En el siguiente artículo, “Dificultades en la interpretación epistolar. Una carta de Gregorio Martínez Sierra desde el exilio”, Julio E. Checa Puerta y Alba Gómez García estudian una misiva que el empresario teatral envía a sus hijos en julio de 1938, con la intención de aclarar a amigos influyentes de la época la postura que él y su pareja, Catalina Bárcena, habían adoptado en el transcurso de la guerra. Una vez esclarecido el contexto de producción del documento, el examen riguroso del mismo permite vislumbrar el “complejo tejido de relaciones y significados que podían adquirir los epistolarios, [...] sobre todo aquellos ligados a un período particularmente conflictivo” (114) como el de la diáspora y sus dinámicas internas.

El capítulo quinto trata sobre “El epis-

tolario del exilio de Guillermo de Torre”. Su autor, Domingo Ródenas de Moya, incide en cómo el carácter “epistolómano” (131) del poeta lo llevó a intercambiar cartas con “casi ochocientos correspondientes de los más diversos ámbitos culturales” (132) tanto dentro como fuera de España. Entre la riqueza aún inexplorada de este conjunto, Moya se centra en algunos pasajes de las misivas de Américo Castro, Ferrater Mora y María Zambrano, todas ellas de enorme interés para “la reconstrucción de las redes colaborativas” (135) y los itinerarios individuales de cada uno de los expatriados.

Raquel Fernández Menéndez firma el sexto capítulo de la miscelánea: “Autoridad y autobiografía en las cartas de Ángela Figuera Aymerich a Guillermo de Torre”. De los epitextos privados conservados, la investigadora se centra en tres sumamente significativos enviados por Aymerich al crítico entre 1959 y 1962. La lectura de esta correspondencia atestigua las estrategias adoptadas por la poeta para promover su obra y asegurar su entrada en un contexto editorial mayoritariamente masculino; evidencia, además, la voluntad por parte de Aymerich de encontrar cierto reconocimiento junto con una digna recepción de su labor literaria en los círculos de prestigio.

El hilo conductor en torno a la edición y al estudio de epistolarios inéditos continúa con el detallado artículo de Carmen de la Guardia Herrero: “Las metamorfosis de Eloína. La correspondencia entre Consuelo Berges Rábago y Eloína Ruiz Malasechevarría”. En sus páginas se explora una red transnacional de mujeres cuyos nudos eran, como anuncia el título, dos interlocutoras modernas. El legado epistolar en cuestión brinda la oportunidad de reflexio-

nar sobre las “fracturas identitarias ocasionadas por las duras condiciones políticas y sociales del siglo XX” (171), y ayuda a conocer las estrategias de mutua supervivencia que las dos amigas –ligadas por un alto grado de complicidad y cariño– supieron generar a ambos lados del Atlántico.

El libro sigue con el artículo de Ximena Venturini “Entre Sur, Realidad y La Torre: las cartas de Francisco Ayala a Eduardo Mallea y Francisco Romero”. La estudiosa se acerca oportunamente a la correspondencia que Ayala mantuvo con los dos miembros del Grupo Sur de Argentina, de la cual se analizan las cartas más candentes. Estas revelan la relación de confianza que los tres compartieron y que marcó el destino profesional de Ayala en el Cono Sur. Los temas tratados son la dura experiencia del destierro, las tensiones económicas y políticas debido al peronismo, las novedades relacionadas con la trayectoria académica de Ayala en prestigiosas universidades americanas.

El capítulo “‘El catalán errante’. Los exilios de Néstor Almendros en la correspondencia de Pilar de Madariaga”, redactado por Elena Sánchez de Madariaga, versa sobre la estancia del cineasta como profesor en Vassar College. A través de sus cartas con la colega Pilar, escritas en un periodo de quince años (1958-1973), se arroja nueva luz sobre una etapa casi desconocida de la vida de Almendros. Son, por otra parte, misivas que mucho sugieren sobre la red transnacional de exiliados españoles vinculados al hispanismo académico estadounidense.

El capítulo décimo, por Arantxa Fuentes Ríos, está dedicado a “El epistolario de Camilo José Cela entre poetas en torno a *Papeles de Son Armadans*: Carlos Bousoño,

José Agustín Goytisolo y Concha Lagos”. A partir de esta perspectiva polifónica, la investigadora resalta “el juego de espejos e identidades poliédricas” (243) que atraviesa la correspondencia del escritor. Sobresalen, en particular, las reflexiones que Cela intercambió con Bousoño a raíz de su colaboración en *Papeles*, así como las cincuenta y nueve cartas con Goytisolo, donde se manifiesta su interés por potenciar la presencia de la literatura italiana en la revista.

Santiago López Ríos nos guía por semejantes caminos en su artículo “Hacia *El hereje*: sobre el epistolario de Américo Castro y Miguel Delibes”. Si bien las cartas que los dos se enviaron son poco más de dos docenas, constituyen un testimonio innegablemente valioso de la atención que Castro prestó a la obra de Delibes. López Ríos profundiza en esta correspondencia a partir de las novelas del escritor –transcribiendo, por ejemplo, fragmentos de *Cinco horas con Mario*– para demostrar la existencia de una sintonización de motivos entre su pluma y el ideario del cervantista, mediada por los ensayos de José Jiménez Lozano.

Carmen Martín Gaité protagoniza los dos estudios siguientes: “Carmen Martín Gaité en sus cartas” por José Teruel, y “La carta como forma de presencia: Carmen Martín Gaité y *El Interlocutor Expres*” por María Vittoria Calvi. El objetivo de la primera contribución es ofrecer un recuento de los escritos privados de Gaité, mostrando cómo este *corpus* puede ampliarse a la luz de importantes cartas inéditas. Además, el autor formula interrogantes de gran interés al preguntarse, por ejemplo, qué analogías existen entre la poética literaria de la novelista y la carta como medio de

comunicación. Calvi, por su parte, plantea un examen específico de la epistolografía de la autora: es decir su participación, junto a un grupo íntimo de escritores, en la correspondencia colectiva del fanzine *El interlocutor Exprés*, entre 1992 y 1994. Como puntualmente subraya Calvi, Gaité intervino en la revista con un total de doce cartas: “todas escritas a mano y acompañadas casi siempre por dibujos y *collages*” (327). De acuerdo con la indagación de la especialista, en esta tipología de proyecto las cartas de Gaité realizan un acto generativo mediante palabras e imágenes, estimulando en los receptores reflexiones “sobre el significado de la literatura como representación” (328).

Cierran el volumen los últimos dos capítulos titulados “‘Una rama de perejil’: las cartas entre María Zambrano y José-Miguel Ullán”, y “La relación entre Carlos Blanco Aguinaga y Rafael Chirbes a través de su correspondencia”. Del primero, redactado por José Luis Gómez Toré, salta a la vista el enfoque ético-poético de las conversaciones que la filósofa entabló con su joven amigo. El artículo contribuye a esclarecer el pensamiento zambrano por medio de un diálogo lleno de empatía y admiración intelectual, del que se derivan consideraciones sobre la homosexualidad, la condición del exiliado y la vacilación ante la posibilidad del regreso. Álvaro Díaz Ventas, en el artículo final, se propone analizar los ejes temáticos que dominaron el carteo entre Rafael Chirbes y su maestro Blanco Aguinaga. Se centra asimismo en cómo la influencia de este último marcó la perspectiva literaria del futuro novelista. El grueso de la correspondencia examinada son *e-mails* guardadas por Chirbes a lo lar-

go del tiempo, luego impresas para contrarrestar el ovido al que estarían condenadas las “cartas digitales” (363).

Tras este repaso de los contenidos que jalonan el volumen, es posible afirmar que se nos revela como una obra de referencia en el campo de los epistolarios inéditos, cuyo análisis en torno al sentido y función de las cartas resalta por su rigor crítico y filológico. El rescate de estas fuentes documentales, sabiamente abordadas por los autores, se erige como una investigación valiosa, que ilumina tanto los procesos de la escritura autobiográfica como el concepto de autoridad literaria. En definitiva, *El valor de las cartas en el tiempo* supone un ejemplo de inteligente combinación de metodologías y perspectivas teóricas. Un libro fundamental, que demuestra el valor de estas aproximaciones dentro de los estudios de las literaturas del yo.

DOI 10.14672/1.2024.2487

**María Teresa León; Rafael Alberti; Max Aub, *La amistad, patria de los sin patria. Epistolario inédito (1953-1972)*, edición, estudio introductorio y notas de Barbara Greco, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2023, 229 pp. ISBN 9788419791252**

Antonio Candeloro  
Universidad Católica de Murcia

En la primera carta que le envía a su amigo

Sidney Colvin, Robert Louis Stevenson, recién instalado en el pequeño pueblo de Vailima, en la isla de Samoa, afirma: “Nunca digas que no te ofrezco detalles y noticias. Esta carta es un cuadro”<sup>1</sup>. De hecho, el autor de *Treasure Island* le ofrecerá a su corresponsal incluso un mapa del lugar que acaba de “conquistar” con el objetivo pragmático de poder ver mejoras concretas en su débil estado de salud. Como nos recuerda Masolino D’Amico en su recopilación personal de cartas de escritores admirados, *Epistolari altrui*, los epistolarios pueden convertirse en una herramienta fundamental para conocer al otro, para investigar el contexto vital en el que se han desenvuelto las vidas de los escritores que han dejado una huella tangible de sus experiencias personales a través de su correspondencia, además de para entrar quevedianamente “en conversación” con alguien que, ya fallecido, nos atrae o nos estimula a partir de sus obras literarias.

Es lo que podemos comprobar leyendo *La amistad, patria de los sin patria*, el epistolario inédito que María Teresa León, Rafael Alberti y Max Aub mantuvieron a lo largo de veinte años y del que Barbara Greco nos ofrece la edición crítica y anotada desde el 1953 hasta el 1972, año de la muerte de Max Aub.

Se trata de un epistolario extremadamente interesante y sugerente porque en este caso los destinatarios y los emisores de las cartas, intercambiándose los papeles, establecen una triangulación comunicativa

que nos deja entrar en contacto con los laboratorios de escrituras de los tres exiliados, siendo la misma condición de “expatriado” el eje común alrededor del cual irán girando muchas de las preocupaciones que compartirán entre sí.

Función de promotor oficial de la literatura del exilio en el papel de editor es la que desempeña Max Aub desde el inicio de este epistolario. Tanto con *Patria y Ausencia* como con *Los Sesenta*, Aub se empeña en promover y difundir la obra de los autores españoles que han dejado España, que se han quedado sufriendo el ‘exilio interior’ o que han seguido escribiendo sobre los traumas de la guerra civil desde el extranjero. Si *Patria y Ausencia* se presenta como una ideal biblioteca de autores españoles víctimas del exilio, *Los Sesenta* debería haber sido según Aub la revista expresamente dedicada a difundir la obra de aquellos autores víctimas “de la diáspora republicana” (11) y testigos directos de las atrocidades de la guerra civil española. Se trata de dos proyectos literarios a través de los cuales Aub lucha contra el olvido, sabiendo perfectamente que el clima ideológico contemporáneo no acompaña ni favorece un rescate histórico del pasado reciente en una España donde la censura franquista silencia los productos culturales que puedan poner en entredicho la *vulgata* de los vencedores. Sin embargo, ambos proyectos encuentran el apoyo inmediato tanto de María Teresa León como de Rafael Alberti: de ahí también la función de editor y puente estratégico entre España y México de Max Aub, quien recibirá la novela *Juego limpio* de León (luego publicada por la editorial argentina Goyanarte, en 1959) y poemas que Rafael Alberti enviará

1 Cfr. Robert Louis Stevenson (2022), *Carta a Sidney Colvin*, fechada lunes 2 de noviembre de 1890, en Masolino D’Amico (ed.), *Epistolari altrui*, Milano, Bompiani: 63-71 y 67 (la traducción del italiano es mía).

para los primeros números de *Los Sesenta* y que luego confluirán en *Roma, peligro para caminantes* (que finalmente aparecerá en México en 1968).

Es curioso comprobar también como esta lucha contra el olvido atañe también a los otros dos personajes que aparecen en algunas de las cartas de este epistolario. Me refiero a Aitana Alberti, la hija de María Teresa y Rafael, y a su novio Roberto Otero, fotógrafo y director de documentales sobre la guerra civil española.

En una carta de enero de 1964 Aitana le expone a Max Aub su idea de un nuevo proyecto editorial titulado *Testimonios olvidados de la guerra de España*: tras sus múltiples viajes entre Francia, Italia y Suecia, Aitana y Roberto imaginan un libro en el que puedan reunirse materiales literarios, historiográficos y visuales sobre el pasado reciente de España. La carta mencionada termina con esta pregunta directa de Aitana a Max (en 1964 la joven escritora tiene tan solo 23 años): “¿podrías contarnos en dos o tres páginas aquello que más te impresionara, aquello que más recuerdes de la guerra que viviste, ahora, luego de 25 años?” (65). La pregunta de Aitana Alberti resulta particularmente emotiva si pensamos también en el esfuerzo que, en ese mismo periodo, lleva a cabo traduciendo del francés la biografía que la hispanista Maurice Auclair le dedica a Federico García Lorca y que, finalmente, se publicará en español en 1972 en Ediciones ERA. Es como si, a pesar de la escasa distancia temporal de la tragedia caínica que determinará el exilio de sus padres, incluso las jóvenes generaciones necesitaran interrogar el pasado, divulgar la obra de los desaparecidos y contrarrestar el silencio al que el mercado editorial hispánico condena

a algunos escritores de ese mismo pasado reciente.

Es lo que volvemos a comprobar leyendo la carta de María Teresa León del 30 de julio de 1953 en la que la escritora no se censura a la hora de criticar ciertas ‘modas’ del momento: “Además, me revientan las novelas que contentan a los ingleses. Las que admiten un *mea culpa* republicano y echan una gasa de disculpas a las ferocidades de los otros” (42). En este sentido podemos afirmar que León es la observadora más aguda y explícita en este epistolario a la hora de enjuiciar lo que ocurre también en el ámbito editorial. En una carta de diciembre de 1954 se pregunta retóricamente: “¿Qué felicidad o qué solución para nosotros? Todo se aleja hasta borrar casi el límite de la esperanza”. Seguidamente y con amargura añade: “Las cuestiones de España no interesan, *madame*”, dando lugar a una cita que ella misma ya había utilizado en *Contra viento y marea*, de 1941, y que volverá a citar como si de un *ritornello* se tratara en el ya mencionado *Memoria de la melancolía*, como subraya Greco en la nota correspondiente (186, nota 33). Diez años después, en una carta del 24 de enero de 1964, León volverá a evocar la escena del “encierro” autoimpuesto de León Felipe y su marido dentro del palacio de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y se preocupa por el estado de salud de su amigo poeta, hasta llegar a reconocer que: “Estamos rotos por las bisagras del corazón. Pero alguien debe transcribir sus palabras” (62). Es un desiderátum fundamental y esclarecedor si queremos acercarnos a la obra de los tres autores del epistolario, además de a la poética específica de León: si el pasado es una región habitada por fantasmas,

obligación y compromiso ético del escritor es “transcribir” lo que alguien vio y vivió para dejar constancia de lo acontecido a los que no padecieron los mismos traumas colectivos. Es de esta carta de donde Greco saca el acertado título de su edición: “Los sin patria nos fabricamos una en el aire que se llama amistad” (63), siendo la amistad la fuerza que une el destino de los demás escritores que sufrieron un periplo parecido al de los Alberti y de Aub.

El exilio no implica solo una pérdida de las raíces y de las coordenadas espacio-temporales, no es solo un fenómeno colectivo y ligado a una generación concreta de escritores, sino que es también un enigma que, con el paso del tiempo, conlleva una pérdida paulatina pero constante de la percepción de la identidad de uno mismo. De nuevo, es María Teresa León la más hábil y atenta a la hora de auscultar el estado de ánimo compartido entre los tres. En una carta enviada a Aub desde Roma el 21 de agosto de 1964, María Teresa reconoce que “No sé ya mucho ni quiénes somos ni cuánto valemos”. El expatriado que es, al mismo tiempo, exiliado no sabe juzgar ni mirar con objetividad el valor literario que los demás le atribuyen o que, al revés, no llegará nunca a ver reconocido. En particular, María Teresa se queda sorprendida cuando acuden a su casa romana los jóvenes escritores y poetas españoles que los miran como “estatuas” de un tiempo definitivamente cerrado y clausurado en el pasado de la Historia de España: “Es un choque con una realidad a la que no sabemos hacer frente, gracias a tantas experiencias cristalizadas ante nuestros ojos y esa memoria del olvido que padecemos. No sé si nos quieren o no; no sé si nos han mitificado o mistificado, pero me

gusta ante ellos decir tu nombre y el de los otros españoles dispersos” (81). De nuevo, la obligación moral de “decir los nombres” de los “dispersos” se configura como uno de los ejes centrales de la poética de los exiliados. De nuevo, el contraste entre el presente y el futuro pone en entredicho el sentido de un pasado reciente que no pasa para los que, como León, sufren la “memoria del olvido” o tienen que encauzar adecuadamente esa misma fuente que brota de las memorias del pasado. De nuevo, es María Teresa León la que volverá sobre este nudo complejo y difícil de racionalizar en *Memoria de la melancolía* cuando, como pone de relieve Greco en la nota 103 (200), volverá a preguntarse: “¿Por qué me faltan las palabras clave para dialogar con ellos? No sé”. Sigue el reconocimiento amargo del abismo existencial que se abre entre los escritores del futuro y los del pasado: “Debo tenerles envidia por lo que tienen y yo no tengo [...]. Los chicos que nos visitan nos traen una juventud que vive para que nosotros coloquemos encima la nuestra, casi desaparecida. ¿Dónde sino entre ellos y nosotros va a ligarse la continuidad que necesita la historia?” (200).

Si la “continuidad” es necesaria para que la historia siga teniendo sentido y las generaciones del futuro sepan y conozcan lo que hicieron las generaciones de sus ancestros, el trabajo para intentar luchar contra el olvido será clave para dar sentido a ese mismo pasado inevitablemente traumático para quienes fueron víctimas de la guerra civil española. Y en pos de esa “continuidad” lucha Max Aub cuando, en los últimos años de su vida, se empeña en *Luis Buñuel, novela*, el enésimo proyecto literario destinado al fracaso en el que el autor se embarca con el fin de contar

de forma “tridimensional” y “cubista” la vida de su amigo a pesar de la enfermedad que no le da tregua: “Estuve bastante fastidiado”, le confiesa a María Teresa en una carta del 14 de abril de 1970, para luego añadir con ironía y guasa: “Estoy mejor. Trabajo como un demonio, tengo más melena que Rafael. ¿Qué es de Aitana?” (169).

Este epistolario inédito al cuidado de Barbara Greco nos permite volver a escuchar la voz de quienes vivieron el exilio como experiencia traumática y, al mismo tiempo, en cuanto condición necesaria para crear a pesar de la hostilidad y de las dificultades del que está condenado a vivir lejos de sus raíces. También se configura como herramienta de trabajo para seguir investigando en la obra de tres autores fundamentales de la literatura hispánica del XX. Y finalmente se presenta como ‘canto’ a tres voces sobre la necesidad de luchar contra el olvido. En este sentido, resultan particularmente emotivos los versos de la misma Aitana Alberti quien, en el poema *Mater Dulcissima*, llegará a entablar un diálogo imposible con su madre en los siguientes términos: “Eras una envolvente cercanía / una agua clara derramada sobre mi inquietud”<sup>2</sup>. Esa misma inquietud es la que mueve la pluma de los tres autores de este epistolario y, quizás, la que mantiene intacto el valor ético de sus obras literarias. Quizás también esa inquietud sea la única forma de la que dispone el escritor para hacer que una carta se convierta en un cuadro, como quería y pretendía Robert Louis Stevenson.

DOI 10.14672/1.2024.2488

2 Cfr. Aitana Alberti (2023), *Abitare la solitudine*, prólogo, traducción y notas de Carla Pegugini, epílogo de Aitana Alberti, Pisa, ETS: 56.

**Angela Moro, *Fuera de lugar. La representación del espacio en la narrativa breve de Max Aub y Ramón J. Sender*, Sevilla, Renacimiento, colección “Biblioteca del exilio”, n. 56, 280 pp. ISBN 9788419231727**

Paola Bellomi  
Università degli Studi di Siena

*Fuera de lugar. La representación del espacio en la narrativa breve de Max Aub y Ramón J. Sender* es el volumen n. 56 de la colección “Biblioteca del exilio”, dirigida por Manuel Aznar Soler. Lo firma Angela Moro, experta de literatura de la Guerra civil española y el exilio republicano y parte del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL).

El volumen está dividido en dos partes, tituladas respectivamente “Para no perder el norte: acercamiento metodológico” (21-44) y “Cartografías textuales” (45-246); la primera parte se compone de dos capítulos (“Un lugar marginal” y “El tiempo del espacio”), mientras que la segunda parte está organizada en nueve capítulos (“Un modesto deseo de exactitud”, “Gramáticas del realismo en Aub y Sender”, “En la orilla española”, “Concretar la ausencia en un mundo nuevo”, “El mito”, “De la representación a la presencia del espacio”, “Civilizados y errantes”, “La Guerra Civil a través del espacio” y “Colofón”). El volumen se cierra con una “Bibliografía” (247-276) amplia, completa, actualizada y extremadamente útil para futuras investigaciones.

El estudio parte de la tesis según la cual

“la cartografía alojada en las obras de los [autores] exiliados ejerce una función de contranarrativa con respecto a la topografía oficial del régimen” (13; 39). Para comprobar esta hipótesis, la autora se aventura en un terreno que a primera vista podría parecer de arenas movedizas ya que se propone acercar a dos autores que, a pesar de la común experiencia traumática, tienen una producción literaria exílica muy diferente por estilo y por aproximación. Sin embargo, la propuesta teórica nos parece acertada puesto que el análisis se rige en dos ejes: un riguroso y robusto manejo de la bibliografía crítica sobre el concepto de “espacio” y el análisis textual de la narrativa breve de Max Aub y Ramón J. Sender. El punto de partida que propone la estudiosa —y que compartimos— sitúa en primer plano la hipótesis que ve el paradigma espacial como motivo ordenador del *corpus* literario así reunido; además Moro delimita su práctica hermenéutica dentro del perímetro de la narrativa breve, un género cuyas características formales permiten acercar textos de otro modo heterogéneos y de difícil comparación.

En la primera parte (“Para no perder el norte”), la autora establece un diálogo proficuo con los teóricos que se han ocupado de la “tematización espacial de lo breve” (23); la densidad argumental es la característica del capítulo, cuya relativamente limitada extensión tiene el mérito de presentar al público lector una nómina amplia, exhaustiva y razonada de los estudios que han cuestionado la definición de “narrativa breve” y han reflexionado sobre sus rasgos distintivos (“I. Un lugar marginal: la tematización espacial de lo breve”). En el segundo capítulo (“II. El tiempo del

espacio”), la reflexión se detiene en la delimitación del concepto de “espacio”. De acuerdo con especialistas como Martín Nogales, Cohen y O’Connor, Moro establece una ecuación entre el género breve y la presencia de temas y personajes marginados y en estado de crisis (24): esta posición puede ser compartida cuando se trata de cuentística moderna, mientras que para la medieval la valoración sería quizá algo diferente (un tema este que podría desarrollarse en un futuro trabajo científico de la autora, donde se podría ampliar aún más la reflexión teórica, insertando el estudio del género dentro de una línea cronológica más extendida y, por tanto, más inclusiva). Moro se mueve con soltura y rigor entre la nomenclatura espacial acuñada por Foucault (“heterotopía”), Soja (“*triple dialectics*”), Lefebvre (“*espace perçu, conçu, vécu*”), Augé (“*non-lieux*”), entre otros. En esta sección, todavía introductoria, el *topos* se pone en relación con *chronos* puesto que la producción exílica se sitúa en un espacio quizá no siempre tan determinado, pero en un intervalo temporal específico que gira alrededor del trauma de la guerra civil española. Citando a Claudio Guillén, Moro resalta cómo para los autores diaspóricos el riesgo mayor fue la expulsión de su presente y también del futuro del país de origen (37); si aceptamos como válida esta lectura, entonces la lupa espacial llega a ser una herramienta imprescindible a la hora de determinar y analizar las estrategias narrativas puestas en juego por autores como Aub y Sender. En esta primera parte metodológica, después de haber problematizado la relación entre *topos* y *chronos*, la investigadora profundiza otros dos aspectos conexos al tema del espacio, es decir su

casi perfecta pareja léxica, el “lugar” (40-41), y el espacio semiótico, en el cual la perspectiva estructuralista vuelve a la luz, actualizada gracias a las recientes propuestas de la geocrítica (41-44).

En la segunda parte del volumen (“Cartografías textuales”), se desarrolla el análisis de los cuentos y novelas breves que componen el extenso *corpus* identificado por Moro<sup>3</sup>. Consciente de la dificultad que el estudioso/la estudiosa actual tiene a la hora de medirse con la bibliografía crítica sobre autores ya canónicos –por lo menos dentro del panorama de la literatura del exilio– como Aub y Sender, la autora determina explicitar su criterio de trabajo, según el cual “[p]ara desenredar la ingente cantidad de estudios que se han dedicado a profundizar en dichos escritores, podría resultar provechoso empezar por la perspectiva diacrónica” (47). Este criterio, junto con los materiales autobiográficos examinados por Moro (cartas y diarios, en concreto), permite situar de manera correcta la producción literaria en la línea temporal existencial de los dos autores; esto consiente la determinación de algunas constantes, lo cual justifica la legitimidad de la comparación entre textos variados y heterogéneos; al mismo tiempo, las diferencias y distancias entre las obras de Aub y Sender reciben una interpretación basada en datos concretos y confrontaciones fundamentadas.

Moro llega a determinar una coincidencia entre la fragmentación de las identidades exílicas, la multiplicación de los

---

3 Debido a la magnitud del *corpus*, remitimos a la sección “Fuentes primarias” de la “Bibliografía” para el listado completo de las obras analizadas en el volumen (247-54).

lugares transitados por los dos autores y la *brevitas* narrativa de parte de su producción, como si a las limitaciones existenciales correspondiera una síntesis estilística y redaccional (57). El análisis de los textos confirma la exactitud de esta intuición.

En el volumen se debaten los temas del realismo y autobiografismo en la escritura exílica de Aub y Sender; la autora rechaza la división algo maniquea que quiere ver una dicotomía entre la fase vanguardista y la realista de los dos escritores (67) y, con el apoyo de Agamben, propone una “tercera vía” según la cual el realismo contemporáneo sería el resultado de la necesidad de veracidad del relato y la aceptación de lo invisible y perturbador de la experiencia humana.

La importancia que tiene el espacio en la representación de ambas facetas (verosimilitud y expresión del misterio del ser humano) emerge gracias al estudio puntual de Moro, que analiza la presencia del tema espacial, su tratamiento y su función a partir de la primera producción vanguardista de Aub y Sender (69-89), para luego centrarse en los cambios y modificaciones impuestos por el estallido de la guerra (90-99). El comienzo del exilio coincide con “la apropiación del nuevo espacio” (101); Moro subraya cómo, con la nueva realidad, “la geografía emocional suplanta el paisaje real” (101), lo cual está atestiguado por los cuentos que se escriben en la fase inicial del destierro. Los elementos naturales, como la playa en el caso de Aub, sobrepasan su función descriptiva y situacional, para abarcar el significado íntimo de la experiencia autobiográfica del autor (la playa de Valencia, antes de dejar España; la de Djelfa, cuando ya está recluso; etc.). Moro identifica al-

gunas técnicas empleadas por los dos autores casi como un arma de defensa: en sus cuentos, el paisaje del país de acogida parece un proceso de domesticación, es decir de adaptación al recuerdo de los lugares y horizontes españoles; además la nostalgia encuentra un refugio en la mitización de la realidad (España es un recuerdo que se deforma según el pase del tiempo) y en la recuperación de los mitos de las culturas de acogida (tolteca y azteca *in primis*); el descubrimiento de la mitología pre-colombina permite una visión fresca y curiosa del espacio desconocido que se abre ante la mirada de Aub y Sender. En este sentido, “Sender [y Aub, añadiríamos] se apropia de un espacio para proyectar, bajo un nuevo código semántico, sombras de un pasado todavía próximo” (119) y además “[e]l lenguaje de ambos autores adquiere, por lo tanto, una valencia performativa, que no se limita a representar y a describir un espacio mítico determinado, sino que lo crea y le confiere sustancia ontológica autónoma” (137). Como logra mostrar Moro, los autores exiliados construyen mapas mnemónicos de la geografía española y, como apunta Aub, en sus relatos rehacen el espacio en papel (150). En este ejercicio de rememoración del pasado radica la fractura con el presente, más evidente cuando los desterrados vuelven a pisar el suelo ibérico: los cuentos redactados antes de la vuelta a España restituyen una topografía y una toponomástica que siguen existiendo tan solo en la ficción, puesto que el país, a raíz de la guerra, ha cambiado no solo de sistema de gobierno, sino también la propia conformación espacial, con ciudades y pueblos que ya no se corresponden con los que existían antes del exilio (véase en par-

ticular el capítulo “La Guerra Civil a través del espacio”, 202-31). Una consecuencia de este proceso de extrañamiento, como bien apunta la estudiosa, es la sensación que viven los dos autores en un espacio que es para ellos indefinido y heterotópico (158); esta existencia en un limbo se refleja en los ambientes liminales que se hallan en su narrativa breve, como los campos de internamiento, para Aub, y los espacios intersticiales y fronterizos, para Sender. Moro acierta al notar que la “imbricación entre territorios y seres humanos pone de manifiesto el rol de asideros que los lugares desempeñan, al otorgar con su presencia un espacio para que sobrevivan las huellas de sus habitantes” (187).

En el “Colofón”, la investigadora llega a la conclusión de que, para autores exiliados como Aub y Sender, “la escritura funciona como ‘analgésico’” (245), lo cual es cierto; a esto hay que añadir, como demuestra en cada página este detenido estudio sobre el espacio en la narrativa breve de los dos desterrados, el ejercicio de rememoración de los lugares, los nombres de las calles, de los ríos, de las ciudades y pueblos de la geografía ibérica que se halla en los cuentos y novelas cortas analizados ha permitido que la nueva narración de la realidad impuesta por el franquismo no eliminara del todo la España republicana de los mapas.

El espacio como herramienta hermenéutica consiente la valoración y visibilización de un perímetro que el franquismo quería vacío y que la literatura del exilio ha llenado de nombres, personajes, objetos, paisajes, en fin, de vida. Angela Moro, con un estilo maduro y ágil, ofrece una reflexión crítica concienzuda y pormenorizada sobre un aspecto todavía inédito de

las obras de Max Aub y Ramón J. Sender; su propuesta interpretativa puede extenderse a otros autores y autoras del exilio, lo cual coloca su volumen entre los que se deberían guardar en nuestras librerías y bibliotecas.

DOI 10.14672/1.2024.2489

**Ángeles Encinar (ed.), *Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez*, Madrid, Instituto Cervantes, 2023, 317 pp. ISBN 9788418210457**

Ruben Venzon

Universidad de Valladolid

En noviembre de 2023, Luis Mateo Díez recibió el Premio Cervantes, máximo galardón de las literaturas hispánicas, coronando así una brillante trayectoria ya constelada de los mayores reconocimientos otorgados en España. Recuérdese que el escritor había ganado hasta en dos ocasiones tanto el Premio de la Crítica como el Nacional de Narrativa –ambos por *La fuente de la edad* (1986) y *La ruina del cielo* (1999)–, además del Premio Castilla y León de las Letras (2000) y el Nacional de las Letras Españolas (2020). En concomitancia con esta última condecoración, el propio Instituto Cervantes publica como segunda entrega de la colección “Las ínsulas prometidas”, dedicada al estudio de autores españoles e hispanoamericanos contemporáneos, el volumen coordinado

por Ángeles Encinar *Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez*. Con anterioridad, la profesora madrileña había editado sobre su obra *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino* (Cátedra, 2017) y *Minicuentos y fulgores. Homenaje a Luis Mateo Díez y José María Merino* (Eolas, 2022), con Ana Casas y Natalia Álvarez Méndez respectivamente, además de encargarse de la edición y el estudio de *Invenções y recuerdos* (Eolas, 2020) y *Celama (un recuento)* (Alfaguara, 2022). En el apogeo de la carrera de Díez, este nuevo libro, cuya publicación coincide con la reciente entrega del Cervantes, no solo pretende homenajear el extenso recorrido del autor y su personalidad literaria, sino que también aspira a enriquecer el nutrido caudal crítico existente acerca de uno de los mejor valorados narradores españoles de la actualidad.

De acuerdo con este doble propósito, *Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez* reúne una veintena de contribuciones cuidadosamente seleccionadas que, distribuidas en dos bloques, abordan su producción narrativa desde puntos de vista y enfoques diferentes pero complementarios, conjugando las aportaciones ensayísticas de críticos y especialistas con las reflexiones u observaciones subjetivas de otros escritores. Inaugura el volumen el excelente prólogo “Grandeza de un fabulador”, donde la editora sintetiza, a partir de la tríada imaginación, memoria y palabra que cimenta la obra de Díez, los principales rasgos estilísticos y ejes argumentales de su escritura: el gusto por la oralidad, la pluralidad de voces narrativas, la inclinación hacia lo onírico y su simbolismo, la propensión a mostrar las fragilidades del ser humano, e

incluso el peculiar empleo del humor. Dichos motivos y recursos, aquí eficazmente condensados, serán objeto de los análisis, los comentarios y las consideraciones expuestas a continuación.

En la primera parte, “Perspectivas críticas”, se agrupan, de lo general a lo particular, ensayos a cargo de expertos conocedores del universo literario de Díez. Abre esta sección Víctor García de la Concha introduciendo las coordenadas del territorio mítico de Celama, centro de la geografía imaginaria del novelista, donde, al convertirse él mismo en viajero, encuentra simbólicamente su verdad narrativa. Una vez cruzado el umbral del legendario reino, Santos Sanz Villanueva contextualiza la producción del autor en el marco del panorama editorial español. Con este objetivo, el crítico recopila las reseñas publicadas por él entre 1999 y 2022, de las cuales se dependen los elementos esenciales de su narrativa: las preocupaciones existenciales y morales, la configuración alegórica o parabólica, el entrelazamiento de realismo y fantasía, la metaforización de lo real, así como la tendencia cervantina a intercalar historias y el componente satírico o burlesco de tintes expresionistas. Respecto al interés de Díez por los recovecos del alma humana, Natalia Álvarez Méndez, entre las enfermedades del alma que aquejan a sus personajes, escoge la melancolía y destaca cómo este sentimiento se combina con el humor e incluso con cierto vitalismo, asimilando el malestar interior tanto a lo onírico como a lo exterior; todo ello desde una mirada compasiva y sin derivar en nihilismo. En la semántica del espacio reincide Asunción Castro Díez, aclarando que la configuración topológica en la obra de

Díez es fruto de un proceso de proyección y se realiza a partir de entornos geográficos concretos relacionados con vivencias del autor; estos lugares, ya sean rurales o urbanos, experimentan un proceso evidente de simbolización y metaforización acorde con la psicología de quienes los habitan o transitan y le confieren al espacio un protagonismo inusitado. Paralelamente a la progresiva abstracción de los espacios, Domingo Ródenas de Moya capta el origen y traza la evolución de la costumbre del novelista de crear seres imaginarios con voz propia, atributo gracias al cual se retratan por sí mismos; de tal manera que la narración destaca por el dialogismo y la polifonía, elementos deudores de una oralidad arraigada en la tradición.

Junto a estos acercamientos, que transversalmente rastrean estrategias, resortes y temas o motivos recurrentes en la poética de Díez, los demás trabajos se circunscriben a manifestaciones puntuales de los mismos. En este sentido, Ana L. Baquero Escudero señala la trascendencia de la novela corta en la producción del leonés como punto intermedio entre el cuento y la novela, para ejemplificar su maestría en este género mediante el análisis de *El diablo meridiano* (2011), donde se entrecruzan pluralidad de voces, se mezclan lo diarístico y lo epistolar, y se solapan diferentes temporalidades. Análogamente, Luis Beltrán Almería indaga la relación entre la novela y el cuento en *Celama (un recuento)* (2022), antología de historias extraídas de *El reino de Celama*, examinando su reconfiguración y advirtiendo cómo el hermetismo, el humorismo y el ensimismamiento influyen en la novelización del relato breve. Al hilo de las enfermedades

del alma, María Vittoria Calvi se ocupa de la vejez, así como de sus estragos físicos y mentales, en *Los ancianos siderales* (2020); para ello, no solo tiene en cuenta el punto de vista social y experiencial, sino que también trata desde la fenomenología la percepción de la corporalidad por parte de los enfermos. En las antípodas de la ancianidad se sitúa *Juventud de cristal* (2019), analizada por Ángeles Encinar, donde Díez retoma el mito de la juventud mediante la mirada retrospectiva de Mina, quien reinterpreta las experiencias de esta etapa vital a través de antiguos fotogramas, estrategia que refuerza el expresionismo y el simbolismo propios de la estética del escritor. Retro trayéndose hasta la niñez, María Payeras Grau se ocupa de *Días del desván* (1997), conjunto de relatos reunidos alrededor del valor referencial y simbólico de este espacio que remiten a la infancia del autor, en el cual se fusionan un velado autobiografismo, la contextualización histórica y el componente metaliterario. En el marco de la infancia, pero al margen de lo autobiográfico, José María Pozuelo Yvancos destaca cómo Díez crea un mundo dedicado a la niñez ambientado en la posguerra, y observa que en *La gloria de los niños* (2007) el autor aplica a la novela la estructura narrativa y el modelo arquetípico del cuento tradicional para incrementar su universalidad y ensalzar su sentido moral.

La segunda sección, “Miradas de autor”, consta de una serie de textos de escritores actuales, que, al margen de lo académico, relatan desde una perspectiva personal su experiencia lectora de la obra del novelista, intercalando a menudo anécdotas sobre su trato con él. Así, Pilar Adón, desde la subjetividad, resalta el motivo de

la huida impulsada por inquietudes interiores, como les pasa a los protagonistas de “Oración del desierto” (*Las palabras de la vida*, 2000) y “El fulgor de la pobreza” (*Fábulas del sentimiento*, 2013), o ante peligros reales derivados de la posguerra, dinámica evidente en *Fantasma del invierno* (2004), *La gloria de los niños* (2007) y *La soledad de los perdidos* (2014). En cuanto a afinidades intelectuales, Paloma Díaz-Mas explica su fascinación por *Apócrifo del clavel y la espina* (1977) a partir del papel que en esta obra primeriza juega la tradición oral, especialmente el romancero y el cuento popular. Del mismo modo, Adolfo García Ortega alaba el estilo oral del autor y ensalza tanto el poder del dialogismo como la predominancia de la palabra hablada desde *Camino de perdición* (1995) hasta *Mis delitos como animal de compañía* (2022). Muy distinto resulta el escrito de Manuel Longares, cuyo “Recordatorio” es un fragmento inédito de su próxima novela que alude a la Plaza Mayor de Madrid, donde –según recuerda en la dedicatoria– Díez estuvo trabajando para la Administración pública. De vuelta a Celama, José María Merino, tras celebrar al compañero de generación como inigualable creador de mundos, atisba los antecedentes de este territorio mítico en narraciones previas al ciclo propiamente dicho, a la vez que reincide en la relevancia de *Celama (un recuento)* (2022), perfecta síntesis del mismo. A partir de la lectura de dicha recopilación, Julia Otxoa se detiene en “Viaje a Celama”, texto introductorio donde las identidades del viajero y el creador se solapan, y lo compara con *Las meninas* y el *Quijote* por sus virtudes estéticas, literarias y metaficcionales. Mediante una carta, Ernesto Pérez Zúñiga expresa direc-

tamente su aprecio por Díez, cuya singular identidad literaria le convierte en un escritor a la par de Quevedo, Cervantes y Valle-Inclán. Por su parte, Soledad Puértolas recorre los caminos de la memoria en los cuentos “Mi tío César”, “Brasas de agosto” (*Brasas de agosto*, 1989) y “Hotel Bulnes” (*Los males menores*, 1993) para desentrañar la función del recuerdo desde el poder evocador de la emoción y la perspectiva proporcionada por la edad. Por último, en la estela de la rememoración y el paso del tiempo, Clara Sánchez se interroga acerca del espacio fronterizo entre lo real y lo irreal –una “tercera realidad”– donde se desarrollan las historias y se desenvuelven los personajes de Díez.

A modo de broche, cierra el volumen “Homenaje”, el discurso de agradecimiento que, con palabras humildes y amistosas, Díez pronunció el 21 de septiembre de 2022 en el Instituto Cervantes de Madrid al finalizar el acto organizado con ocasión de su ochenta cumpleaños. A raíz de dicho evento surgió este proyecto bien orquestado por Ángeles Encinar, que no supone únicamente un tributo al escritor leonés, sino también una actualizada herramienta crítica a la hora de adentrarse o profundizar en su vasta obra –desglosada, por cierto, en la bibliografía final–. De hecho, el libro constituye hasta la fecha la suma más completa de la mayoría de los aspectos éticos, estéticos, temáticos y estilísticos que aparecen a lo largo de la narrativa del novelista, considerando todos los géneros –cuento, novela corta y novela– y abarcando temporalmente la totalidad de esta producción desde los años setenta hasta la actualidad. Por otro lado, pese a la inevitable reiteración de algunos asuntos, la

pluralidad de voces garantiza que las aportaciones ensayísticas ofrezcan perspectivas múltiples, diversificadas y siempre novedosas o, en todo caso, revisadas a la luz de las publicaciones recientes. Del mismo modo, cabe añadir que las contribuciones de naturaleza subjetiva o literaria, que complementan y enriquecen con perspicacia la labor de los críticos, dibujan en su conjunto una semblanza amable del escritor que rezuma admiración por sus textos, pero también desde el punto de vista humano. En definitiva, *Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez* representa el culmen del estudio de una larga y prolífica trayectoria literaria aún en marcha y, por lo tanto, un hito imprescindible de cara a futuras investigaciones, además de consagrar definitivamente a Luis Mateo Díez como clásico de la literatura española contemporánea.

DOI 10.14672/1.2024.2490

**Domingo Ródenas de Moya,**  
***El orden del azar*, Barcelona,**  
**Anagrama, 2023, 577 pp. ISBN**  
**9788433905116**

**Eduardo Creus Visiers**  
**Università degli Studi di Torino**

Hay biografías tan ceñidas a la peripecia vital de sus protagonistas, que dejan como en trasfondo impreciso la época en que estos vivieron, renunciando así a ofrecer al lector el panorama en que esa peripecia se inserta. Las hay que incurren en el desajus-

te opuesto, en modo particular cuando se trata de personalidades históricas relevantes. Al reparo de ese doble riesgo, *El orden del azar* de Domingo Ródenas de Moya equilibra el muy documentado relato biográfico del ensayista y crítico Guillermo de Torre con la descripción de un tiempo agitado de nuestra vida cultural. Es la época del pasado siglo en que por vez primera se dio en España una seria tentativa de encauzamiento en las corrientes de la modernidad europea: época de actividad febril, de contactos con figuras literarias foráneas, de manifiestos, homenajes, conciliábulos y tertulias, de publicaciones con vocación aperturista y proliferación de traducciones, en medio de un clima de receptividad insólito, si se tiene presente la cerrazón que hasta entonces había prevalecido.

Desde el conocimiento propio de un experto en la materia, Ródenas nos muestra el panorama cultural en que sitúa la narración biográfica, la cual arranca en el tiempo en que un muy joven Guillermo de Torre quiso distinguirse entre los intelectuales españoles más fascinados por la novedad artística de las vanguardias, irradiadas desde París principalmente. Torre se prodigó como pocos en la difusión de lo nuevo, estableciendo vínculos personales con los escritores más señeros de aquella revolución del arte, participando en todo género de iniciativas y colaborando en revistas y revistillas literarias, alguna de tan abrupto exordio como efímero recorrido, pero sobre todo se erigió en su más voluntarioso defensor y temprano cronista: su libro *Literaturas europeas de vanguardia* es un prodigio de exhaustividad en un tiempo en que la información sobre la insurrección estética llegaba muy insufi-

ciente a España. La obstinación en constituirse él mismo en referente del endeble vanguardismo español merecería pronto el reproche de autores mejor asentados, y sus entusiasmos de mozalbeta atolondrado le valieron inclementes críticas y tan sonados menosprecios como el de su arbitraria eliminación de la nómina de la Joven Literatura Española que publicó *Intentions* en 1924 (para estupor del propio Valery Larbaud, que abogó inútilmente por la inclusión del nombre del autor de *Hélices*). Pero era aún la época del fervor juvenil, literario y sentimental, y ello hacía llevaderos, bien que no indoloros, tales desaires.

Hubiera sido difícil soslayar, y no había por qué hacerlo dado el poderoso reclamo del apellido Borges, las minucias de la relación amorosa de Torre y Norah. La exhaustividad que caracteriza *El orden del azar* no consiente pasarlas por alto: el lector sigue desde su misma génesis esa aventura humana, tiene ocasión de conocer su progresión, los escarceos poéticos íntimos que generó —con buen criterio desplazados por Torre al ámbito de su correspondencia privada— y su feliz consecuencia, que determinaría la entera existencia de ambos. Afecto profundo y mutua admiración: Torre ejerció en la vida de Norah Borges una benéfica influencia, difundiendo su pintura allí donde le fue posible e incitando a la artista a llevar adelante una carrera que sin aquel apoyo hubiera quedado acaso relegada. La devoción de Norah por Torre no fue menos duradera y plena.

Pero es la relación de Torre con Jorge Luis Borges la que imanta el interés del libro, pues al margen de las diferencias personales, que las hubo y notables (baste recordar las ásperas alusiones presentes

en el *Borges* de Bioy Casares), ambas trayectorias son definitorias de dos destinos opuestos: el del gran escritor gobernado por su genio, y el del brillante ensayista que en algún momento acarició el sueño de irrumpir en el mundo literario como autor representativo, pero al que el propio proceso de maduración lo llevó a encontrar su espacio en el de la difusión cultural, editora y crítica, donde sus contribuciones resultarían admirables. Asumida la evidencia de que su talento no era lírico ni narrativo, se volcaría Torre en la ejecución de una escritura ensayística límpida, bien aquilatada, capaz de verdadero ahondamiento; una prosa en que nacían ya afinadas sus mejores reflexiones literarias y para la que sí estaba dotado.

Análogas ambiciones iniciales y destinos divergentes: Borges y Torre encarnan ejemplarmente una disyunción azarosa. El seguimiento atento de vidas tan poco paralelas deja deslucido en el libro de Ródenas el perfil humano de Borges; el humano, pues no hay confrontación en el plano literario que pueda ensombrecer al más extraordinario escritor que el siglo XX ha dado a nuestras letras. La cercanía forzosa a que abocaron fortuitas circunstancias a dos temperamentos tan disímiles («el misterioso orden que impone el azar al ir viviendo») hubo de pesar en la evolución personal de Torre, y en concreto en su renuncia a llevar a término una obra de creación muy tempranamente iniciada. Examina Ródenas con fina percepción las tensiones generadas entre ambos, tanto las demasiado humanas como otras de cariz intelectual que en los escritos de Torre se dejan ver como en filigrana, y precisa el momento en que, ya orientado el argentino hacia el alto des-

tino creador que prefiguran las páginas de su *Historia universal de la infamia*, decide inhibirse Torre de toda futura crítica o escolio a una obra literaria cuya genialidad es bien capaz de advertir, pues es la que él mismo hubiera querido alcanzar de haber dispuesto del talento necesario.

Los años sucesivos, cruciales para la historia de España y la de todo Occidente, son en el plano de esta doble trayectoria humana los de una escisión: de un lado el consolidarse de la voz ensayística y crítica de Torre y su actividad, insustituible, al timón de iniciativas tan importantes como la primera colección Austral de Espasa o la editorial Losada, actividad bien retribuida y socialmente valorada; de otro, una obra literaria gestada en la soledad de un hombre desdichado, que habrá de suscitar admiraciones incondicionales pero también desprecios, y que irá afirmándose como la más alta aportación a las letras hispánicas de su época. La trayectoria de Borges es notoria; la de Torre queda bien alumbrada en las páginas de *El orden del azar*.

Ródenas sigue esos procesos desde un doble flujo narrativo que se encauza en seis compactos capítulos, cuerpo central del libro, y en siete incisivos que con ellos se alternan, diferenciados gráficamente y encabezados cada uno por un verso del anónimo “Soneto al imperceptible instante del vivir” (recogido en el manuscrito 3889, *Poestías castellanas varias*, de la Biblioteca Nacional de España). En los capítulos se describe con detenimiento casi más propio de un diario la peripecia vital de Torre hasta 1944, fecha en que se publica *Ficciones*, con *La aventura y el orden* de Torre recién aparecido y los rumbos de ambos autores ya definidos. En ellos van

analizándose al paso –y con solvencia que no sorprenderá a quienes conozcan otros trabajos de Ródenas– aspectos centrales de la obra ensayística y crítica de Torre. Los incisos constituyen suspensiones del hilo narrativo y sitúan al lector en diversa perspectiva temporal y en un contexto de mayor subjetividad, con ensamblaje que hace muy sugestiva la lectura. El material fotográfico, tanto el presente en las páginas del libro como el puesto a disposición del lector con medios informáticos, constituye un excelente complemento del discurso biográfico.

Respaldo por una vasta documentación en parte inédita, *El orden del azar* ofrece al lector el relato de una trayectoria vital única, excepcional por sí misma y por su entrelazamiento con la de tantos otros grandes protagonistas de la aventura cultural del pasado siglo. Un libro riguroso; bien concebido, bien trabado, bien escrito.

**DOI 10.14672/1.2024.2491**

---

# **POLÍTICA EDITORIAL**

Instrucciones para los autores  
Proceso de evaluación

## Instrucciones para los autores y política editorial

1. *Cuadernos AISPI* publica preferentemente en español. También se aceptarán trabajos en italiano, catalán, portugués y, excepcionalmente, en otras lenguas.
2. Los trabajos serán originales e inéditos. Según la tipología corresponderán a distintas extensiones. Los **artículos** tendrán una extensión mínima de 35000 y máxima de 50000 caracteres. Las **anotaciones** –entendiéndose con ello exposiciones de talante crítico-bibliográfico que, al reseñar una o más obras, no se limiten a resumir el argumento sino que tracen un estado de la cuestión sobre los fenómenos, temas, autores o géneros tratados– deberán contenerse entre los 25000 y los 35000 caracteres. A la misma extensión –de 25000 a 35000 caracteres– se ceñirán las **entrevistas**. Las **reseñas** se extenderán entre un mínimo de 8000 caracteres y un máximo de 12000. El número total de caracteres para todas las tipologías de texto detalladas incluye espacios, notas y bibliografía final.
3. El número de imágenes, esquemas y figuras se reducirá a lo estrictamente indispensable.
4. En la sección *Convocatorias* se indicará el plazo para el envío de las propuestas (título, resumen de unos 1500 caracteres + referencias bibliográficas + datos del autor/a). Los autores deberán remitir por correo electrónico su propuesta en forma de resumen a la secretaría de la revista ([cuadernosaispi@gmail.com](mailto:cuadernosaispi@gmail.com))
5. En el caso de que la propuesta sea aceptada por el Consejo de redacción de la revista, los autores utilizarán la plataforma OJS para entregar los originales:
  - un archivo informático con el título (en la lengua del trabajo y en inglés), nombre del autor/a, afiliación profesional (con su correspondiente dirección completa) y una breve nota biográfica en español (máximo 500 caracteres);
  - por separado, un archivo en formato Word (u otro programa de tratamiento de textos compatible con Word), en el que no debe figurar el nombre ni identificación alguna del autor/a, con:
    - a) el texto del original, con el título (máximo 100 caracteres con espacios) en la lengua del trabajo y en inglés;
    - b) un resumen (máximo 500 caracteres con espacios) en español y en inglés, en el que se indicarán claramente el asunto tratado, la metodología utilizada y la tesis que se mantiene;
    - c) una lista de hasta cinco palabras clave en las dos lenguas del resumen.
  - en archivos separados, eventuales imágenes (en formato TIFF, JPG o PDF, con calidad suficiente para ser reproducidas).
6. La revista *Cuadernos AISPI* está abierta a la colaboración de todos los hispanistas. Los autores afiliados a universidades italianas deben ser socios de AISPI y estar en regla con el pago de la cuota anual.
7. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación por pares, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
8. Los trabajos se ajustarán a las normas de estilo detalladas en el portal de la revista.

## Proceso de evaluación

La primera evaluación de los trabajos es realizada por los miembros del Consejo de Redacción, o, cuando proceda, por los editores de la sección monográfica, para establecer si se adecúan a las líneas temáticas de la revista y si cumplen los requisitos mínimos de calidad.

El Consejo de Redacción envía los originales, de forma anónima, a dos evaluadores, que pueden ser miembros del Consejo Científico y Asesor de la revista o externos a él. En caso de juicios contradictorios, se solicita un tercer dictamen. A partir de estos informes, se comunican a los autores los resultados del proceso de evaluación, motivando la decisión final de aceptación o rechazo y solicitando, con indicaciones precisas, eventuales modificaciones. Una vez realizados los cambios por parte de los autores, los trabajos son evaluados nuevamente.

