

Núm. 17

Año 2013

# Revista electrónica *Lemir*

Literatura Española Medieval y Renacimiento

ISSN 1579-735X



VNIVERSITAT ID VALÈNCIA  Facultat de Filologia  
Departament de Filologia Espanyola

  
**Parnaseo**  
Ciber-paseo por la literatura

<http://parnaseo.uv.es/lemir.htm>



Revista electrónica

# Lemir

Literatura Española Medieval y Renacimiento

ISSN 1579-735X

Núm. 17

2013



VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA



EDITOR - DIRECTOR

JOSÉ LUIS CANET

Universitat de València

CONSEJO DE REDACCIÓN

RAFAEL BELTRÁN LLAVADOR (Universitat de València)

MARTA HARO CORTÉS (Universitat de València)

EVANGELINA RODRÍGUEZ (Universitat de València)

JOSEP LLUÍS SIRERA (Universitat de València)

CONSEJO EDITORIAL

PEDRO M. CÁTEDRA (Universidad de Salamanca) (SPAIN)

CARLOS ALVAR (Universidad de Ginebra) (CH)

JUAN CARLOS CONDE (Magdalen College, University of Oxford) (UK)

CARMEN PARRILLA (Universidad de la Coruña) (SPAIN)

RICARDO SERRANO (Université du Québec à Trois-Rivières) (CAN)

JOSEPH SNOW (Michigan State University) (USA)

MIGUEL Á. PÉREZ PRIEGO (U. N. E. D.) (SPAIN)

ISSN: 1579-735

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores, 2013

Fotocomposición y maquetación: *José Luis Canet*

Diseño de la maqueta y la cubierta: *José Luis Canet*

Esta revista se incluye dentro del Proyecto de Investigación *Parnaseo* del Ministerio de Ciencia e Innovación, referencia FFI2011-25429.

# Lemir

Núm. 17

ÍNDICE

2013

## ARTÍCULOS

Pág.

- IGLESIAS, Yolanda «Los grandes ausentes en la adaptación cinematográfica de *La Celestina* de Gerardo Vera: El humor, la parodia y el público» 9
- VAQUERO SERRANO, María del Carmen, «Doña Mencía de la Cerda, ¿dama que suscitó una copla de Garcilaso?» 23
- HIGASHI, Alejandro, «El género editorial y el *Romancero*» 37
- MARTÍNEZ BENNECKER, Juan B., «La ruptura matrimonial en *El juez de los divorcios* de Cervantes» 65
- CRIADO, Miryam, «*La Vita Christi* de Sor Isabel de Villena y la teología feminista contemporánea» 75
- MAURA, Juan Francisco, «El libro 50 de la *Historia General y Natural de las Indias* («Infortunios y Naufragios») de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535): ¿génesis e inspiración de algunos episodios de *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542)?» 87
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, «Una edición valenciana desconocida del *Espejo de ilustres personas* (1532) a la luz de una primera lectura tipobibliográfica» 101
- HAMLIN, Cinthia M., «La configuración apologética del comentario de la *Divina Comedia* (1515): Fernández de Villegas y su reapropiación de las alusiones histórico-míticas del *Comento* de Landino» 113
- CORENCIA CRUZ, Joaquín, «Algunas conexiones y aportaciones del *Liber facetiarum* y el *Sermón de Aljubarrota* al *Lazarillo de Tormes*. Y de otras intertextualidades y burlas, I.» 151
- PÉREZ GONZÁLEZ, Rosalia, «¿Cómo rezan los personajes de *La Celestina*?» 179

## RESEÑAS

- Juan Ignacio LAGUNA FERNÁNDEZ, *La Philosophía Moral en el Guzmán apócrifo: la autoría de Juan Felipe Mey a la luz de las nuevas fuentes*, Ciudad Real, Almud ediciones, 2012. Reseña realizada por José L. Canet. 193

## TEXTOS

- Juan de Espinosa, *Diálogo en laude de mujeres* (ed. de Enrique Suárez Figaredo) 1-124
- VVAA, *Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucesos acaecidos en el mundo* (ed. de Enrique Suárez Figaredo) 125-448

SANTOS, Francisco, <i>Los gigantones de Madrid poe defuera</i> (ed. de Enrique Suárez Figaredo)	449-590
<i>Primera parte de las sentencias que hasta nuestros tiempos, para edificación de buenos [sic] costumbres, están por diversos autores escritas</i> , Coimbra, por Ioan Aluarez..., 1554 (1555) (edición de Mara Cabello Barres, Francisco J. Garcerá, Silvia Cámara, Fernando Daniel Bruno, Empar Martí, Giulio Ferretto)	591-764
SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, <i>El caballero perfecto</i> (edición de Enrique Suárez Figaredo)	765-840
SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, <i>El sutil cordobés Pedro de Urde-malas</i> (edición de Enrique Suárez Figaredo)	841-978
SALAZAR, (¿Pedro de?), <i>Égloga de Breno</i> (c. 1530-39) (edición de Miguel Ángel Pérez Priego)	979-1006
ALCALÁ Y HERREA, Alonso, <i>La perla de Portugal</i> (ed. de Óscar Adolfo Medina-Pérez y Daniel Moreno López)	1007-1020
GONZAGA COLONNA, Vespasiano, <i>Reals Crides i Edictes relativos a la Ciudad y Reino de Valencia</i> (ed. de María Bosch)	1023-1094

# *Artículos*







## Los grandes ausentes en la adaptación cinematográfica de *La Celestina* de Gerardo Vera: El humor, la parodia y el público

Yolanda Iglesias  
University of Toronto

### RESUMEN

Este trabajo presenta un estudio de la adaptación cinematográfica de *La Celestina* por Gerardo Vera en 1996. Se muestra, por un lado, que a pesar de la pretensión de fidelidad a la letra escrita, el filme no logra plasmar adecuadamente el material literario encontrándose su principal debilidad en la amputación de la parte cómica y paródica del texto. Por otro lado, la adaptación no ha tenido en cuenta que, a diferencia del público de Rojas, el de hoy carece de los mismos conocimientos literarios sobre la novela sentimental, que resultan necesarios para entender el texto y los guiños del autor.

### ABSTRACT

This work presents a study of Gerardo Vera's 1996 cinematographic adaptation of *La Celestina*. I show that, despite the claim of fidelity to the written word, the film does not achieve an adequate representation of important features of this literary work. A main weakness in this adaptation is that it removes every aspect of humour and parody that is representative of this text. Furthermore, the adaptation has not taken into account that most of today's contemporary audience lacks of the literary knowledge about sentimental romance that was quite common among the audience in Rojas's time and that is necessary to understand the text and the author's winks.

---

Hasta ahora no son muchos los estudios que se han detenido en analizar el resultado de la adaptación cinematográfica de *La Celestina* del prestigioso director Gerardo Vera. Los pocos trabajos que hay son breves y todos se centran en el error que resulta de haber pretendido guardar la mayor fidelidad posible a la letra de *La Celestina*, dentro del reducido tiempo convencional del cine.<sup>1</sup> Si bien es cierto que tratar de ser fiel a la letra del

1.- Vicente Franco Archelergues, por ejemplo, subraya como problema fundamental del fracaso el inclinarse por la fidelidad al argumento de la obra y mantener todos los autos de un texto que tiene una duración muy por encima a la estándar de las películas. El director, por lo tanto, se ve obligado a reducir parlamentos que resultan muy largos y a eliminar, casi por completo, los monólogos y los apartes provocando una estructura cinematográfica forzada (1999: 534-537). Rafael Utreras Macías también se centra en la cuestión de la fidelidad a la literalidad del texto y se pregunta si el mantenerse fiel

texto de Rojas ha supuesto una limitación en el resultado de la adaptación existen otros problemas no indicados hasta el momento, inclusive más graves. En este trabajo, trataré de suplir el vacío crítico que hay en referencia a la última adaptación cinematográfica de *La Celestina*. En primer lugar, el error derivado de la amputación del componente tanto cómico como paródico y, en consecuencia, de los temas que se hilvanan a través de ellos como el amor cortés, el modo de hablar de los personajes, la cobardía cómica, lo erótico y las muertes antiheroicas. En la adaptación, Vera se conduce únicamente a través del elemento dramático causando que tanto la cimentación de los personajes como la de la trama fílmica no logren corresponderse con la literaria. Después, expondré las secuelas negativas de no haber tenido en cuenta que el público de hoy no es el mismo que el de Rojas y la forma en que afecta a la hora de aproximarse al texto.

La debilidad principal de la adaptación de 1996 proviene de la escisión de uno de los elementos esenciales del texto literario: el humor, a pesar de la insistencia del propio autor en los preliminares de su importancia para entender la obra:

Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos. Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? [...] Que otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamola comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la pofia y llamela tragicomedia. (*La Celestina* 20-21)

La insistencia de Rojas por dejar claro que en la obra reina lo cómico aunque termine en tragedia, ha de ser tenida en cuenta por el adaptador del texto ya que obviarla conduce a crear una tragedia como ha sucedido en la adaptación de Vera.<sup>2</sup> La visión opuesta a lo cómico viene del siglo XX, pues lo que en aquella época se consideraba «divertido o hilarante» ahora nos puede parecer «cruel y a veces intolerable» (Dorothy Severin 2001: 331). Sin embargo, la mayoría de los lectores contemporáneos de Rojas fueron conscientes de la comicidad del texto (Severin 2001: 331). Si bien es cierto que en *La Celestina* hay crueldad, ya que los personajes se ridiculizan unos a otros sin ningún tipo de compasión, esta dosis de crueldad era vista entonces con humor y el no verlo así ahora supone una interpretación anacrónica de la ironía de la época de Rojas (Severin 2001: 331). El que no se entienda lo cómico de un argumento por su lejanía en el tiempo no quiere decir que haya que ignorarse ya que con ello se estaría perdiendo uno de los elementos literarios esenciales del texto.

a una obra de semejante enjundia beneficia o perjudica el carácter de la adaptación o si, por el contrario, sería preferible una versión donde se prescindiera de algunos actos pero donde no faltasen los temas claves del texto de Rojas (2000: 214). Manuel Ángel Vázquez Medel resalta los importantes matices que se han perdido con los cortes por tratar de respetar el mismo número de actos del texto en el reducido tiempo convencional del filme (2001: 132).

2.- *La Celestina* sería, algo así, como lo contrario a Plauto que tendría una comedia con personajes serios en vez de una obra cómica con final trágico como sería el caso de Rojas (Severin 2001: 329).

Con el propósito de que el espectador se involucre en la adaptación, el director debe hacerle ver cuáles son los pilares esenciales del texto literario que va a ser llevado a la pantalla. Para ello, debe quedarle claro qué es el amor cortés y cómo funciona dentro de la novela sentimental para poder disfrutar de la crítica y parodia que hace Rojas de un género que ya andaba en decadencia.<sup>3</sup> Es decir, al espectador debe informársele que los amantes de la novela sentimental son dos jóvenes nobles, obligados a rodearse de gente digna y apropiada del estatus social al que pertenecen y nunca con el mundo de la pillería. Los sentimientos del amante cortés son siempre de superioridad con respecto al resto de los hombres por la dicha de venerar a su amada. El amor que le invade es tan grande que hace que se muestre siempre como un hombre valiente ante todos y dispuesto a lo que sea para salvar la honra y reputación de la mujer que ama. Sin embargo, no llega nunca a ser un joven dichoso porque su amor, por lo general, no es correspondido por su amada quien, por encima de todo, está obligada a cuidar de su honra y del honor de su familia. Desafortunadamente para el amante, ni siquiera tiene el consuelo de aspirar a casarse con ella ya que el matrimonio no está destinado para el amor sino para la procreación. Al amante cortés, por lo tanto, no le queda otra salida que sufrir en silencio para que nadie advierta su dolor y evitar poner en peligro la honra de su amada y el buen nombre de su familia. Si no mantiene esta precaución daría lugar a que la gente especulase que la muchacha ha consentido que el joven se acercara a ella arruinando, con ello, su honra. Dicho sufrimiento origina que el joven se sienta inferior a su señora por lo que comienza a divinizarla, a referirse a ella como su diosa, su religión y a ofrecerle de por vida un servicio fiel y desinteresado. No obstante, puede suceder que el amante se vea incapacitado para silenciar su dolor, lo que le obligaría a retirarse a un lugar apartado sin compartir su pena con nadie para no manchar el buen nombre de su amada. Si se diera el caso de que el amante necesitara aliviar su dolor con algún confidente, sólo podría hacerlo ante una persona íntegra, dispuesta a guardarle el secreto por encima de todo, incluso de su vida. Es cierto que, en algún caso, el amante logra el trato sexual con la amada pero si esto sucede la tragedia es inevitable y uno de ellos morirá o, incluso, los dos. Por lo general, es el joven quien pierde la vida para defender el buen nombre de su amada.<sup>4</sup>

A partir de la transmisión inicial de este contenido literario, el director debería ir sobre el mismo en la forma paródica que lo presenta Rojas, permitiéndole al espectador ir descubriéndolo gradualmente. En *La Celestina*, Rojas pasa por cada uno de estos ingredientes literarios, pero los ejecuta de manera opuesta y con humor surgiendo la parodia al género sentimental.<sup>5</sup>

3.- Manuel Cabello Pino propone hacer uso de la voz en *off* y del discurso directo, es decir por boca de los propios personajes, como formas de incluir en el filme cualquier información relevante y necesaria procedente del texto literario que se desea adaptar (2010: 4-5).

4.- Remito al lector a revisar las referencias bibliográficas que cito sobre las características del amor cortés y la novela sentimental y cuyo contenido debería ser tenido en cuenta al adaptar «*La Celestina*»: *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social* de Antonio Cortijo Ocaña; *La novela sentimental española* de Dinko Cvitanovic; *Historia de la literatura española. La Edad Media* de Alan Deyermond; *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»* de Yolanda Iglesias; *La novela del siglo XV* de Julio Rodríguez Puértolas; *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI* de Regula Rohland de Langbehn; «Revisión de la novela sentimental» de José Luis Varela; «El amor cortés» de Lillian von der Walde Moheno e «Introducción» de *Cárcel de amor* de Keith Whinnom.

5.- Invito al lector a consultar los siguientes trabajos que estudian la presencia y tratamiento que hace Rojas del amor cortés en *La Celestina* y que, al igual que la literatura citada anteriormente, ha de ser consultada por el adaptador del tex-

Acto seguido, plasmar la primera escena de *La Celestina* apropiadamente y dentro del contexto literario e histórico al que pertenece es de vital importancia para asentar sus bases. Sobre este primer pilar, Rojas muestra el inicio de los hilos conductores por los cuales se van a mover personajes y acontecimientos y en cuyo desarrollo deberá participar activamente el lector. En *La Celestina*, Calisto declara su amor a Melibea estando solos en el huerto de la casa de la joven, mientras que en el filme lo hace durante su encuentro en el mercadillo cerca de los padres de la chica, a la vista de todos. Durante la declaración de amor de los personajes filmicos se omiten, además, importantes matices que definen a los literarios. Por ejemplo, en el filme, Calisto declara su amor a Melibea quien rechaza al joven rápidamente, sin que el espectador entienda a qué es debido ya que ella acaba de corresponderle con la mirada en el interior de la iglesia. En la obra de Rojas los detalles literarios de la declaración del loco amor revelan la osadía de Calisto por atentar contra la honra de Melibea. No obstante, la joven no reacciona como debería hacerlo una dama de su condición social, sino que insta a Calisto a que prosiga con su declaración por medio de preguntas que esperan respuesta (*La Celestina* 27). Llega incluso a prometerle «galardón» si persevera mostrando su lado más atrevido y descortés (*La Celestina* 27). Vera prescinde de estos detalles y pasa de la declaración de Calisto al rechazo de Melibea sin que se entienda el por qué dada la brevedad del diálogo y la ausencia de contexto literario. En el filme no se refleja que el motivo del rechazo de Melibea se debe a que le corresponde retomar el papel de dama cortés que acaba de perder con su descaro para continuar con el juego literario de Rojas de parodiar el género sentimental (Iglesias 2009: 79). El texto nos muestra que, a pesar de que Melibea se ha acercado a la amada cortés con su repentino desaire, su decisión no es sincera por la ironía de sus palabras y la forma tan violenta y vulgar de reaccionar (Iglesias 2009: 79): «Cómo de ingenio de tal hombre como tú habié de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo? ¡Vete, vete de ahí, torpe! que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo en el ilícito amor comunicar su deleite» (*La Celestina* 28). El Calisto literario también retoma su papel de amante cortés sufridor a pesar de las esperanzas que le ha dado Melibea si persevera, lo que nos hace entrever que insistirá de nuevo (Iglesias 2009: 79). La razón de que ambos jóvenes retomen su rol de amantes cortesos no es otra que la de seguir con la parodia (Iglesias 2009: 79).

El filme de Vera no tiene en cuenta la función del género sentimental, ni la base cómica literaria de *La Celestina*, ni los temas que se derivan de ellos por lo que a partir de aquí se irán produciendo desaciertos en cadena hasta el final. Por ejemplo, Vera deja sin significación literaria el que Calisto y Melibea recurran al mundo del hampa para lograr sus fines amorosos, en vez de a gente noble y fiel como correspondería, sin importarles el peligro al que puede verse expuesto el buen nombre de sus familias. Igualmente sucede con el egoísmo característico del Calisto literario quien sólo piensa en sí mismo y muestra

---

to de Rojas. Aunque a distintos niveles, estos primeros trabajos que señalo coinciden en que en *La Celestina* se parodia el amor cortés: En «*The Celestina: a Parody of Courtly Love. Toward a Realistic Interpretation of «Tragicomedia de Calisto y Melibea»* de John Devlin, en «Calisto y la parodia del amante cortés» de June Hall Martin McCash y en «La parodia del amor cortés en *La Celestina*» de Dorothy Severin, se resalta la parodia que Rojas hace de alguno de los elementos esenciales del amor cortés. El trabajo de «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*» de Eukene Lacarra va más allá en cuanto al alcance de la parodia que hace el autor tanto de elementos como de personajes. Yolanda Iglesias en *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina* ilustra que la parodia no sólo alcanza a los elementos principales del amor cortés sino que alcanza al género sentimental en sí mismo y se da desde el inicio hasta el final de la obra.

de ello es su actitud pasiva al no salir a defender su propia honra tras la ejecución de sus criados en plaza pública, muy al contrario de lo que habría hecho cualquier amante de la novela sentimental. El comportamiento de Melibea tampoco se ajusta al texto literario. Al contrario de como aparece en la adaptación, la aparente generosidad de la joven a la petición de Celestina de apaciguar el dolor de Calisto, no es más que propio interés ya que ella misma está enamorada también del joven desde el inicio de la obra y sabe que Celestina es su oportunidad de acercarse a él (Iglesias 2009: 82). Tampoco resultan obvias las consecuencias de recibir a escondidas a Celestina, de verse secretamente con Calisto y del peligro que esto supone para la honra familiar.<sup>6</sup>

Con la exclusión del humor, tampoco se trata adecuadamente el lenguaje de los personajes fílmicos ya que carecen de las cualidades engañosas y cómicas que definen a los literarios. Es cierto que el componente del humor verbal es muy complejo en *La Celestina* ya que «incluye el uso de *sententiae* y refranes populares, bromas picantes y juegos de palabras, sarcasmos y chistes académicos» (Severin 2001: 332). No obstante, obviarlos lleva a un gran error ya que si «la lengua es la base material que sustenta toda obra literaria y su estudio nos conduce a la comprensión del mensaje que el autor intenta transmitir, en el caso de *La Celestina* tal estudio es de singular importancia» (Lacarra 1990: 42). *La Celestina* es un texto en el que se utiliza de forma magistral el lenguaje literario cuyos matices eran bien conocidos a fines del siglo xv en todas sus variaciones genéricas (Lacarra 1990: 42-43). Dichas variaciones permiten al lector disfrutar con el descubrimiento de sus fuentes además del estado de constante alerta ante el hallazgo y reconocimiento de frases, sentencias, chistes y temas leídos u oídos en otros contextos, a los que, con frecuencia, debe darle un significado distinto del esperado (Lacarra 1990: 43). El humor verbal en la obra de Rojas es un hecho y no hay que olvidar que la caracterización que hace el autor de su público es, precisamente, que leyó *La Celestina* como un libro cómico (Severin 2001: 332). Los espectadores, por lo tanto, no pueden quedar excluidos de esa participación activa de la que disfrutó el público de Rojas, como sucede en el filme de Vera.

Uno de los momentos más reveladores del humor lingüístico es el que procede de la parodia que hace Rojas de las convenciones lingüísticas del amor cortés (Iglesias 2009: 85). La ridiculización del lenguaje cortés va tomando más fuerza al mezclarse con las vulgaridades y la falta de coherencia de los personajes de *La Celestina* pues permite que se observe dicho lenguaje desde una óptica distinta, lo que lleva a una parodia explícita de uno de los elementos esenciales de la novela sentimental (Iglesias 2009: 85). Rojas rebaja el lenguaje cortés de diferentes maneras. En primer lugar, permite que individuos de baja condición social y sin cultura lo utilicen como sucede con sus criados y sus parejas (Iglesias 2009: 85-86). Por ejemplo, Sempronio llama a Elicia «señora mía» (*La Celestina* 49) y lo mismo hace Pármeno con Areúsa quien le responde con el apelativo de «gentilhombre» (*La Celestina* 180). Aunque estos mismos epítetos los usan los personajes de Vera al dirigirse a las prostitutas, no se capta el sentido por la falta de contexto literario. En segundo lugar, el lenguaje cortés es parodiado por Rojas al combinar el lenguaje vulgar con

6.- De nuevo, el contexto literario es de vital importancia para entender que el matrimonio entre Calisto y Melibea es un imposible como lo era entre los amantes de la literatura sentimental. Consultar, entre otros, a Alan Deyermond *Historia de la literatura española. La edad Media*; La «introducción» de Keith Whinnom en *Cárcel de amor* y el artículo de Lillian vonder Walde Moheno titulado «amor cortés».

el culto (Iglesias 2009: 86-89). El hablar de Celestina es un ejemplo de ello. En el filme, sin embargo, se pierden los momentos cómicos en los que una mujer como Celestina utiliza el lenguaje elevado de los nobles lo que, sin duda, causaba risa entre los lectores, al tiempo que ridiculizaba la retórica del amor cortés. Resulta un error mostrar solamente, como hace Vera, a la Celestina dicharachera, refranera y vulgar y eliminar a la que combina este hablar con discursos cargados de retórica grandilocuencia, como sucede al darle las gracias a Calisto por el pago recibido (*La Celestina* 146-47) o a la que filosofa con Melibea sobre la juventud, la vejez de los ricos y el motivo del *carpe diem* (*La Celestina* 119-126). La ridiculización del lenguaje cortés también se lleva a cabo a través del hablar de Calisto ya que no lo usa apropiadamente (Iglesias 2009: 85). El joven hace reír cada vez que se dirige a Celestina con la retórica del amor cortés reservada para la amada (Iglesias 2009: 91). Calisto halaga a la vieja alcahueta, la trata de mujer honrada y respetuosa y, en cambio, la mayor de las groserías dichas en el texto se la dice, precisamente, Calisto a su amada cuando esta le pide que «tenga las manos quedas» y él contesta que «el que quiere comer las aves, quita primero las plumas» (*La Celestina* 321). Uno de los rasgos del lenguaje de los personajes de *La Celestina*, ausente en la novela sentimental, es el humor que sirve no sólo para divertir al lector sino para crear complicidad y acercamiento en la crítica a las convenciones del amor cortés (Iglesias 2009: 85). El no adaptar el humor lingüístico del texto lleva a que se pierda uno de sus rasgos más distintivos.

El significado que proviene de los apartes y la cobardía cómica tampoco pueden obviarse en una adaptación dada su importancia en el texto.<sup>7</sup> En el filme se pierde, casi por completo, la información que los criados literarios ofrecen al lector para desacreditar a su amo, ridiculizarle, insultarle, engañarle, criticarle sin que este se entere, al tiempo que divierten al lector. Igualmente sucede con los apartes destinados a ridiculizar y degradar a Melibea, a pesar de ser una dama cortés, aspecto que jamás sucedería en la novela sentimental.

El humor procedente del lenguaje erótico tampoco ha sido tratado con acierto por Vera al extraerse su parte cómica y traducir la sutileza del lenguaje a escenas vulgares que nada tienen que ver con el original, donde lo sutil predomina sobre lo explícito. En *La Celestina*, Rojas presenta «el humor erótico como ingrediente necesario para comprender el significado de la obra y por ello insiste en que los elementos jocosos y las burlas lascivas que su obra contiene divertirán y enseñarán al buen lector, el cual, según dice en el prólogo, debe reír 'lo donoso' como parte integral del texto» (Lacarra 2001a: 361). En *La Celestina* es muy común ver cómo los «chistes claramente procaces y desvergonzados guardan perfectamente el decoro propio de la comedia, aunque en otras ocasiones debido a la indeterminación genérica de la obra, vemos la utilización de términos disfémicos más propios de la sátira y en otras ocasiones anfibologías refinadas características de la elegía» (Lacarra 2001a: 362).<sup>8</sup> Rojas se vale de eufemismos para tratar de forma sutil el erotismo en la obra, como sucede con el repetido uso del verbo «alcanzar» con un significado eróti-

7.- El caso de los apartes no debería ocasionar dificultades técnicas al incorporarlos al cine ya que en *La Celestina* se emplean de forma ortodoxa en términos de verosimilitud dramática (Carlos Mota 2000: cxxxix). Es decir, «es un comentario que el personaje hace para sí en función de sus propósitos, expectativas u opiniones» (Mota 2000: cxxxix).

8.- El caso más conocido del texto de Rojas es el que sucede durante una de las conversaciones entre Sempronio y Calisto:  
 CALISTO. ¿De qué te ríes?  
 SEMPRONIO. Ríome que no pensaba que había peor invención de pecado que en Sodoma.  
 CALISTO. ¿Cómo?

co ya que quiere decir «coito» (Lacarra 2001a: 363). Carece de acierto, por lo tanto, hacer explícito el aspecto erótico de *La Celestina* cayendo incluso en lo vulgar, como ocurre en la adaptación de Vera. Igualmente desacertado es el no haberse tenido en cuenta el toque de humor que procede del doble sentido con el que juega Rojas con las palabras durante todo el texto.<sup>9</sup> De acuerdo con Vázquez Medel, es un verdadero equívoco que la tridimensionalidad de la obra se redujera a una historia superficial donde el sexo juega el papel principal llegando hasta lo grosero ya que no es así, pues en la obra es un factor importante pero más sugerido que explícito (2001: 139). Por ejemplo, las escenas en las que Elicia mantiene relaciones sexuales con Crito o más tarde con Sempronio mientras Celestina prepara el conjuro mágico antes de ir a casa de Melibea. Lo mismo sucede con el desafortunado desnudo de Calisto al salir de la bañera o el de Crito al esconderse por la llegada de Sempronio a casa de la vieja alcahueta. La única escena que puede decirse que es explícita en el texto, es la que acontece en casa de Areúsa cuando Celestina lleva a Pármeno para ofrecérselo a la joven y conseguir que este se ponga de su lado en el plan de sacar a Calisto lo máximo posible de su mal de amores. Más allá de este momento, no tenemos más que eufemismos y sutilizas, recurso literario que permite que el lector participe activamente de la lectura y lleve a cabo sus propias conclusiones y descubrimientos. El humor erótico es una constante en *La Celestina* y afecta «a la construcción de los personajes y al significado de la trama, por lo que silenciarlo altera nuestra percepción de la obra» (Lacarra 2001a: 377).

La cobardía de los personajes también la representa Rojas desde la comicidad, mientras que Vera lo hace desde lo trágico; a pesar, como enfatiza Severin, de tratarse de otro de los recursos del autor para hacer reír (2001: 348). Uno de los momentos claves acontece a las puertas de la vivienda de Melibea minutos antes de su primer encuentro clandestino con Calisto. El joven pide a Pármeno que vaya a ver si ya está ahí su amada y el criado, ante la posibilidad de que todo sea una trampa y se lleve él el golpe, argumenta que no es prudente que se acerque él para no ofender a Melibea; Calisto se lo cree y con agrado acepta el aviso (*La Celestina* 241). Pármeno no advierte a su amo por generosidad sino por miedo y así se lo hace saber a Sempronio:

¿Qué te parece, Sempronio, cómo el necio de nuestro amo pensaba tomarme por broquel para el encuentro del primer peligro? ¿Qué se yo quién está tras las puertas

SEMPRONIO. Porque aquéllos procuraron abonable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confiesas ser Dios.

CALISTO. Maldito seas, que hecho me has reír, lo que no pensé hogaño. (*La Celestina* 37)

La comicidad de esta escena «reside en el despropósito de comparar la sodomía a que se refiere la alusión bíblica con el pretendido amor cortesano de Calisto» (Lacarra 2001a: 362). La risa que causa dicha comparación en Calisto no procede de la palabra obscena «sino de la brutal respuesta de Sempronio a la hipérbole anterior de Calisto, que juzgaba a Melibea ser su Dios. La incongruencia erótica de ambos casos y la mención del pecado nefando desencadenan la carcajada de Calisto, que juzgaba a Melibea ser su Dios (2001a: 423).

9.- A lo largo de la obra pueden verse muchísimos eufemismos más con el objetivo de tratar el erotismo con humor. Recomiendo la lectura del artículo de Lacarra «Sobre los 'dichos lascivos y rientes' en *Celestina*». Por poner algunos ejemplos que presenta la autora podemos resaltar los siguientes: El oficio de «labrandera» cuyo significado primero es el de bordadora o costurera, pero también era eufemismo de prostituta de burdel. Las «encubiertas» con el significado de prostitutas clandestinas o de aquellas mujeres que entran en casa de las alcahuetas y no querían ser reconocidas. De algunos hombres de dice que van «descalzos» y «contritos» como penitentes aunque se sabe que en germanía significaba bellacos. Aquellos que van «rebozados» pero «desatacados» son aquellos que se tapan la cara con el esbozo pero van con los calzones desabrochados posiblemente para «llorar sus pecados» con más comodidad ya que «llorar» es un eufemismo de eyacular (2001a: 426).

cerradas? ¿Qué sé yo si hay alguna traición? ¿Qué sé yo si Melibea anda por que le pague nuestro amo su mucho atrevimiento desta manera? (*La Celestina* 241)

La cobardía no es sólo de Pármeno sino también de Sempronio y así se advierte en la divertida escena en la que salen corriendo los dos por un ruido que resulta ser inofensivo, sin importarles dejar sólo a su amo ante un verdadero peligro. El toque cómico final culmina con la mentira que cuentan a Calisto para hacerse los valientes:

CALISTO. Pues. ¿habés oído lo que con aquella mi señora he pasado? ¿Qué hacíades? ¿Teníades temor?

SEMPRONIO. ¿Temor, señor, o qué? Por cierto todo el mundo no nos le hiciera tener. ¡Hallado habías los temerosos! Allí estovimos esperándote muy aparejados, y nuestras armas muy a mano. (*La Celestina* 252-53)

En el filme, Calisto también pide a Pármeno que vaya a ver si está Melibea esperándole y éste se excusa, igualmente, con la idea de que ésta pueda molestarle si es él quien aparece. En la misma medida se recoge el agradecimiento de Calisto y el plan de Sempronio y Pármeno de tomar las de Villadiego si hubiera peligro. La diferencia con el texto reside, principalmente, en el recorte de matices sobre el modo en el que huirán si se ven en peligro. Esto hace que más que dos criados cobardes se muestre a un par de egoístas, a diferencia de lo que sucede en el texto. El encuentro con Calisto también es diferente ya que los criados fílmicos se encuentran en posición de vigilancia, lo que bien justifica que se hayan desplazado. Otro momento relevante de cobardía, suprimido en el filme, sucede cuando Calisto ha de salir a defender tanto su honra como la de su amada, tras la ejecución pública de sus criados en la plaza con pregón del delito cometido. Aunque los amantes están ahora en boca de todos, Calisto decide quedarse escondido en su casa pensando cómo hacer para no dar la cara:

¡Oh día de congoja, oh fuerte tribulación, y en que anda mi hacienda de mano en mano, y mi nombre de lengua en lengua! [...]. No osaré salir ante gentes. [...]. Ellos eran sobrados y esforzados, agora o en otro tiempo de pagar habían. La vieja era mala y falsa, según parece que hacía trato con ellos, y así que riñeron sobre la capa del justo [...]. Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no purgaré mi inocencia con mi fingida ausencia, o me fengiré loco por mejor gozar deste sabroso deleite de mis amores. (*La Celestina* 269)

Otro de los tropiezos de la adaptación de Vera resulta de no haber interpretado acertadamente el tratamiento literario que hace Rojas de la muerte. El tema es de capital importancia en *La Celestina* por lo que debe entenderse dentro de su contexto literario y no caer en el error de catalogar la muerte como tragedia sustrayéndole su parte cómica, como sucede en la adaptación de 1996. Aunque la muerte de Calisto no deja de ser un suceso trágico, lo es dentro de la parodia que hace Rojas del amante de la novela sentimental ya que las circunstancias de su muerte no son trágicas sino antiheroicas y hasta cómicas (Iglesias 2009: 98). Calisto no pierde la vida por salvar a Melibea, ni siquiera por salvar a sus criados a quien dice que va a ayudar. Calisto pierde la vida como consecuencia accidental del plan que trazan Elicia y Areúsa para que Centurio le asesine (*La Celestina* 290-92). Un plan que en ningún momento iba a llevarse a cabo ya que el supuesto matón tiene miedo y no piensa hacerlo y, por eso, pide a su amigo Traso el Cojo que vaya a darles



sólo un susto (*La Celestina* 313). Esta farsa, la conoce el lector por lo que toda la escena resulta cómica. Es más, los propios comentarios de los criados tras ver a su amo muerto, terminan de colmar la escena con humor: «¡Tan muerto es como mi abuelo [...] Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro» (*La Celestina* 324). En el filme, sin embargo, no sucede de la misma manera y el efecto logrado es el contrario al del texto literario. Centurio encarga a un joven que vaya a hablar con Traso el Cojo y le pida que esa noche se acerque a casa de Pleberio. El primer problema es que, en principio, no se sabe para qué ha de ir Traso el Cojo a casa de Melibea ya que no se especifica en ningún momento. La segunda contrariedad proviene de los motivos por los que Calisto decide ayudar a sus criados ya que, a diferencia del texto, sí se encuentran en verdadero peligro pues están peleando a golpe de espada con Traso el Cojo y dos más de sus hombres. Además, a diferencia del Calisto literario, no deja sus sesos repartidos por las paredes sino que en estado moribundo, pero entero, solicita confesión.

La muerte de Melibea literaria también tiene su aspecto tragicómico pues momentos antes de morir su principal queja se centra en no haber podido gozar más de su amante: «Oh la más de las tristes; tan poco tiempo poseído el placer, tan presto venido el dolor [...] ¿Cómo no gocé más del gozo?» (*La Celestina* 325). Lo mismo sucede en el lamento de su padre quien, entre otras quejas, no se le ocurre otra cosa que enfatizar lo material que perderá tras el suicidio de su hija: «¡Ay, ay, noble mujer, nuestro gozo en un pozo, nuestro bien todo es perdido» (*La Celestina* 337).<sup>10</sup> El planto del Pleberio fílmico se reduce a un par de preguntas retóricas dirigidas a su hija de por qué no dejó que la salvara y por qué le deja triste y viejo en este valle de lágrimas.

Las muertes literarias de Celestina, Sempronio y Pármeneo también cuentan con ese tono tragicómico que caracteriza al texto a diferencia de lo interpretado en la adaptación. Antes de la muerte de Celestina, Rojas saca la risa al lector con la excusa inverosímil que ofrece la vieja del motivo por el que no va a poder repartir con Sempronio y Pármeneo la cadenilla de oro que le dio Calisto en pago de sus servicios:

Di a esta loca de Elicia, como vine de su casa, la cadenilla que traje para que se holgase con ella, y no se puede acordar dónde la puso, que en toda esta noche ella ni yo habemos dormido sueño de pesar. No por su valor de la cadena, que no era mucho, pero por su mal cobro della, y de mi mala dicha, entraron unos conocidos familiares míos en aquella sazón aquí; temo no la hayan llevado, diciendo «Si te vi, burleme». (*La Celestina* 256-57)

A Sempronio le indigna que le tome por tonto y haciendo uso de un lenguaje no muy bello, pero sí divertido, le contesta:

Yo dígoles que se vaya y abájase las bragas. No ando por lo que piensas; no entremetas burlas a nuestra demanda, que con este galgo no tomarás, si yo puedo más liebres. Déjate conmigo de razones: a perro viejo no cuz cuz. Danos las dos partes por cuenta de cuanto Calisto has recibido, no quieras que descubra quién tú eres. (*La Celestina* 258)

10.– Además, recordemos que los lamentos ante las muertes de los hijos en la literatura eran propios de las madres y no de los padres, este cambio de papeles que hace Rojas le da un perfil de feminidad y debilidad al personaje (Iglesias 2009: 100).

En el texto, Celestina se desdobra y pasa de una mujer fuerte, avariciosa, amenazante y segura de sus canas a defenderse poniéndose en el papel de «oveja mansa», «gallina atada» y «flaca rueca» (*La Celestina* 259). No obstante, poco le dura el papel de indefensa mujer y ataca con nuevas amenazas de hacer público lo que sabe (*La Celestina* 260). En el filme de Vera, lo sucedido en torno a la muerte de Celestina se restringe a la violencia verbal y física excluyéndose el aspecto cómico procedente del texto literario. En la adaptación, Celestina se justifica con que el dinero se lo ha ganado ella con su trabajo y le advierte a Pármeno que no se va a convertir en su esclava porque este conozca los secretos de su vida pasada. En ningún momento disfrutamos del divertido juego de Celestina en el que primero se muestra como una mujer de hierro y después como una pobre ovejita o gallinita maniatada para intentar salirse con la suya. La alcahueta se mueve sólo en el eje dramático y tras la coacción se centra en la defensa de su oficio y al darse cuenta de la violencia de los criados amenaza con gritar a voces su secreto, el de Calisto y el de Melibebe. Sempronio, entonces, agarra a Celestina del cuello para que reparta lo prometido y mientras la vieja pide justicia y grita que dos rufianes van a matarla en su casa. Pármeno la mira fijamente, le advierte que va a enviarla al infierno y le clava un puñal en el vientre. El segundo estoque se lo da Sempronio para rematarla. En cuanto a la muerte de los criados literarios hay que señalar que, al igual que su amo, acaban con los sesos fuera del cráneo tras tirarse por la ventana de casa de Celestina para no ser apresados por el alguacil (*La Celestina* 267). Aunque terminan siendo «descabezados en la plaza como públicos malhechores, con pregones que manifestaban su delito» (*La Celestina* 266). En el filme, sólo se presenta el ajusticiamiento en la plaza pública donde se observa que Pármeno y Sempronio tienen unos pequeños rasguños en la cara aunque no se sabe el por qué. El director opta por conducir las muertes exclusivamente por la vía trágica mientras que Rojas lo hace por la tragicómica.

A estos tropiezos de interpretación literaria, se suma el no haber tenido en cuenta que los receptores de hoy no son los mismos de entonces y que necesitan de preparación para entender, en su justa medida, una adaptación cinematográfica de un texto tan distante en el tiempo. La decisión, entonces, de preguntarse por quiénes fueron los primeros lectores de Rojas no es baladí ya que estamos ante dos públicos muy diferentes en sus registros lingüísticos y literarios. Como dice Francisco Ruiz Ramón, «la distancia entre el tiempo histórico del autor y el público primero del texto y el tiempo histórico del lector contemporáneo aumenta los riesgos que toda lectura de por sí comporta» (1978: 17). Es posible, por lo tanto, que el texto clásico no se entienda o sea malinterpretado por el destinatario de hoy si no se usan las herramientas necesarias que guíen la lectura.

De *La Celestina* se puede participar a muy distintos niveles ya que «integra distintos registros del lenguaje que responden a diferentes géneros literarios y que con frecuencia son préstamos literales o reminiscencias más o menos extensas de obras conocidas por los lectores» (Eukene Lacarra, 2001b: 460). Esta intertextualidad que caracteriza al texto de Rojas tiene con frecuencia un efecto ambiguo e irónico al conferir a la palabra o idea conocida un significado diferente del original con frecuencia opuesto a éste y, en potencia, polivalente (Lacarra, 2001b: 460). A falta de narrador, le corresponde al lector resolver las incongruencias y ambivalencias producidas por la incorporación de la palabra o con-

cepto a un contexto diferente (2001b: 460). En este sentido, el lector de Rojas juega un papel activo y nada sencillo ya que

si la intertextualidad permite al lector culto disfrutar con el descubrimiento de las fuentes que lo integran y con el hallazgo y reconocimiento de frases, sentencias, chistes y temas leídos u oídos en otros contextos, también le obliga a mantenerse en un estado de constante alerta al tener que diferenciar entre su significado y función en el lugar donde ocurren y su finalidad en el diseño global de la obra. Por ello, como ya indicaba Rojas, el buen lector debe «colegir la suma». (Lacarra, 2001b: 460)

Al hacer una adaptación de *La Celestina* no se puede olvidar que es un texto que requiere de un público activo, pues como señala Lacarra, el propio Rojas presenta su obra como «objeto de activa lectura y controvertida discusión en la que han participado enérgicamente los lectores, hasta el punto de haber influido de manera decisiva en la ampliación del texto y en el cambio de título de la obra» (2001b: 457). *La Celestina* contaba con dos grupos de lectores. Por un lado, los más cultos quienes, además de poder leer el texto, entendían en mayor profundidad los distintos juegos literarios de Rojas por su nivel de educación. Por otro lado, los menos letrados, oyentes la mayoría, pero aun así capaces de captar los distintos registros, aunque en menor profundidad, pero sin la necesidad de recurrir al uso de un manual por tratarse del conocido género sentimental y de la retórica común del momento.<sup>11</sup> El lector de hoy, sin embargo, sí precisa de una guía que solvete los vacíos ocasionados por la distancia entre el tiempo histórico de la obra y el presente, razón por la que recurrimos a ediciones críticas que nos orientan y nos permiten disfrutar y entender el texto como lo entendieron sus primeros lectores. Por la misma razón, los espectadores cuentan con los mismos vacíos históricos, lingüísticos y literarios que los lectores siendo, en este caso, el director de cine quien debe solventar el problema. Desafortunadamente, la adaptación de 1996 no sólo no ha conseguido plasmar la esencia literaria de *La Celestina* sino que tampoco ha logrado equiparar al público de hoy con el de entonces.

Cualquier adaptación cinematográfica que desee plasmar en la gran pantalla la esencia literaria de *La Celestina* debe tener en cuenta su función tanto cómica como trágica. De no hacerlo se le estaría despojando de la mitad de su condición literaria pues de acuerdo con Severin, es posible que «las personas sean trágicas, pero también son cómicas; robarles la mitad de su naturaleza es empobrecerlas» (2001: 352). En esta misma línea se encontraría la naturaleza tragicómica con la que Rojas delineó a sus personajes y, como apunta Severin, pasar por alto esta ambivalencia es perderse el mensaje (2001: 353). Igualmente resulta necesario que el director de cine advierta la necesidad de equiparar a su público con el de Rojas en la medida de lo posible. El receptor cinematográfico necesita que le proporcionen las pesquisas necesarias para que el espectador de hoy converse y participe tan activamente como lo hizo el de Rojas.

11.– La única prueba documentada sobre los lectores de *La Celestina* procede de inventarios y testamentos, cuyos propietarios eran «caballeros cultos y lectores doctos» (Chevalier 2001: 603). No obstante, el texto gozó de copioso éxito desde los albores del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII ya que fue leída por quienes sabían hacerlo y escuchada por quienes no tenían dicho privilegio. El mismo Rojas da cuenta de ello en los preliminares de *La Celestina* al indicar que fue un texto pensado para que se leyese en voz alta ante un grupo de unas diez personas (20). Idea que más tarde reitera el propio corrector de la obra, Alonso de Proaza, en unos versos al final del texto (2001: 352-53).

## Obras citadas

- CABELLO PINO, Manuel (2010). «La transposición cinematográfica de *El amor en los tiempos del cólera*». *Espéculo* 44: 1-9. 1 de abril de 2012. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/transcol.html>>.
- CHEVALIER, Maxime (2001). «*La Celestina* según sus lectores». En *Estudios sobre la «Celestina»*, ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos, 601-621. (Publicado originalmente en *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976: 138-166).
- CORTIJO OCAÑA, Antonio (2001). *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social* (London: Tamesis).
- CVITANOVIC, Dinko (1973). *La novela sentimental española*. Madrid: Prensa española.
- DEVLIN, John (1971). «*The Celestina*»: a Parody of Courtly Love. Toward a Realistic Interpretation of «*Tragicomedia de Calisto y Melibea*». Madrid: Anaya.
- DEYERMOND, Alan (1999). *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Vol. 1. Trad. Luis Alonso López. 18ª ed. Barcelona: Ariel. (Originalmente publicado en inglés en 1971 con el título *A Literary History of Spain. The middle Ages*. New York: Barnes and Noble).
- FRANCO ANCHELERGUES, Vicente (1999). «*La Celestina* y el cine.» En *La Celestina, v centenario 1499-1999: Actas del congreso internacional de Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio y Rafael González Cañal. Castilla la Mancha: Universidad Castilla la Mancha, 531-538.
- IGLESIAS, Yolanda (2009). *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»*. Madrid: Iberoamericana–Vervuert.
- LACARRA, María Eugenia (1990). *Cómo leer «La Celestina»*. Madrid: Júcar.
- (1989). «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*». *Celestinesca* 13: 11-30.
- LACARRA LANZ, Eukene (2001a). «Sobre los ‘dichos lascivos y rientes’ en *Celestina*». En *Estudios sobre «La Celestina»*, ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos, 355-377. (Publicado originalmente en 1996 en *Nunca fue pena mayor: Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Ed. Ana Menéndez Collera, Victoriano Roncero López. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha).
- (2001b). «Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *Celestina*». En *Estudios sobre «La Celestina»*, ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos, 457-474. (Publicado originalmente en *Studi Ispanici*, 1987-1988: 47-62).
- La Celestina* (1996). Dir. Gerardo Vera. Prot. Terele Pávez, Juan Diego Botto, Penélope Cruz, Maribel Verdú, Jordi Mollà, Nancho Novo, Candela Peña, Nathalie Seseña, Carlos Fuentes, Lluís Homar, Anna Lizaran, Ángel de Andrés López. España. Prod. Andrés Vicente Gómez.
- MARTIN MCCASH, June Hall (2001). «Calisto y la parodia del amante cortés». En *Estudios sobre la «Celestina»*. Trad. Isabel Morán García. Ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos.
- MOTA, Carlos (2000). «Los personajes». En Estudio preliminar de *La Celestina*. Ed. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés. Anotación del texto: Paloma Día-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz. Estudio Preliminar: Francisco Rico. Otros estudios: Guillermo Serés, Íñigo Ruiz Arzálluz, Carlos Mota y Francisco J. Lobera. Barcelona: Crítica, clvi-cxcvii.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, 1982. «La novela del siglo XV». En *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, ed. R. B. Tate. Oxford: Dolphin Book.

- ROJAS, Fernando de (2000). *La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés. Anotación del texto: Paloma Día-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz. Estudio Preliminar: Francisco Rico. Otros estudios: Guillermo Serés, Íñigo Ruiz Arzálluz, Carlos Mota y Francisco J. Lobera. Barcelona: Crítica.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula (1999). *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos xv y xvi*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College).
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1978). «Introducción» al *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Juan March-Cátedra.
- SEVERIN, Dorothy (2001). «El humor en *La Celestina*.» En *Estudios sobre «La Celestina»*, ed. Santiago López Ríos. Madrid: Clásicos y críticos, 327-354. (Publicado originalmente en inglés en 1979 con el título «Humour in *La Celestina*». *Romance Philology* 32: 274-291.
- (1984). «La parodia del amor cortés en *La Celestina*.» *Edad de Oro* 3: 275-279.
- UTRERAS MACÍAS, Rafael (2000). «Representación cinematográfica de mitos literarios. Carmen y Celestina, don Quijote y don Juan según el cine español». *Versants* 37: 197-230.
- VARELA, José Luis (1965). «Revisión de la novela sentimental». *Revista de Filología Española* 68: 351-382.
- VÁZQUEZ MEDEL, Miguel Ángel (2001). «*La Celestina* de la literatura al cine». En *Celestina. Recepción y herencia de un mito literario*, ed. Gregorio Torres Nebrera. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- WALDE MOHENO, Lillian von der (1997). «El amor cortés». *Cemanáhuac* III: 35: 1-4. 10 de abril de 2012. <<http://mx.geocities.com/lvonderwalde/AMORCORTES.html>>.
- WHINNOM, Keith (1971). «Introducción» a la *Cárcel de amor*. En *Obras completas de Diego de San Pedro*. Vol. II. Madrid: Castalia.





## Doña Mencía de la Cerda, ¿dama que suscitó una copla de Garcilaso?

María del Carmen Vaquero Serrano  
IES «Alfonso X el Sabio», Toledo

### RESUMEN

En este artículo trato de dilucidar quién pudo ser la dama que dio lugar al poema de Garcilaso «De la red y del hilado», una copla castellana de cuatro rimas. Apunto y razono la hipótesis de que posiblemente fue una hija del conde de Mérito.

### ABSTRACT

In this article I attempt to discover the identity of the noblewoman who inspired Garcilaso to write the poem «De la red y del hilado», an eight-line stanza with four different rhymes. I hypothesize that the woman in question was a daughter of the Count of Melito.

---

A don Ramón González<sup>1</sup>

### 1. Estado de la cuestión

Los problemas críticos que plantean las poesías de Garcilaso son enormes. Tal es el caso de la copla «De la red y del hilado», que en la edición príncipes de 1543 no aparece y que le fue atribuida a nuestro lírico por Francisco Sánchez (el Brocense), en *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega, con anotaciones y enmiendas...* (Salamanca, 1574, f. 84). Sánchez de las Brozas la editó así:

*A vna señora que andando el y otro peseando [sic], les echo vna red empeçada, y un huso començado a hilar en el, y dixo: que aquello auia trauajado todo el dia.*

1.- Envié hace tiempo este artículo para ser publicado en el *Homenaje a don Ramón González*, a cargo de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Lamentablemente, por la crisis, tal libro —según me informa el Director de dicha institución— tardará aún en ver la luz, por lo cual me ha dado su consentimiento para anticiparlo en esta revista. He añadido en él algunos datos.

De la red y del hilado  
 hemos de tomar señora  
 que echays de vos en vn hora  
 todo el trauajo pasado  
 y si el vuestro se ha de dar  
 a los que se pasearen  
 lo que por vos trabajaren  
 donde lo pensays echar.

No fue incluida en las *Obras de Garci Lasso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1580). Pero sí, aunque sin dedicatoria o encabezamiento, por Tomás Tamayo de Vargas, en *Garci Lasso de la Vega. Natvral de Toledo, Príncipe de los Poetas Castellanos* (Madrid, 1622, p. 109):

De la red i del hilado  
 emos de sacar, señora,  
 que echais de vos en vna hora  
 todo el trabajo passado:  
 I si el vuestro se a de dar  
 a los que se passearen  
 lo que por vos trabajaren  
 donde lo pensais echar?

También la recoge el manuscrito Lastanosa-Gayangos (BNE, ms 17969, f. 117r.) y en él se lee el encabezamiento siguiente:

DEL MISMO A. DO-  
 ña mençia dela çerda  
 quele dio vna red  
 y díxole que aquello  
 auía hilado  
 aquel  
 día

De entre los editores y estudiosos garcilasianos de los siglos XIX y XX, en la colección ordenada por Adolfo de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 32, Madrid, Rivadeneyra, t. I, 1854<sup>2</sup>, p. 37), aparece la copla con unas notas que nos interesan:

A UNA SEÑORA,  
 QUE ANDÁNDOSE [sic] ÉL Y OTRO PASEANDO, LES ECHÓ UNA RED  
 EMPEZADA Y UN HUSO COMENZADO A HILAR EN ÉL, Y DIJO QUE  
 AQUELLO HABÍA TRABAJADO TODO EL DÍA.<sup>3</sup>

2.- Este tomo de la BAE está digitalizado en la página de Garcilaso (Apartado: Su obra) de la Cervantes Virtual: Poesías de Garcilaso de la Vega / *Garcilaso de la Vega*. – Ed. facsímil. Original: Madrid, M. Rivadeneyra, 1854. Dirección electrónica: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p310/12690523324507162654435/index.htm>. Consulta realizada el 7-IX-2011.

3.- [Nota de Castro:] En el citado manuscrito de Iriarte [BNE, ms. 17969, conocido como Lastanosa-Gayangos] tiene este epígrafe:

*A doña Mencia de la Cerda, que le dio una red y dijole que aquello había hilado aquel día.*



De la red y del hilado  
 Hemos de tomar, Señora<sup>4</sup>;  
 Que echais de vos en un hora  
 Todo el trabajo pasado.  
 Y si el vuestro se ha de dar  
 A los que se pasearen,  
 Lo que por vos trabajaren  
 ¿Dónde lo pensais echar?

Tomás Navarro Tomás, en su edición de Garcilaso, *Obras* (Clásicos Castellanos, Madrid, Ediciones de «La Lectura», 1911, p. 258), publica la copla sin encabezamiento y escribe en nota:

V «A una señora que andando él y otro paseando les echó una red empezada y un uso [sic] comenzado a hilar en él, y dijo que aquello había trabajado todo el día». En el citado manuscrito de Iriarte, según Castro, decía: *A D.<sup>a</sup> Mencía de la Cerda que le dio una red y díjole que aquello había hilado aquel día.*

Hayward Keniston, en su *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works* (New York, Hispanic Society of America, 1922, Part II, Works, p. 184), escribe: «To Doña Mencía de la Cerda, who gave him a net and said that she had woven it that day». Y el mismo autor, en *Garcilaso de la Vega, Works. A critical text with a bibliography* (New York, Hispanic Society of America, 1925, pp. 51-52), la publica del siguiente modo:

#### COPLA VI

*A una señora que, andando el y otro paseando, les echo vna red empeçada, y un huso comenzado a hilar en el, y dixo que aquello auia trauajado todo el dia.*

De la red y del hilado  
 Hemos de tomar, señora;  
 Que echays de vos en un hora  
 Todo el trayajo passado.  
 Y si el vuestro se ha de dar  
 A los que se pasearen,  
 Lo que por vos trabajaren  
 ¿Donde lo pensays echar?

Y en la p. 233, incluye las variantes:

Copla VI. Mg [manuscrito Gayangos] *has the heading*: A doña Mençia de la Cerda, que le dio una red y dixole que aquello avia hilado aquel dia». In B [Brocense] (1574) *the heading reads*: A una señora que, andando el y otro pescando, etc. 2 T [Tamayo] Hemos de sacar —7 Mg [ms. Gayangos] Los que— 8 Mg [ms. Gayangos] Donde los.

4.- [Nota de Castro:] Hemos de sacar, Señora.— *Texto de Tamayo.*

Por tanto, el nombre de doña Mencía de la Cerda, que hoy aparece en muchas ediciones de la poesía de Garcilaso<sup>5</sup> (pero no en todas<sup>6</sup>), consta en el manuscrito Lastanosa-Gayangos, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura ms 17969, donde vimos que se lee «Del mismo [Garcilaso] a doña Mencía de la Cerda, que le dio vna red y díxole que aquello auía hilado aquel día»<sup>7</sup>. Y el primer editor que sacó a la luz impreso el nombre de la dama fue don Adolfo de Castro, en 1854.

## 2. Doña Mencía de la Cerda

¿Pero quién pudo ser esta señora? Ningún editor de Garcilaso (que me conste) la ha identificado. Pero yo, a pesar del terrible riesgo de la homonimia en los tiempos medievales y renacentistas, me voy a atrever a decir quién creo que es la candidata más adecuada. En mi opinión puede tratarse de doña Mencía de Mendoza y de la Cerda, nieta del Gran Cardenal Pedro González de Mendoza e hija de don Diego Hurtado de Mendoza, conde de Mélito. Me llevó a pensar en ella —como luego justificaré— el mismo hecho referido en el encabezamiento y en la copla: una señora, al parecer de muy mal genio, que, enfadada, arroja a unos viandantes la labor en la que ha empleado todo el día, a partir de lo cual el poeta se pregunta que, si hace esto con su propio trabajo, dónde echará el ajeno.

La dama, que, en nuestros usos actuales, llevaría los apellidos de Mendoza y de la Cerda, aparece en los documentos como doña Mencía de la Cerda. Y dado que fue hermana de doña María de Mendoza (musa del maestro Álvar Gómez de Castro), señora a quien he estudiado detenidamente (Vaquero 1996, pp. 41-88), permítaseme repetir aquí los datos ya conocidos sobre su familia<sup>8</sup>.

Comenzaré por sus antepasados. Por vía paterna, bisabuelo de doña Mencía fue el marqués de Santillana; su abuelo, el Gran Cardenal, don Pedro González de Mendoza; y su padre, el conde de Mélito, don Diego de Mendoza o Hurtado de Mendoza. Este, invicto y valerosísimo caballero, compañero en las conquistas italianas del Gran Capitán, se había ganado en los territorios del reino de Nápoles su título de conde de Mélito. Según explica Diego Gutiérrez Coronel (1946, p. 390), intervino en «muchas acciones con el mayor ardimento y consumada pericia militar, y con tanto crédito y aplauso, que se le acomodaba el común adagio en Italia, de que el uno [el Gran Capitán] tenía la fama, y D. Diego de Mendoza cardaba la lana». Hijo de la portuguesa Mencía de Lemos que vino a Castilla con el séquito de la segunda esposa de Enrique IV, hermano de Rodrigo de Mendoza, marqués del Cenete, y hermanastro del comunero Juan de Mendoza, aún espera la biografía que se merece.

5.— Véase, por ejemplo, Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros, Barcelona, 2007, p. 79.

6.— No se la cita —y valga como muestra— en Garcilaso de la Vega, *Poesía completa*. Edición de Juan Francisco Alcina, Madrid, Espasa, 5.ª ed. 1998. Ni en Garcilaso de la Vega, *Obra completa*. Edición de Guillermo Suazo Pascual, Madrid, 2004.

7.— Así se recoge en Garcilaso de la Vega, *Obras completas*. Edición de Elías L. Rivers, Madrid, 1981, p. 61. Y Garcilaso de la Vega, *Obras completas*. Edición de Amancio Labandeira, Madrid, 1981.

8.— Todos lo que a continuación explico sobre la familia Mendoza-De la Cerda ya lo publiqué en mi artículo «María de Mendoza, vida de una mujer culta del siglo XVI», en *Los Mendoza y el mundo renacentista*, Toledo, 2011, pp. 51-63.

Del buen carácter y extraordinario espíritu del conde de Mélito se hacen eco los cronistas y literatos del siglo XVI. He aquí algunas muestras. Hacia 1529 el bufón don Francesillo de Zúñiga afirma en su *Crónica burlesca del emperador* con respecto al conde: «Fue muy esforzado [y] liberal» (1981, p. 89). Situándolo también en 1529, el cronista Pedro Girón, en su *Crónica* (1964, p. 9), explica que, cuando el emperador partió en ese año de Barcelona hacia Bolonia, lo acompañaba entre otros «don Diego de Mendoza, hijo del Cardenal don Pero Gonçalez de Mendoza, Conde de Melito en Italia, un buen cavallero y sabio y esforzado». Y Álvarez Gómez de Castro, en su poema *Coralium* de 1553, dijo (en traducción mía del latín):

Diego de Mendoza [... no] habrá de ceder ante las dotes de cuerpo y de espíritu de ninguno de sus antepasados. [Era] de carácter benigno y propicio a la expresión venerable. (Vaquero, 1996, p. 65).

En cuanto a físico, debió de ser, como su padre el cardenal Mendoza, un hombre muy alto y de ello también se hace eco don Francesillo cuando escribe:

Parecía a Torrejón de Velasco, o sobrino de la torre de Comares. (1981, p. 89).

De su buen humor son testimonios las anécdotas que recoge Melchor de Santa Cruz en su *Floresta española* (1997). Dice una:

[El conde de Mélito] siendo paje del Rey Católico, servía un amoscador a la mesa de la reina doña Isabel. Descuidándose un poco, mandole la reina:

—Echa esas moscas de ahí.

Respondió:

—¿A maestresalas y todo?— porque eran dos maestresalas muy chicos. (p. 50).

Y otra:

De un cardenal legado, que era gordillo, estando en la corte del emperador Carlos Quinto, dijo don Diego de Mendoza, conde de Mélito, que más parecía chichón que cardenal. (p. 14).

Respecto a la familia materna, doña Mencía de Mendoza y de la Cerda descende por un lado, del rey Alfonso X por vía del hijo de este, el infante don Fernando de la Cerda, y, por otro, del rey San Luis de Francia, puesto que el infante casó con doña Blanca, la hija del monarca galo. Tatarabuelo materno de doña Mencía fue el I marqués de Santillana, que, como dije, era también su bisabuelo paterno. Los bisabuelos maternos fueron Gastón de la Cerda, IV conde de Medinaceli, y doña Leonor de Mendoza, hija del marqués de Santillana; y sus abuelos Íñigo de la Cerda (hermano de don Luis, I duque de Medinaceli) y doña Brianda de Castro. Hija de estos fue doña Ana de la Cerda, madre de doña Mencía. Por tanto, los condes de Mélito, padres de Mencía, eran tío y sobrina respectivamente, pues don Diego era primo hermano de don Íñigo de la Cerda como nietos ambos del marqués de Santillana. La estirpe de doña Ana de la Cerda se consideraba, sin duda, más noble que la de don Diego, ya que ella descendía de reyes y él sólo de un marqués.

Aunque don Francesillo asegura que el conde de Mélito fue «mejor casado que el conde de Monteagudo» (1981, p. 89), el carácter de doña Ana —si bien solo conozco el reiterado testimonio del maestro Álvarez Gómez— parece que fue todo lo contrario del de

su marido, es decir, que, según indica el humanista, fue una mujer odiosa. Escribe Álvar Gómez, en el *Coralium* —doy mi traducción—, con respecto a la cónyuge de don Diego:

Una esposa de estirpe real cedió ante él, con mucho la de más dignidad entre las matronas de España, altanera por su nobleza y que por la fatal genealogía de su cabeza obtuvo del destino un carácter despreciador y unas costumbres soberbias. (Vaquero, 1996, p. 63).

Una madre, ésta la de Mencía, que maquina crueles planes contra María de Mendoza, una de sus hijas pequeñas, y que se vuelve cada día más terrible contra la niña, como una tigresa. Escribe Gómez:

O más cual una leona, cuando, atenta a la presa, ve que, con la llegada de la pantera, la cordera se ha escapado de sus crueles fauces [...]. La feroz Ana Gastonia concibe malvadas iras y con inquietantes preocupaciones no deja descansar el corazón de su inocente hija. (Vaquero, 1996, p. 68).

Pleiteadora nata, doña Ana de la Cerda no solo luchará con cruel corazón (Vaquero, 1996, p. 68) contra su hija María de Mendoza, sino también contra su segundo hijo varón Gaspar Gastón de la Cerda, contra toda la villa de Pastrana con motivo de la construcción de su palacio, o contra su sobrina Brianda de la Cerda, hija de su hermano Luis.

Según se desprende de las cartas y poemas de Álvar Gómez, doña María de Mendoza, la hermana de doña Mencía, heredó el carácter de su padre y no el de su terrible madre. Pero sí pudieron heredar su mal genio y arrebatos la propia doña Mencía —como parece desprenderse de la copla de Garcilaso—, el futuro príncipe de Mérito (hermano mayor de doña Mencía) y la hija de éste, la princesa de Éboli, nieta de doña Ana.

Pasando ya a los hermanos de doña Mencía de Mendoza, diré que no solo se sabía que era hija de los condes de Mérito, sino que además había sido la segunda muchacha de ocho hermanos, pues los genealogistas daban la lista de todos ellos que, por el orden en que más comúnmente aparecen, precediendo los varones a las hembras, fueron los siguientes:

1. Diego Hurtado de Mendoza, futuro príncipe de Mérito y padre de la futura princesa de Éboli y, a partir de 1555 duque de Francavila.
2. Gaspar Gastón de la Cerda, futuro señor de Pastrana.
3. Pedro, que quizá muriera niño.
4. Baltasar de la Cerda<sup>9</sup> [o de Mendoza], que por ser el menor de todos fue el hijo preferido de doña Ana de la Cerda, quien lo instituyó su heredero universal.
5. Brianda de Mendoza, futura condesa de Cocentaina.
6. Mencía de la Cerda, futura condesa de Chinchón.
7. Ana de la Cerda, de quien Gutiérrez Coronel (1946, p. 391) asegura que murió niña, pero que, según yo constaté (1996, p. 44), fue monja profesa en el monasterio de Santa Clara de la villa de Medina del Pomar (Burgos). Y aún estaba viva en 1551, pues aparece citada en ese año en el testamento de su madre.

9.- Su expediente para caballero de la Orden de Alcántara se conserva en el Archivo Histórico Nacional, Alcántara, expediente 343. Documento cuyo alcance y contenido en la catalogación dice: «Pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Alcántara de Baltasar Gastón de la Cerda y de la Cerda Lemos y Mendoza, originario de Toledo, hijo de Diego de Mendoza, Conde de Mérito y nieto paterno de Pedro González de Mendoza, Cardenal-Arzbispo de Toledo y Mencía de Lemos». Año 1559.

## 8. María de Mendoza, que morirá en Madrid, el 15 de julio de 1567.

Tuvo, pues, doña Mencía cuatro hermanos varones (de los que tres sobrevivieron) y tres hermanas. Respecto al matrimonio de sus padres, aunque, al parecer, se conserva el documento de dispensa de parentesco para la boda de don Diego de Mendoza con doña Ana de la Cerda, documento que hasta ahora no he consultado y cuya fecha desconozco, razón por la cual no puedo decir en qué año contrajeron matrimonio, yo supongo que los condes se casaron tras el regreso de don Diego de Italia y que la mayor parte de sus hijos, entre ellos Mencía, debieron de nacer entre 1510 y 1520. En este último año y en relación con don Diego, explica don Francesillo que, cuando el 20 de mayo de 1520 el rey Carlos zarpó para Alemania, dejó como sus representantes «a Adriano de Utrecht en cuanto a Castilla, don Juan de Lanuza en Aragón, y don Diego de Mendoza en Valencia» (1981, p. 15). Y cuenta también don Francesillo:

En este tiempo se alborotó el reino de Valencia, con mano armada, con apellido de Germanía, e hicieron tales estragos y males que serían largos de contar. [...] Don Diego de Mendoza, hijo del cardenal, en este levantamiento del reino de Valencia de adonde era visorrey, hizo hazañosos hechos, poniendo en aventura su persona, mujer e hijos, gastando asaz de lo suyo. (pp. 88-89).

La estancia de los condes de Mélito en zona de germanías duró desde finales de mayo de 1520 hasta diciembre de 1523, puesto que en enero de 1524 llegaba al reino de Valencia como virreina, en sustitución del conde, doña Germana de Foix, la viuda del Rey Católico, para entonces ya casada con su segundo marido, el marqués de Brandeburgo.

Alejada la familia Mélito de tierras valencianas y muy probablemente instalada en su palacio toledano (casas en las que años después construirá el cardenal Silíceo el conocido como Colegio de Doncellas Nobles), a últimos de septiembre de 1528, el emperador Carlos regresó a Toledo «y posó en las casas de don Diego de Mendoza», según afirmación del cronista Alonso de Santa Cruz (t. II, 1920, p. 459). Y la corte se instaló con él en Toledo desde el otoño de 1528 hasta primeros de marzo de 1529. Como ya dijimos, en este último año don Diego partió con el emperador para su coronación en Bolonia, en 1530.

Para el 3 de agosto de 1532, doña Mencía se había casado, con la licencia pertinente, con Pedro de Cabrera y Bobadilla, II conde de Chinchón, nieto de Andrés Cabrera, marqués de Moya, y de Beatriz de Bobadilla, e hijo de Fernando de Cabrera y Bobadilla, I conde de Chinchón, y Teresa de la Cueva. La noticia de la licencia dada para su boda se recoge en la carta siguiente de la emperatriz Isabel a su esposo:

[f. 1r.]                      Medina                                      A Su Majestad                                      1532

La emperatriz, nuestra señora, por la hija del conde de Mélito, su dama, que se ha casado con el conde de Chinchón, que se le haga merced para ayuda a su casamiento.

Lo ordinario como a las otras.

Para la vista.

[f. 1v.]    S[acra] C[esárea] C[atólica] M[ajestad]

Doña Mencía de la Cerda, mi dama, hija de don Diego de Mendoza, conde de Mérito, se ha casado, con mi licencia, con el conde de Chinchón. Hame tan bien servido que, así por esto como por los muchos servicios de su padre, deseo hacerle merced y que de Vuestra Majestad la recibiese, y así le suplico haya por merced de se la hacer, para ayuda a su dote, de lo que fuere servido, teniendo consideración a su calidad y a los servicios de su padre, que en ello y en que Vuestra Majestad lo mande despachar con la más [sic] brevedad que ser pueda recibiré mucha merced. Guarde y acreciente Nuestro Señor la imperial persona y estado de Vuestra Majestad, como yo deseo. De Medina del Campo, tres de agosto 1532.

Beijo as mãos de Vossa Magestade. La Reina<sup>10</sup>.

Cuatro años después, doña Mencía conoció la muerte de su padre, acaecida en Toledo, el 17 de mayo de 1536. El cronista Girón lo contó así:

Miércoles, dezisiete de mayo deste año murió en la ciudad de Toledo don Diego de Mendoza, Conde de Melito, que es en el Reino de Nápoles. [...] Hallose a su muerte don Pedro Hernández de Velasco, Condestable de Castilla, su sobrino, hijo de su primo hermano, que le avie ido a visitar dende la corte. Enterrose en el monasterio de Sant Agustín de Toledo, en la capilla de Nuestra Señora de Gracia. (Girón, 1964, pp. 67 y 186).

Al difunto don Diego le sucedió su hijo primogénito homónimo Diego Hurtado de Mendoza, II conde de Mérito, a quien encontraremos participando en Toledo en las cortes de 1538 (Girón, p. 145). Al año siguiente, doña Mencía muy probablemente asistió a la boda de este hermano suyo con la hija de Fernando de Silva, IV conde de Cifuentes, doña Catalina de Silva, matrimonio del que nacerá, en 1540, la futura princesa de Éboli.

En 1544, murió el II duque de Medinaceli, don Juan de la Cerda, primo hermano de doña Ana de la Cerda y, por tanto, tío segundo de doña Mencía, y padre de Luisa de la Cerda, jovencita que por aquellos años debió de caer en las redes de su primo, el II conde de Mérito, para aquel entonces padre —como sabemos— de la que había de ser princesa de Éboli. De la unión extramatrimonial del conde y doña Luisa, antes de 1547 (año del matrimonio de esta dama con Arias Pardo de Tavera), nació una niña: Isabel de Mendoza, la única hermanastra conocida de la Éboli. Recoge Mercedes Fórmica una cita del padre Céspedes, que dice:

«La madre de doña Isabel había sido doña Luisa de la Cerda, hija de don Juan de la Cerda y doña María de Silva, duques de Medinaceli, porque aviendo muerto el duque y siendo de poca edad doña Luisa, el príncipe de Mérito las asistió mucho y tuvo gran correspondencia en la casa» «Y, en este tiempo, uvo doncella a doña Luisa», la cual parió en Madrid a doña Isabel de Mendoza.

Más tarde [en 1547] doña Luisa se había casado con el «Mariscal de Castilla Ares Pardo, sobrino del cardenal Tavera». (Fórmica, pp. 49-50).

El 18 de abril de 1553, se firmaron las capitulaciones matrimoniales entre los futuros príncipes de Éboli, casamiento propiciado por el príncipe Felipe y capitulado entre este y los II condes de Mérito, padres de Ana de Mendoza. El desposorio, que «no fue poco

10.— Archivo General de Simancas, Estado 24, 101. He actualizado las graffias y puntuado.

solemnizado» se celebró en Alcalá de Henares (Fernández. Álvarez, 2009, pp. 33-39). Y a él asistieron don Felipe y, tal vez, los condes de Chinchón. El 11 de julio de 1553, doña Ana de la Cerda, estando en sus casas toledanas «enferma, echada en una cama», ratificó ante el escribano Juan Sotelo su testamento vallisoletano, pero en esta ocasión ya no pudo firmarlo «por la graveza de su enfermedad»<sup>11</sup>. Finalmente, en los primeros días de agosto de 1553, muere la madre de doña Mencía. Su testamento se abrió en Toledo el 5 de agosto de dicho año y en el acto de la lectura se afirma que «falleció agora poco [h]a»<sup>12</sup>.

Para 1555, el hermano mayor de nuestra dama ya era probablemente príncipe de Mérito y, por concesión de Carlos V, duque de Francavilla. Y su yerno Ruy Gómez, a comienzos del otoño de 1559, recibió el título de príncipe de Éboli.

En los años que ya llevaban de matrimonio, la pareja formada por doña Mencía de la Cerda y Pedro Cabrera había engendrado, tal vez entre otros, los ocho hijos siguientes:

1. Hernando, «impedido»<sup>13</sup>.
2. Diego, futuro conde de Chinchón.
3. Pedro, que morirá en La Goleta<sup>14</sup>.
4. Andrés, futuro arzobispo de Zaragoza<sup>15</sup>.
5. Teresa de Bobadilla, que casará con el conde de Lemos.
6. Mariana de Bobadilla, por su matrimonio condesa de la Sumaria<sup>16</sup> (o Somaglia).
7. Ana de la Cerda, que morirá en vida de su madre<sup>17</sup>.
8. Mencía de la Cerda, futura marquesa del Valle por su boda con un Hernán Cortés<sup>18</sup>)<sup>19</sup>.

El marido de nuestra protagonista fallecerá en Balsaín, años antes que su esposa, y ella otorgará sus últimas voluntades en Madrid, el 6 de agosto de 1579, ante el escribano Cristóbal de Riaño<sup>20</sup>. Debió de morir, también en Madrid, el 18 de septiembre de 1584, puesto que en ese día se abrió su testamento<sup>21</sup>.

### 3. Doña Mencía y Garcilaso

¿Por qué creo que doña Mencía de la Cerda pudo ser quien inspiró a Garcilaso su copla? Explicaré mis razones:

11.- Archivo Histórico Nacional. Sección Nobleza (Hospital Tavera, Toledo), Sección Osuna, leg. 2.024 -3, -2, f. 18 r. y v.

12.- *Ibidem*, ff. 5 v.-6 r.

13.- AGS, CME, leg. 437, n.º 19, *Juro a favor de doña Mencía de La Cerda de 152.038 maravedís*, [f. 4r.]. Este legajo no está foliado. El número de folios que yo doy es aproximado.

14.- *Ibidem*, [ff. 4r. y 62r.].

15.- *Ibidem*, [ff. 63v-64r.].

16.- *Ibidem*, [ff. 122v].

17.- *Ibidem*, [ff. 4r. y 62r.].

18.- *Ibidem*, [ff. 11r.].

19.- Todos los hijos y sus circunstancias constan *ibidem*, *passim*.

20.- *Ibidem*, [ff. 4r., 63r. y 122r.].

21.- *Ibidem*, [f. 63r.].

- a) Primero, porque la dama y el poeta eran parientes, dado que el marqués de Santillana (bisabuelo paterno y tatarabuelo materno de doña Mencía) era hermano de doña Elvira Laso (bisabuela paterna de Garcilaso). Luego ambos pertenecían a la familia Mendoza.
- b) Porque las familias Mérito y Laso de la Vega eran vecinas en Toledo. Aquellos moraban en lo que después será Colegio de Doncellas (entre la calle del mismo nombre y la plaza del Cardenal Silíceo) y estos tenían su casa entre las actuales plaza de Padilla y calle de Esteban Illán. Es decir, vivían en el mismo barrio y muy cerca.
- c) Porque, conocido el malo y fuerte carácter de la madre de la dama (doña Ana de la Cerda), de su hermano mayor (el príncipe de Mérito y duque de Francavila<sup>22</sup>) y de su sobrina carnal (la princesa de Éboli), encaja perfectamente que doña Mencía tuviese un genio como para tirar, en un arrebato, su labor a la calle.

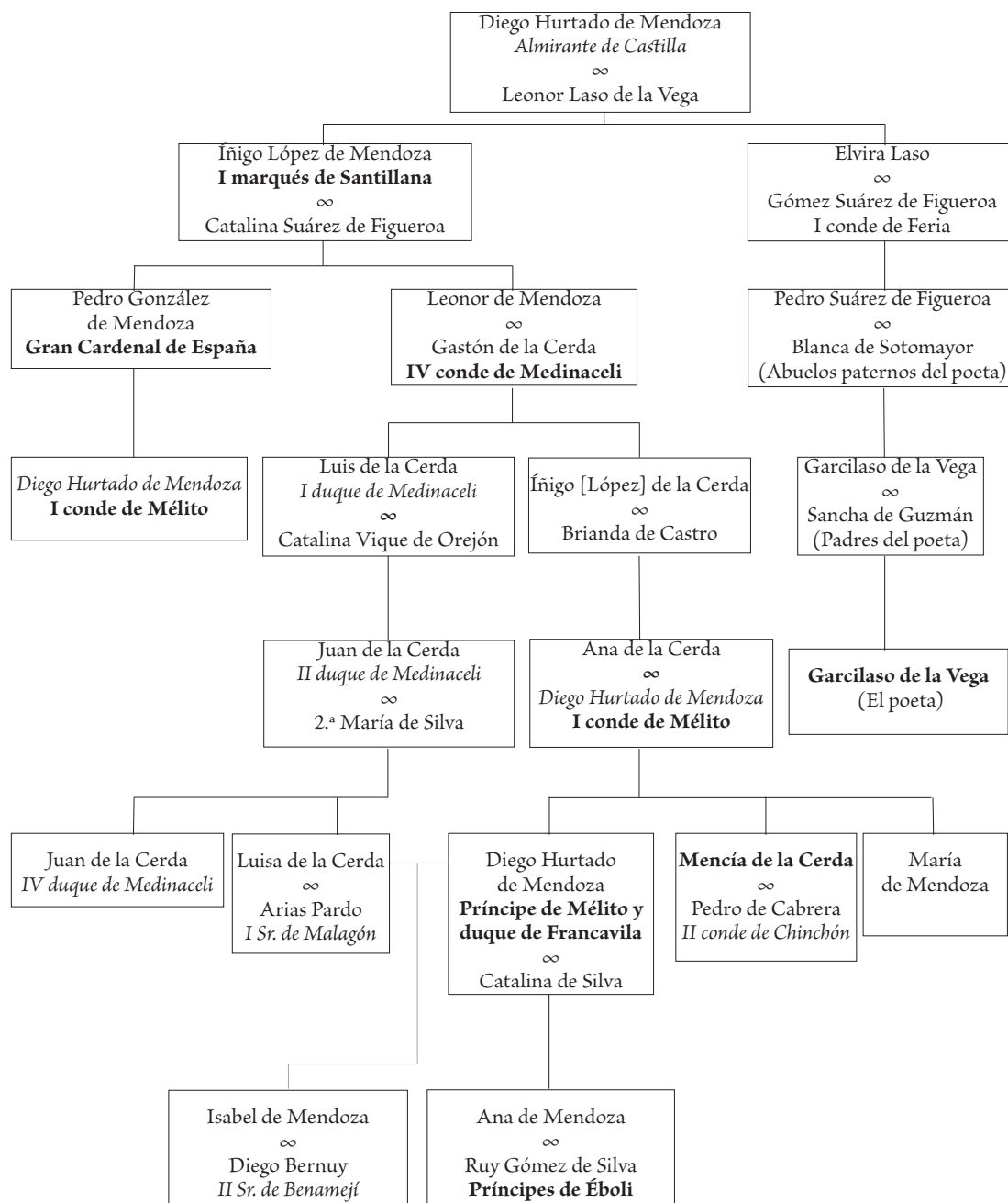
#### 4. Lugar y momento de la anécdota

¿Dónde pudo suceder el hecho que suscitó la copla? Lo más normal es que acaeciera en Toledo, puesto que es la ciudad en que el poeta y la dama vivían, y acaso doña Mencía arrojó la «red empezada» y el «huso comenzado a hilar en él» desde el palacio de los Mérito a una de las calles que lo rodeaban. Desde luego, Garcilaso y el otro viandante —si nos atenemos al encabezamiento que da el Brocense— iban por la calle «andando él y otro paseando». Que pudiera entenderse que marchaban separados: el poeta, andando, y el otro, de paseo. O bien, según la lectura de Adolfo de Castro «andándose él y otro paseando», es decir, que ambos iban juntos de paseo. Creemos que lo de «pescando» es una mala lectura, pues en la edición del Brocense lo que se puede leer es «peseando», que entendemos es una errata por «paseando».

¿Y en qué momento ocurrió? Pues si pensamos que doña Mencía debió de nacer entre 1515 y 1520, que su familia pudo instalarse en su palacio toledano a partir de 1524 y que ella se casó en 1532, sabiendo además que algunas Mendoza, desde niñas, mostraron su mal carácter, y constándonos los meses y años en que (cuando es plausible que sucediese) Garcilaso permaneció en Toledo, la anécdota pudo ocurrir durante la estancia de la corte en la ciudad (entre octubre de 1528 y primeros de marzo de 1529), o bien entre marzo o abril de 1530, cuando el poeta regresara de la coronación de Bolonia, y el verano de 1531, estación en que Garcilaso ya se encontraba en Ávila y actuaba como testigo en la boda de su sobrino homónimo.

22.— Una muestra más del terrible genio del duque y del mal trato que daba a su esposa son las dos cartas de María de Mendoza a Ruy Gómez de Silva, conde Mérito y príncipe de Éboli, conservadas en el Archivo General de Simancas, PTR, leg. 92, doc. 46 y PTR, leg. 92, doc. 45, la primera de las cuales comienza: «El enojo del duque, mi señor, con mi señora, la duquesa, va tan adelante que a mí me da más pena de la que sabría decir y nadie de los que estamos acá bastamos para matar este fuego y él es bastante para destruir esta casa...»





## Fuentes manuscritas

### *Archivo General de Simancas*

CME, leg. 437, n.º 19, *Juro a favor de doña Mencía de La Cerda de 152.038 maravedís*.

Estado 24, 101, *Carta de la emperatriz dando cuenta de que, con su licencia, Mencía de la Cerda se ha casado con el conde de Chinchón*.

PTR, leg. 92, doc. 45, *Carta de María de Mendoza a Ruy Gómez de Silva, conde Mélito y príncipe de Éboli*. Digitalizado en PARES.

PTR, leg. 92, doc. 46, *Carta de María de Mendoza a Ruy Gómez de Silva, conde Mélito y príncipe de Éboli*. Digitalizado en PARES.

### *Archivo Histórico Nacional. Sección Nobleza (Hospital Tavera, Toledo)*

Sección Osuna, leg. 2.024 -3; 1-2, *Traslados del testamento de doña Ana de la Cerda*.

### *Biblioteca Nacional de España*

MSS/17969 *Canciones y poemas varios*.

## Bibliografía

CASTRO, Adolfo de: Véase abajo *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La princesa de Éboli*, Madrid, Espasa Calpe, 2009.

FÓRMICA, Mercedes, *María de Mendoza (Solución a un enigma amoroso)*, Madrid, Editorial. Caro Raggio, 1979.

GIRÓN, Pedro, *Crónica del emperador Carlos V*. Edición de Juan Sánchez Montes. Prólogo de Peter Rassow. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964.

GUTIÉRREZ CORONEL, Diego, *Historia genealógica de la Casa de Mendoza*. Edición, prólogo e índice de A. González Palencia, Madrid, tomo II, 1946.

KENISTON, Hayward, *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works*, New York, Hispanic Society of America, 1922.

LASO DE LA VEGA, Garci, *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega, con anotaciones y enmiendas del licenciado Francisco Sánchez...*, Salamanca, 1574.

—, *Obras de Garci Lasso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera Sevilla*, 1580.

—, *Garci Lasso de la Vega. Natvral de Toled, Príncipe de los Poetas Castellanos. De Don Thomas Tamaio de Vargas*, Madrid, 1622.

—, *Obras*. Edición de Tomás Navarro Tomás. Clásicos Castellanos, Madrid, Ediciones de «La Lectura», 1911.

—, *Works. A critical text with a bibliography*, New York, Hispanic Society of America, 1925.

—, *Obras completas*. Edición de Elías L. Rivers, Madrid, Editorial Castalia, 1981.

—, *Obras completas*. Edición de Amancio Labandeira, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.

—, *Poesía completa*. Edición de Juan Francisco Alcina, Madrid, Espasa, 5.ª ed. 1998.

—, *Obra completa*. Edición de Guillermo Suazo Pascual, Madrid, Biblioteca EDAF, 2004.

—, *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2007.

- Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Colección ordenada por Don Adolfo de Castro. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 32, Madrid, Rivadeneyra, t. I, 1854. (Véase abajo en «Fuentes electrónicas» su digitalización).
- SANTA CRUZ, Alonso de, *Crónica del Emperador Carlos V*. Madrid, tomo II, 1920; tomo III, 1922.
- SANTA CRUZ, Melchor de, *Floresta española*. Edición y estudio preliminar de M.<sup>a</sup> Pilar Cuartero y Maxime Chevalier. Barcelona, Crítica, 1997.
- VAQUERO SERRANO, María del Carmen, *El maestro Álvaro Gómez. Biografía y prosa inédita*, Toledo, Caja Castilla-La Mancha, 1993.
- , *En el entorno del maestro Álvaro Gómez. Pedro del Campo, María de Mendoza y los Guevara*, Ciudad Real, Oretania Ediciones, 1996.
- , «María de Mendoza, vida de una mujer culta del siglo XVI», en *Los Mendoza y el mundo renacentista*. Coordinación: Antonio Casado Poyales, Fco. Javier Escudero Buendía y Fernando Llamazares Rodríguez. Toledo, 2011, pp. 51-63.
- VEGA, Garcilaso de. Véase arriba LASO DE LA VEGA, Garci.
- ZÚÑIGA, Francesillo de, *Crónica burlesca del emperador*. Edición, introducción y notas de Diane Pamp de Avalle-Arce. Barcelona, Editorial Crítica, 1981.

#### Fuente electrónica

- Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Colección ordenada por Don Adolfo de Castro. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 32, Madrid, Rivadeneyra, t. I, 1854. Véase:
- Cervantes Virtual: *Poesías de Garcilaso de la Vega / Garcilaso de la Vega*. – Ed. facsímil. Original: Madrid, M. Rivadeneyra, 1854. Dirección electrónica: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p310/12690523324507162654435/index.htm>.





## El género editorial y el *Romancero*<sup>1</sup>

Alejandro Higashi

Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa (México)

### RESUMEN

En el presente artículo analizo las condiciones en las cuales se consolidó una fórmula editorial novedosa, expresada en el *Cancionero de romances* publicado hacia 1547-1548, como continuación de varias estrategias presentes antes en los pliegos sueltos y que ahora Martín Nucio reinterpretaba en un formato libresco para satisfacer la demanda potencial advertida en el gusto de un público español asentado en Flandes, a quien vendría bien una compilación en el formato prestigioso del cancionero impreso, en vez de la hoja volante. Un enfoque desde la perspectiva del *género editorial* (Infantes, 1992) permite disipar fantasmas críticos (como el de la inserción de romances sin manipulación desde la tradición oral) y ofrece una perspectiva del fenómeno desde las motivaciones comerciales de la compilación y de las tensiones con sus competidores inmediatos, los pliegos sueltos.

### ABSTRACT

In this article, I discuss the conditions under the *Cancionero de romances* was published in 1547-1548, like new publishing trend, but following several strategies found in *pliegos sueltos*, and that now Martin Nucio reinterpreted in a bookish format to improve the offering to Spanish customers settled in Flanders, who could use a prestigious compilation songbook format printed instead of the pliego suelto. An approach from the *género editorials* perspective (Infantes, 1992), allows dispel some commonplaces (such as inserting *romances* without manipulation from the oral tradition) and provides an overview of the phenomenon from the business motivations of the compilation and the tensions with its immediate competitors, the pliegos sueltos.

---

### El género editorial más allá de la prosa de ficción

Aunque hoy estamos acostumbrados a pensar el *género editorial* como un concepto clave para la formación de ciclos narrativos en prosa al estilo de los libros de caballerías, la narrativa caballeresca breve, la literatura celestinesca, las relaciones de sucesos, los li-

1.-Este trabajo se enmarca en el proyecto *La variante en la imprenta: hacia un canon de transmisión del cancionero y del romancero medievales*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2011-25266) y coordinado por Josep Lluís Martos como investigador principal.

bros de pastores o los de pícaros (gracias a los esfuerzos de Víctor Infantes<sup>2</sup> o José Manuel Lucía Megías<sup>3</sup>), trabajos recientes como el de Luigi Giuliani sobre las Partes de comedias de Lope<sup>4</sup> nos demuestran que la utilidad del concepto se extiende a una tipología textual más amplia diseminada en el cauce de prácticas editoriales diversas y originales más allá de los límites de la prosa. La influencia del impresor y del mercado editorial aparece así indisolublemente ligada a la producción literaria de los primeros años de la imprenta, como hace poco nos recordó José Luis Canet desde la perspectiva de la Bibliografía material<sup>5</sup>, hasta volverse, en algunos casos, responsable del auge de nuevas formas expresivas que resultaron influyentes en el ámbito de la prosa literaria y, puede sospecharse, también en el de las obras en verso. Si bien la sombra del género editorial alcanza productos literarios diferentes a la prosa de ficción, extensa y breve, la realidad es que todavía no somos totalmente conscientes de su alcance.

La épica renacentista es un ejemplo que puede ayudarnos para ilustrar con oportunidad el nacimiento y consolidación de un género indefectiblemente ligado a la imprenta, exitoso sin apelar a fórmulas medievales (como había pasado con los libros de caballerías) o a un origen popular<sup>6</sup>. Sobre los indicios que apuntan a la identidad entre la épica renacentista y la imprenta, no son pocos: el uso de la octava real confería una regularidad compositiva a la página que los editores sin duda agradecerían, tanto para los textos en folio como para los formatos menores que sobrevivieron a los primeros años de su circulación. La solución de impaginación para desarrollos narrativos extensos en octava real no fue, sin embargo, original, al menos en los primeros años de su circulación peninsular, sino que se habría imitado de modelos italianos como el *Orlando furioso*, según puede advertirse si seguimos las distintas modalidades de impaginación a través del tiempo<sup>7</sup>. Advertiremos una sorprendente regularidad ligada al género editorial (esa frontera permeable entre las propuestas estéticas del autor, las demandas del lector-comprador y las posibilidades técnicas del impresor) en la que la página en folio del *Orlando furioso* y sus traducciones acogen series uniformes de octavas leídas en orden descendente a doble columna, formato más que adecuado por la tendencia de la poesía épica a los desarrollos narrativos largos emparentados con otros textos también narrativos y extensos, desde la

2.- Víctor Infantes, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el 'género editorial'», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del x Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, Barcelona, PPU, 1992, vol. 1, pp. 467-474; «El 'género editorial' de la narrativa caballeresca breve», *Voz y Letra*, 7, 1996, pp. 127-132 y «Relaciones de sucesos [siglos XVI y XVII]», en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2009, pp. 1063-1066.

3.- José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.

4.- Luigi Giuliani, «La Parte de comedias como género editorial», *Criticón*, 108 (2010), pp. 25-36.

5.- José Luis Canet, «Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el siglo XVI y la bibliografía textual», *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 59-73.

6.- Como apunta Pedro Ruiz Pérez: «la épica culta de raíz renacentista e imitación italiana nace, ya desde mediados del siglo XVI, completamente armada para la imprenta, siendo éste el cauce inseparable del género sin apenas excepciones, tal como deja de relieve el catálogo de Frank Pierce. Como en otros casos, las razones alternan entre lo material y la índole poética» (*Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Castalia, 2003, p. 66).

7.- Y puede hacerse fácilmente hoy gracias al *Hypertexto del Orlando Furioso / Traducción de Jerónimo de Urrea*/ [en línea] <<http://stel.ub.edu/orlando/>> [Fecha de consulta 20/02/2013], página dirigida por María de las Nieves Muñoz Muñoz y hospedada dentro del Proyecto Boscán, *Catálogo Histórico Crítico de las Traducciones de la Literatura Italiana al Castellano y al Catalán de 1300 hasta 1939* [en línea] <<http://www.ub.edu/boscan/spagnolo/indexspa.htm>> [Fecha de consulta 20/02/2013].

Biblia, modelo de historia sacra, textos de historiografía y hasta libros de caballerías (no históricos, pero sí unidos a los anteriores por dilatados desarrollos narrativos). En un folio pleno de la edición italiana del *Orlando furioso* publicada en Venecia en 1542 se disponían uniformemente 5 octavas en 2 columnas (en una secuencia de lectura A-E / F-J), lo que hacía un total de 10 octavas por cada cara del folio; este mismo modelo de impaginación se usará para la traducción de Jerónimo de Urrea publicada en Amberes (1549), en Venecia (1553), en Amberes de nuevo (1554) y de nueva cuenta en Venecia (1575).

La imitación de un modelo prestigioso sería un valor agregado de la edición, como puede deducirse del orgullo con el que Alonso de Ulloa presenta el ejemplar impreso por Giolito di Ferrari, imitado del italiano y mejorado con argumentos y una exposición de vocablos<sup>8</sup>. En otras imprentas, por el contrario y con el objeto de ahorrar algo de papel, se redujo el módulo de la letra, de modo que las ediciones de Lyon (1550), Salamanca (1578) y Bilbao (1583) presentan una impaginación de 12 octavas por folio, lo que mantuvo, en esencia, la impaginación original. Una vez aclimatado el género, los impresores advertirían alguna oportunidad de medro en el cambio de formato y se lanzaron a ello: las numerosas épicas cultas de cuño hispánico escritas en la segunda mitad del XVI mudaron del folio al tamaño en octavo, cambiaron la doble columna por la columna sencilla (ya que el endecasílabo se ajusta mejor al nuevo tamaño) y la impaginación a tres octavas; sin estar constreñidos por el prestigioso modelo ariostesco y con el interés de vender sus libros, el nuevo formato daría una constitución manejable a las obras y precios más accesibles. Compuestas en 8º, a tres octavas por cara, se imprime la *Primera y segunda parte de la Carolea*, de Jerónimo Sempere (Valencia, 1560), *La araucana* de Alonso de Ercilla (Salamanca, 1574; Zaragoza, 1577; Zaragoza, 1578<sup>9</sup>), el *Orlando determinado* de Martín de Bolea y Castro (Lérida, 1578); la *Primera parte de la Angélica* de Luis Barahona de Soto (Granada, 1586); *El Monserrate* (Madrid, 1587) y *El Monserrate segundo* (Milán, 1602) de Cristóbal de Virués<sup>10</sup>. Si la octava real parece un metro característico de la épica culta, quizá se lo debemos más a las ventajas prácticas que dicha regularidad representaba en el terreno de la impaginación, así como a una identidad alcanzada poco a poco también en el mercado editorial.

Esta hipótesis, sugerida por los formatos editoriales, corre en paralelo con estudios recientes sobre la emergencia y el auge de la epopeya hispánica entre la soldadesca plebeya e

8.- «Haviendo el S. Don Hierónimo de Urrea (amigo lector) traduzido en Romance Castellano el *Orlando Furioso* (libro no menos deleitable, que lleno de buena doctrina) me moví, por la affición que dividamente yo tengo al señor don Hierónimo, a adornarle la tal obra de las mismas cosas que está en el Thoscano ydioma, por ser cosa que infinito le convenía (es a saber de las anotaciones y exposiciones que el señor Lodovico Dulce hizo en Ytaliano) y acerca desto, para más declaración suya, inxerirle en cada uno de los cantos un nuevo argumento y alegoria, que de antes le faltava, con una exposición de muchos vocablos Castellanos contenidos en el tal libro, en lengua Thoscana, y una regla de la manera que se ha de observar en la provincia de aquellos, a fin que la nación Ytaliana tenga claro conocimiento de la lengua Castellana, pues es digna de que la sepan y no ignoren siendo una de las mejores lenguas vulgares que hay» (Venecia, 1553; en *Hypertexto del Orlando Furioso / Traducción de Jerónimo de Urrea* [en línea] <<http://stel.lub.edu/orlando/>> [Fecha de consulta 20/02/2013]).

9.- Excepcionalmente, se imprime también en 4º, pero con la misma impaginación de tres octavas por cara, en Madrid, 1578; en el caso del ejemplar de Barcelona publicado en 1592, para imprimirlo en 12º se disminuye el módulo de la tipografía y se ajustan cuatro octavas por cara.

10.- Pueden consultarse facsímiles digitales de todas estas obras en distintos acervos a través de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/>> [Fecha de consulta 02/02/2013] y en *Googlelibros* [en línea] <<http://books.google.es/>> [Fecha de consulta 02/02/2013].

hidalga de los ejércitos imperiales de Carlos V y Felipe II, clases aspiracionales que asociarían estos nuevos productos de la imprenta a los espacios cortesanos de la alta aristocracia europea quinientista y se volcarían sobre ellos como sus principales consumidores<sup>11</sup>. El tema y la forma de tratarlo sería un mérito de la *inventio* de los autores, pero no puede dejarse de lado el papel de los impresores en la identificación de un mercado posible y su promoción, ni el de los consumidores.

El género editorial no es, por supuesto, un concepto puramente teórico; se trata más bien de un plano de interacción en donde quedan al descubierto las complicadas relaciones entre la obra literaria, las intenciones comerciales con las que se imprime y la interacción entre el autor que satisface una demanda del público y el público que consume un producto ofrecido por el autor. Estos términos, con todo y resultar ajenos a una idea romántica de obra artística y de genio creador, permiten entender nuevas rutas del campo literario que de otra manera caen en la incompreensión. Contra la costumbre de pensar en un autor que controla su obra en todos los tramos del proceso creativo y de difusión, este concepto nos obliga a recordar, como han hecho Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, que «los autores no escriben libros: no, escriben textos que se transforman en objetos escritos —manuscritos, grabados, impresos y, hoy, informatizados— manejados de diversa manera por unos lectores de carne y hueso cuyas maneras de leer varían con arreglo a los tiempos, los lugares y los ámbitos»<sup>12</sup>.

La imprenta y el plano mercantil en el que se desarrollaba fueron estímulos para consolidar un buen número de ajustes en la prosa de ficción que, como hemos visto para el caso de la épica culta o el de las Partes de comedias, se amplió a otros géneros en los distintos cuadrantes del panorama literario. Respecto a la narrativa de ficción, Víctor Infantes escribía en 1992 que:

La realidad editorial del fin del xv y la de la mitad del xvi parece mostrarnos tras la fría estadística un reajuste literario comandado por un puñado de impresores y libreros que (re)ordena y lanza al mercado los modelos de una narrativa de ficción; van tanteando el asentamiento de determinadas obras y géneros casi siempre ajenos a los modos y modas del Renacimiento<sup>13</sup>.

Pero estas nuevas orientaciones no son, por supuesto, exclusivas de la prosa. En la impresión de obras teatrales, Luigi Giuliani<sup>14</sup> ha documentado el paso del *in folio* a dos columnas, formato que se percibe ya algo anticuado, de la *Propalladia* (1517) de Torres Naharro, y de la selección octopartita de las *Ocho comedias y entremeses* (1615) de Cervantes, al moderno *in quarto* dodecapartita de Lope; frente a soluciones formales anteriores a Lope como las señaladas,

la *Parte* se afirma como el vehículo ideal para la transmisión de la Comedia Nueva, un género editorial que desbarata a sus posibles competidores y marca las

11.— Véase, a propósito, Miguel Martínez, «Género, imprenta y espacio social: una 'poética de la pólvora' para la épica quinientista», *Hispanic Review*, 79, 2011, pp. 163-187.

12.— Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, «Introducción», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, bajo la dirección de G. Cavallo y R. Chartier, trad. de María Barberán, Taurus, Madrid, 2001, p. 20.

13.— Víctor Infantes, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el 'género editorial'», p. 473.

14.— Luigi Giuliani, art. cit., pp. 28-33.



pautas de lectura del texto teatral durante décadas. Se va configurando, pues, un mercado de las *Partes* con peculiaridades que marcan el compás editorial del género, con etapas temporales y una geografía propia: tras una fase inicial (1605-1614) en que se publican pocas primeras ediciones y un número muy alto de reediciones, con una distribución difusa en los distintos reinos peninsulares y posesiones españolas en Europa (Zaragoza, Valladolid, Valencia, Lisboa, Madrid, Sevilla, Alcalá, Barcelona, Pamplona, Bruselas, Amberes, Milán), asistimos a una etapa posterior en que las nuevas *Partes* se publican con un ritmo frenético (hasta cuatro en un año), todas ellas bajo la supervisión de Lope, en Madrid editadas por Alonso Pérez en varios talleres, y con las segundas ediciones impresas en Barcelona por el editor-impresor Sebastián de Cormellas, ritmo que se quebrará sólo con la prohibición de imprimir comedias en Castilla en los años 1625-1635. A la cristalización de los aspectos formales del género editorial, corresponde, pues, la asunción del control del autor sobre la *Parte* y la centralización de su producción en la Corte<sup>15</sup>.

Estas innovaciones se presentan no como soluciones artísticas a problemas concretos, sino como respuestas técnicas que, con el tiempo, incluso logran involucrar al autor en el proceso, como pasó con Lope y años después sucedería con Calderón; así, apunta Luigi Giuliani, «con la *Parte* [...] asistimos a un proceso de estandarización progresiva de la manera de imprimir teatro, un proceso necesario para dar una respuesta industrialmente eficaz y rentable a la masa de textos disponibles en el mercado y encauzarla hacia los lectores» (28).

El triunfo de los géneros editoriales es voluble, según hemos visto hasta aquí, pues así como algunos perduran hasta nuestros días, otros simplemente desaparecieron al estilo de la épica culta o, como sucede con las partes de comedias, se transformaron hasta ser sustituidos por otros formatos (en la actualidad, sin duda habría que referirnos a las ediciones comentadas, ediciones críticas y obras completas en un mercado editorial académico muy atractivo generado por la democratización de los espacios universitarios). Con independencia de su comportamiento, por supuesto, se trata de una categoría editorial que, en todos los casos, determinó la forma en que fueron recibidas y apreciadas ciertas obras literarias que, sin el concurso del género editorial, quizá hubieran tenido otro destino.

### El romancero antes del *Cancionero de romances*

El romancero, sin duda, es un buen ejemplo de la forma en la que una moda impulsada desde el traspaso de la imprenta provoca un cambio de dirección en el campo literario (influyente incluso hasta nuestros días: no hay colección de clásicos o de ediciones críticas en el mercado editorial actual que no dedique un tomo al romancero). El romancero pre-editorial existe desde la Edad Media en los diferentes soportes de transmisión oral, musical y escrita que le fueron propios, aunque a nosotros se nos haya transmitido exclusivamente por registros escritos al estilo del «Gentil dona, gentil dona» conservado por Jaume de Olesa en la primera mitad del xv, el «Arcebispo de Çaragoça, ¡cómo te avías exaltado!» o el «Si s'estava en Campo Viexo el rey de Aragón un día», hallados en proto-

15.- *Ibid.*, pp. 32-33.

colos notariales de 1429 y 1448<sup>16</sup>. Su difusión por escrito durante este periodo y hasta la primera mitad del XVI dista mucho de resultar exitosa o de pasar libre de manipulación: dentro de los cancioneros manuscritos del siglo XV y principios del XVI, el romance fue poco apreciado como tal<sup>17</sup>, muestra una presencia limitada incluso en número<sup>18</sup> y cuando ingresa a este género manuscrito requirió pasar por una rigurosa criba y adaptación por medio de la glosa, la continuación o la contrahechura<sup>19</sup>. En el *Cancionero general* de Hernando del Castillo y en el *Juego de naipes* de Jerónimo del Pinar se les incluye, pero ubicados en una categoría inferior al resto de las composiciones<sup>20</sup> y en ningún caso abandona la impronta trovadoresca o cancioneril, pues se trata de romances juglarescos, líricos o novelescos, continuados, contrahechos o glosados<sup>21</sup>. Lo mismo puede decirse de los pliegos sueltos más tempranos<sup>22</sup> y de los cancioneros impresos que continuaron la estela dejada por Hernando del Castillo<sup>23</sup>.

En los años previos al *Cancionero de romances* de 1547-48 y fuera del modelo del cancionero medieval, los romances se publican bajo la fórmula del pliego suelto, con regularidad pero sin encontrar un rasgo distintivo dentro de la inmensa masa temática y formal de textos de distintos géneros publicados en este *formato editorial*<sup>24</sup>. Estas misceláneas, bajo distintas organizaciones temáticas, coinciden en un formato editorial popular muy

16.– Los tres editados recientemente en el *Romancero*, edición, introducción y notas de Giuseppe Di Stefano, Madrid, Castalia, 2010, núms. 8, 81 y 84, respectivamente.

17.– Giuseppe di Stefano, «El impresor-editor y los Romances», en Pedro Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial, Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, p. 415.

18.– Pueden verse, por ejemplo, las tablas elaboradas por Virginie Dumanoir, en *Le Romancero courtois, Jeux et enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 43 y 58.

19.– Como indica Mario Garvin, «ciertos romances de los que se suelen clasificar como históricos y épicos únicamente son aceptados en estos cancioneros manuscritos por permitir la composición de *contrafactas*, los que aparecen más frecuentemente tienen un carácter novelesco (puesto que éstos son los más adecuados para relacionarlos con temas amorosos) y los romances fronterizos se admiten sólo como depósito de acontecimientos históricos recientes»; la selección del *Cancionero del British Museum* muestra, por ejemplo, «una clara preferencia por la glosa y el juego cortesano» (*Scripta manent, hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2007, p. 31).

20.– Giuseppe di Stefano, art. cit., pp. 415-416.

21.– Remito nuevamente al estudio de Virginie Dumanoir.

22.– Vicenç Beltrán, «Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)», en Pedro Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial, Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, pp. 363-379; véase también del mismo autor «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular», *Revista de Literatura Medieval*, 17 (2005), pp. 71-120.

23.– Minuciosamente revisados en Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 97-164.

24.– Como han señalado Laura Puerto Moro y Antonio Cortijo Ocaña, «desde la uniformidad material que nos permite hablar del *pliego suelto* como un género editorial (en clásica terminología de Infantes 1996) y desde la repetición de argumentos, esquemas u obras, podría caerse en la tentación de considerar el universo que ahora nos ocupa como esencialmente cerrado. Puntualicemos: es cierto que hablamos de textos 'de larga circulación' —y frecuente trasvase europeo—, tan reiterativos como heterogéneos, sin embargo, en la multiplicidad de sus motivos, formas y subgéneros, además de sensibles a actualizaciones, modas y avatares literarios, socio-históricos y editoriales» («La ilusión de la literatura popular», *eHumanista*, 21 (2012), p. iv [en línea] <[http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume\\_21](http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_21)> [fecha de consulta 18/01/2013]). Por mi parte, prefiero distinguir entre *formato editorial* y *género editorial*; así, con *formato editorial* me refiero a soluciones técnicas y comerciales que no asocian tipos de texto (el caso de los pliegos sueltos o misceláneas al estilo de la *Propalladia* que luego no tienen continuidad), pero reservo *género editorial* para aquellas soluciones técnicas y comerciales que producen, conservan y fomentan la producción de *ciertos tipos de texto* asociados a *ciertos tipos de formato editorial*.

favorable al romance<sup>25</sup> que para mediados del siglo XVI empieza a percibirse probablemente como algo anticuado debido a sus características materiales (el in-4º caracterizado por un acomodo continuo de los textos en dos columnas paralelas del tipo A-A' / B-B', con letra gótica y un grabado en la portada<sup>26</sup>) y paulatinamente depreciado gracias a una competencia feroz alentada por una política de mercado en la que participaban grandes y pequeñas imprentas sin buscar, a juzgar por la falta de pies de imprenta en una gran mayoría de los pliegos, un prestigio comercial, conformes con el medro económico.

### El Cancionero de romances y el mercado editorial

La fórmula editorial que propuso Martín Nucio hacia 1547-48 resulta, frente al panorama circundante, abultadamente novedosa y sin competidores (o se concentra, al menos, en transmitir esa sensación triunfalista al posible comprador y virtual lector en su presentación editorial, titulada autorizadamente «El impresor»). Si la etiqueta editorial de *Cancionero de romances* funge de híbrido entre el *Cancionero general de muchos y diversos autores* de Hernando del Castillo y la nueva fórmula que se propone (en la que estratégicamente se prescinde de las etiquetas editoriales que identificaban los romances en los pliegos sueltos<sup>27</sup>), no es menos cierto que en el título completo de la compilación se deja sentir la rivalidad y superación del volumen que se presenta al lector, un compendio exhaustivo, frente a la caótica parcialidad del pliego suelto: «Cancionero de / Romances / EN QVE ESTAN / recopilados la mayor par- / te delos romances caste- / llanos que fasta ago- / ra sean com- / puesto»<sup>28</sup>. En la portada, resalta la palabra «Romances» en módulo mayor, muy por encima de «Cancionero», lo que significa una apuesta por la novedad de la compilación de una forma métrica exclusiva (contra la variedad de la miscelánea sugerida en la etiqueta editorial del *Cancionero general de muchos y diversos autores*), pero sin descartar la asociación posible para el comprador entre «general» y «la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora se han compuesto». Explicitada desde la portada, la naturaleza exhaustiva de la pesquisa que ha guiado la compilación vuelve a presentarse en el prólogo por lo menos en dos ocasiones, con una insistencia que debe prevenirnos sobre las intenciones comerciales del impresor (y no, como se ha visto en ocasiones, sobre los empeños de un folklorista temprano). La primera vez desde la línea de apertura del pró-

25.- Según apunta Laura Puerto Moro, «no puede ser arbitrario el que hasta un tercio del corpus considerado esté encabezado por alguna pieza romanceril, en concreto, 30 unidades (más de la mitad publicadas por los Cromberger): el Romancero se erige, así, y en virtud de su idiosincrática sencillez temática y formal, en punto privilegiado de la intersección entre tradición 'mayor' y 'menor' sobre la que parece forjarse el nuevo mercado editorial» («El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *eHumanista*, 21 (2012), p. 266 [en línea] <[http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume\\_21](http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_21)> [fecha de consulta 18/01/2013]).

26.- *Ibid.*, p. 259.

27.- Entresaco algunos de los *incipit* que se repiten del *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos*: «Glosa nueuamente hecha...», «Glosa sobre el romance que dize...», «Romance nueuamente hecho...», «Romance de Amadís, de don Gayferos, de don Virgilio, de la hermosa Xarifa, del Cid, del conde Dirlos...», «Aquí comiençan ciertos, dos, tres, ocho romances...», etc. (Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos siglo XVI*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia - Editorial Regional de Extremadura, 1997).

28.- Cito por el ejemplar de la Bibliothèque Nationale de France, L'Arsenal, magasin de la Réserve, Res. RESERVE 8° BL-16099.

logo («he querido tomar el trabajo dejuntar en este cancionero todos los romances que an venido a mi noticia») y la siguiente a pocas líneas, en la oración inmediata («puede ser que falten aqui algunos (aun que muy pocos) de los romances viejos», f. A [2]). Presentar su *Cancionero de romances* como la suma de romances más completa que podía adquirirse en ese momento le aseguraba al editor un atractivo que dejaba fuera de la jugada a su competidor directo, el pliego suelto, principal vehículo de transmisión para el romancero impreso hasta ese momento en España, pero siempre fragmentario.

Martín Nucio, impresor agudo, debió estar al tanto de las principales quejas contra el humilde pliego suelto, porque en su presentación al *Cancionero de romances* insistirá también en otros vicios achacables al formato editorial superado por su edición en libro; ahora, además de presentar la colección más completa, entregaba los textos más corregidos, presumiendo el haber dejado fuera varios romances cuando no los encontró «tan cumplidos y perfectos como quisiera» y si los que imprime van con «alguna falta», «esta se deue imputar a los exemplares de adonde los saque que estauan muy corruptos» (f. A[2]). La formación de un corpus integral de romances y su corrección eran dos de las características con las que justamente nunca podría competir el pliego suelto, fragmentario por naturaleza y a menudo corrupto por su ejecución ágil y descuidada, su poco prestigio, su bajo costo y su destino como papel volante.

La idea de un cancionero formado de pliegos sueltos parece un lance de ingenio, pero si tenemos en cuenta el contexto editorial en el que nace y da frutos quizá no lo sea tanto. Las imprentas en Amberes fueron naturalmente refractarias a la producción y venta de pliegos sueltos, como puede inferirse de la nula conservación de pliegos fuera de un par de apéndices a libros<sup>29</sup>, de manera que se trataba de un mercado intencionalmente desatendido. Martín Nucio, en su nota de presentación, sólo muestra desdén hacia el formato humilde y descuidado, lo que explica en parte esta desatención. El desprecio al pliego orilló, de forma automática, a encontrarle un sucedáneo en el terreno que les era bien conocido y donde habían hecho su prestigio, el libro. El pliego suelto no resultaba suficientemente decente como para publicarlo en una imprenta respetada de Amberes, favorecida por un público seleccionado de entre los funcionarios o comerciantes españoles<sup>30</sup> (quienes, por añadidura, se harían de los pliegos sueltos que desearan durante sus viajes). Por regla general, parece que la venta de estas piezas menudas de la imprenta no arraigó en las colonias de la Corona quizá por el número limitado de lectores que se suponría a la empresa (apenas conservamos unos cuatro pliegos publicados en Nápoles y México, según *Nuevo*

29.— Como puede apreciarse en el índice tipográfico por lugares de impresión del *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos* (pp. 888-889), los principales centros de irradiación fueron Barcelona, Burgos, Sevilla, Toledo y Valencia. Los únicos ejemplos de conservación procedentes de Amberes sugieren que los pliegos no resultaron muy apreciados (al menos en la imprenta) y sólo se publicaron, excepcionalmente, como apéndices de libros: pasa con los «Tres romances nuevamente compuestos, con un villancico al cabo, como se torno a ganar España», pliego ensamblado al final de la *Question de amor* y *Cárcel de amor* publicadas por Martín Nucio en 1546 (núm. 693 [+694]), precedido por una leyenda que justifica su presencia («lo que se sigue no es de la obra mas puso se aqui porque no vudiese tanto papel blanco y es buena letura y verdadera»); el otro caso es un romance de la toma de Berbería añadido por Juan Steelsio en las últimas páginas de su edición de 1551 del romancero de Lorenzo de Sepúlveda, ff. 238-259, con 24 hojas, extensión muy sobrada para el pliego suelto (núm. 1056bis).

30.— Véase, al respecto, Josep Lluís Martos, «El público de Martín Nucio: del *Cancionero de romances* al *Cancionero general* de 1557», en Vincenç Beltrán y Juan Paredes (eds.), *Convivio, Cancioneros peninsulares*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 111-123.

*diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*). A pesar del adverso panorama, por prestigio y alcance comercial, sus contenidos sí llamaban la atención de los lectores en una fórmula que apelaba a la nostalgia, de modo que valdría la pena adaptar los romances al formato prestigioso del libro, según sus propias normas de transmisión (ordenado y corregido). Como sucede en la geografía lingüística, los márgenes flamencos resultaban más conservadores por inseguridad y distancia de las cortes hispanas, mientras que las imprentas peninsulares se consolidaban como focos irradiadores de innovación (al estilo de los pliegos sueltos). La condición periférica de Amberes sería, por otro lado, un terreno más que propicio para un *Cancionero de romances*, pues las mismas fronteras geopolíticas permitían mantener un control sobre la competencia inmediata del pliego, concentrada en los centros editoriales peninsulares. El acierto de la estrategia puede medirse por sus reediciones y reimpressiones en Amberes (1547-1548, 1550 y 1555), contra la suerte de la edición de Guillermo de Miles de 1550 en Medina del Campo, ejecutada en paralelo, pero en un territorio conquistado por el pliego suelto, de la que no se conoce otra reedición o reimpression posterior. Parecería que el pliego suelto no tenía competencia en los núcleos impresores peninsulares hasta la llegada del romancero erudito, identificado por su autoría y novedad, al tratarse de obras escritas *ex profeso* para ser publicadas en libro como las de Lorenzo de Sepúlveda o Lucas Rodríguez.

Título y preliminares apuntan a un ejercicio editorial que rivaliza y supera, sin duda, lo que hasta aquí se había realizado fuera de Amberes en los pliegos sueltos con excelentes resultados comerciales, pero también con parcialidad y descuido. Un pliego suelto, por las condiciones inherentes a su formato editorial, no aspiraba ni a la totalidad ni a la perfección, mientras que el *Cancionero de romances* podía erigirse como el volumen de avanzada, aquel que reunía para el lector en un sólo cuerpo textual de tamaño manejable cuanto anduviera suelto por ahí en forma de pliegos, con la corrección textual que se esperaba de un libro. Mario Garvin ha insistido con razón en que Martín Nucio no preparó su colección como una respuesta para satisfacer las demandas de su público, sino como una estrategia comercial guiada por los pliegos sueltos<sup>31</sup>; a la luz de lo anterior, me permitiría agregar que la relación fue polémica y no completamente desinteresada, pues Martín Nucio miraba al pliego suelto como un competidor en el camino y subrayaba sus defectos como una estrategia comercial para posicionar su nuevo producto editorial en el mercado.

Es probable que el ataque no estuviera sólo dirigido contra los pliegos sueltos, la competencia más inmediata (y su primera inspiración), sino también contra el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, exitoso editorialmente hablando durante la primera mitad del XVI, pero no más allá. El aura de su influencia estaba en el aire<sup>32</sup> y, si durante un periodo los impresores, como señala Mario Garvin, se centran «más en la repetición de un mismo modelo, en el que los romances predominantes siguen siendo los mismos que adornaban las páginas del *Cancionero general*, y ello no ocurre solamente por haber tenido lugar en su composición una serie de copias, sino también por deberse a un público

31.- Mario Garvin, «Sobre sociología de la edición: el orden del *Cancionero de romances* (S.A. y 1550)», en Pedro Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial, Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, pp. 491-493.

32.- Como ha demostrado Mario Garvin, el mismo Martín Nucio aprovecha romances del *Cancionero general* (*Scripta manent, hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, pp. 210-212).

concreto»<sup>33</sup>, durante la segunda mitad de la década de 1540, agotada la fórmula, parecen concentrados en avanzar distintas tentativas para aprovechar en su favor este mismo desgaste sufrido por la poesía de cancionero y el romance trovadoresco en este formato editorial. La portada de la penúltima edición durante el XVI del *Cancionero general*, la de Martín Nucio publicada en 1557, sugiere cierto agotamiento al referirse a «autores antiguos» («Cancionero ge- / NERAL: QVE CON- / TIENE MVCHAS OBRAS DE / diuersos autores antiguos, con / algunas cosas nuevas de mo / dernos, de nuevo corre- / gido y impresso»<sup>34</sup>). Si se llegó a una última edición en el mismo taller de los Nucio, a cargo entonces de Philippo, en 1573, fue en un clima de desinterés por proponer nuevos proyectos y reediciones mecánicas de «clásicos» de la casa editorial<sup>35</sup>.

La publicación del *Cancionero de romances* en el circuito comercial de Amberes satisfacía una serie de necesidades latentes con un modelo que, al tomar forma, creaba una oferta que terminó por atraer a otros competidores. Parece probable que el filón descubierto por Martín Nucio haya recalado en el ánimo de otro impresor también antuerpiense, Juan Steelsio, quien encontraría la revancha al *Cancionero de romances* de su competidor inmediato en otra fórmula editorial también exitosa<sup>36</sup>, la del romancero historiado, de autor único y temática nacional, anclado ni más ni menos que en una obra de la historiografía hispánica, distinguida en su momento, como la crónica de Florián de Ocampo<sup>37</sup>. Durante 1551 y para competir con el *Cancionero de romances*, Juan Steelsio publicó también en Amberes los *Romances sacados nuevamente de historias antiguas de la crónica de España* de Lorenzo de Sepúlveda, obra que debió ver la luz en Sevilla antes de 1550 y donde el autor presumía escribir, con autoría reconocida, «en metro Castellano y en tono de Romances viejos que es lo que agora se vsa», con el propósito de que las historias fueran leídas «en este traslado, a falta de el original de donde fueron sacados: que por ser grande volumen, los que poco tienen careceran del por no tener para comprarlo» y «para aprouecharse los que cantarlos quisieren, en lugar de otros muchos que yo he visto impressos harto mentirosos, y de muy poco fructo»<sup>38</sup>. Con esta edición, Juan Steelsio aprovechaba el camino abierto por Nucio y, al mismo tiempo, ofrecía alguna resistencia (y una desviación novedosa respecto a la trayectoria de su competidor) con un romancero de tema histórico nacional (pues Nucio, al contrario, daba prioridad al romance novelesco más en boga dentro de los pliegos sueltos que le sirvieron de fuente, como se desprende

33.– Mario Garvin, *ibid.*, p. 164.

34.– En Anvers, En casa de Martin Nucio, M.D.LVII; puede consultarse el facsímil digital en *Googlelibros* [en línea] <<http://books.google.es/>> [Fecha de consulta 02/02/2013].

35.– Joaquín González Cuenca, «Introducción», en Hernando del Castillo, *Cancionero general*, edición de Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004, t. 1, p. 77.

36.– Sobre la idea de una revancha comercial, véase Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción», en Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances (Sevilla, 1584)*, edición, estudio, bibliografía e índices de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967, pp. 10-11.

37.– *Las quatro partes enteras dela Cronica de España que mando componer el Serenissimo rey don Alonso llamado el sabio, donde se contienen los acontecimientos y hazañas mayores y mas señaladas que sucedieron en España desde su primera poblacion hasta casi los tiempos del dicho señor rey*, vista y emendada mucha parte de su impresion por el maestro Florian Docampo, Agustín de Paz y Juan Pichardo, Zamora, 1541; Biblioteca Nacional de España, R-24 890.

38.– *Romances nueuamente sacados de historias antiguas dela cronica de España compuestos por Lorenço de Sepulueda*, En Anvers, en casa de Iuan Steelsio, 1551, ff. A2v-A3r (ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek en München, digitalizado en *Googlelibros* [en línea] <<http://books.google.es/>> [Fecha de consulta 22/02/2013]).

de la prioridad que dio a «los que hablan delas cosas de francia y delos doze pares» en su prólogo<sup>39</sup> y de la organización de los materiales, bien estudiada por Mario Garvin<sup>40</sup>). En defensa de una estrategia comercial que consideraba propia, Martín Nucio publicó hacia 1553 una reelaboración del libro de Sepúlveda en la que se anuncia desde la portada que «van añadidos muchos nunca vistos, compuestos por vn cauallero Cesario, cuyo nombre se guarda para mayores cosas». Además del prólogo original de Sepúlveda, Martín Nucio acompañó la edición de una presentación en la que asumía su responsabilidad por haber creado una oferta de la que otros editores podían aprovecharse: «Como yo auia tomado los años passados el trabajo de juntar todos los Romances viejos (que auia podido hallar) [...] veo que he abierto camino a que otros hagan lo mesmo, porque avnque es cosa que facilmente se pudo començar, no sera possible poderse acabar, ni avn demediar por ser las materias diferentes, y en que cada día se puede añadir, y componer otros de nueuo»<sup>41</sup>.

Más allá de los desencuentros entre impresores, la fórmula del romancero historiado no fue menos exitosa: cuajó en unas catorce ediciones entre 1550 y 1584<sup>42</sup> y sirvió para componer un modelo del que se desprendería un subgénero editorial de buen arraigo durante la segunda mitad del XVI, conocido hoy como el romancero erudito, de estilo popular, pero hechizo a partir de fuentes librescas, con ejemplos de la envergadura del *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez, hacia 1579-1580<sup>43</sup>, y otros, menos conocidos pero no menos interesantes, como el *Romancero en el qual se contienen algunos sucessos que en la jornada de Flandres los españoles hizieron, con otras historias y poesías diferentes*, de Pedro de Padilla, en 1583<sup>44</sup> y llega hasta el siglo XVII y lo rebasa con la *Hystoria del muy noble y valeroso cauallero el Cid Ruy Diez de Biuar en romances en lenguaje antiguo* de Juan de Escobar<sup>45</sup>, híbrido entre compilación y romancero erudito que luego de la edición de Alcalá en 1612 pasó a ser conocido como *Romancero e Historia del muy valeroso cauallero el Cid Ry Diaz de Biuar en lenguaje antiguo*<sup>46</sup>.

Aunque un romancero de autor y otro recopilado nos parecen obras de intenciones enfrentadas, con el tiempo el cancionero de Sepúlveda y el de Martín Nucio vinieron a confundirse dentro del cauce de la recepción, cuando en sus diferentes ediciones la obra de Sepúlveda se conoció, al rescate de la etiqueta *Cancionero de romances*, como *Cancionero de romances sacados de las coronicas antiguas de España con otros hechos por Sepulueda* (Granada, 1563; Francisco del Canto, Medina del Campo, 1570 y 1576; Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1571; Diego Fernández, Valladolid, 1577; Fernando Díaz, Sevilla,

39.– *Cancionero de romances*, f. A2v.

40.– Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 165-218.

41.– Citado en Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción», en Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances* (Sevilla, 1584), p. 53.

42.– *Ibid.*, p. 11.

43.– Lucas Rodríguez, *Romancero historiado* (Alcalá, 1582), edición, estudio bibliográfico e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.

44.– Hay edición reciente en Pedro de Padilla, *Romancero*, estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa, edición de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2010.

45.– Lisboa, por Antonio Aluarez, 1605 (ejemplar de la Harvard College Library, Houghton Library 26252.14.5) y también, por supuesto, *Historia y romancero del Cid* (Lisboa, 1605), edición, estudio bibliográfico e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, introducción por Arthur Lee-Francis Askins, Madrid, Castalia, 1973.

46.– En Alcalá, en casa de Iuan Gracian, 1612 (ejemplar de la BNE R-31248).

1584<sup>47</sup>). La confusión debió ser muy temprana, como sugiere el que Nucio haya escrito ya en el prólogo de 1553, «veo *que* he abierto camino a que otros hagan lo mesmo» [...] «agora ha venido a mis manos vn libro nueuamente impresso en Seuilla, el qual me parecio imprimir por seguir el intento con que esto comence»<sup>48</sup>, pero fue durable, porque alcanza a Juan de Escobar con su cancionero de romances sobre el Cid, mezcla indiscriminada de romances viejos, novelescos y eruditos, con otros que podemos presumir procedieron de la musa del mismo Escobar, hasta el mismo siglo XVII.

### Formato del género editorial

Puede advertirse, hacia los años en los que Martín Nucio formaliza esta experiencia con el *Cancionero de romances*, un ánimo explícito del impresor para experimentar nuevas fórmulas editoriales y nuevos formatos. En 1554, por ejemplo, había publicado simultáneamente con otros centros impresores prestigiosos como Medina del Campo, Burgos y Alcalá una edición de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y aduersidades*, aunque se distinguía de sus pares por haber echado mano de un formato de poco uso en España, el dozavo. Mientras los otros impresores recurrían al plegado en forma de 8° (muy probablemente siguiendo un modelo impreso semejante)<sup>49</sup>, Martín Nucio sorprendía a su competencia con una propuesta de menor tamaño y precio, atractivo porque en los años subsiguientes más de una imprenta asociaría este formato al *Lazarillo* (se editaron en dozavo Amberes, 1555; Madrid, 1599; Roma, 1600; Milán, 1615; París, 1620<sup>50</sup>), lo que habla del moderado triunfo de la iniciativa y de su influencia editorial.

Volvería a repetir la experiencia con el *Cancionero de romances* y no saldría tampoco decepcionado, porque las dos ediciones preparadas fuera de su taller repitieron el dozavo (la edición de Miles de 1550 y la lisboeta de 1581<sup>51</sup>) y hasta Juan Steelsio sucumbió a la moda, según su edición de los *Romances sacados nuevamente de historias antiguas de la crónica de España* de 1551 también va en dozavo. La imitación del formato confirma, sin duda, que la competencia entre ambos impresores debió ser más que explícita, pero también nos orienta sobre la manera en que se formaban los géneros editoriales: conservar una serie de códigos formales asociados por el público a un libro con buena aceptación podía ser la clave para lograr que obras análogas se identificaran más rápidamente como pertenecientes al mismo cauce textual (fórmula bien conocida por los libros de caballerías; véase *supra* nota 3).

47.- Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción», en Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances* (Sevilla, 1584), pp. 71, 83-85, 95, 106.

48.- Citado en *ibid.*, p. 53.

49.- Véase al respecto Jaime Moll, «Hacia la primera edición del *Lazarillo*», en María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, t. 2, pp. 1049-1056 y Francisco Rico, «La *princeps* del *Lazarillo*. Título, capitulación y epígrafes de un texto apócrifo», *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 113-151.

50.- Aldo Ruffinatto, *Las dos caras del Lazarillo, texto y mensaje*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 19-40.

51.- *Cancionero de romances*, [Medina del Campo], a costa de Guillermo de Miles, 1550 (ejemplar de la BNE R 12985) y *Cancionero de romances*, en Lisboa, en casa de Manuel de Lyra, 1581 (ejemplar de la BL C.69.a.15).



Se trata de un formato inusual procedente del plegado a lo largo del pliego, un nuevo plegado en tres y un plegado final<sup>52</sup>, que todavía en 1680 impresores experimentados como Alonso Víctor de Paredes no dudaba en considerar un «género imperfecto». En su *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*<sup>53</sup>, este impresor distinguía entre los «Generos perfectos» de plegado, «que es el comun, y que estilan en casi todas las impresiones: este tiene medidas de a folio, quarto, octavo, diez y seis, treinta y dos, y sesenta y quatro» (23v). En 4º, se avisa que «lo mas que se haze son libros» (24v) y en 16º «hazense en ella casi siempre libros de devocion, y si fueren versos se le dara de ancho vno de ellos, como se dixo en la medida de las Comedias» (24v). El dozavo, sin embargo, entraba en la clasificación de los «Generos imperfectos», según «se dobla de otro modo diferente, como se verá por las signaturas, y por esso le llamo imperfecto. Sus planas son más largas que lo acostumbrado, sin duda por poder traer los tales libros en la faltriquera» (32v). El tema del tamaño asociado a la posibilidad de llevar el ejemplar de un lado a otro (y, probablemente, su precio) no debió de ser de poca monta<sup>54</sup>, porque sobre él volvería el propio Martín Nucio cuando hacia 1553 recuerda cómo había juntado todos los romances viejos que había podido «en vn libro pequeño y de poco precio»<sup>55</sup> y Lorenzo de Sepúlveda pensaba que su «traslado» suplía *Las quatro partes enteras dela Cronica de España* en folio, «que por ser grande volumen, los que poco tienen careceran del por no tener para comprarlo»<sup>56</sup>. El proyecto echado a andar por Nucio contemplaba no sólo la realización de un ejemplar que rivalizara con los pliegos sueltos en la cantidad y perfección de los textos, sino hasta en el precio y naturaleza portátil. El nuevo producto que ofrecía tendría un costo menor al de un libro en 4º, pero se distinguiría del volumen módico en 8º; podría transportarse con facilidad en la faldriquera y estaría listo «para aprouecharse los que cantarlos quisieren» (*idem*).

En la imprenta de Martín Nucio, la identidad de la publicación estaba salvaguardada frente a sus posibles modelos y competidores, como el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, cuyo tamaño había ido del voluminoso *in folio* a dos y tres columnas (en las ediciones de 1511, 1514, 1517, 1520, 1527, 1535 y 1540) al 8º en las de 1557 y 1573<sup>57</sup> (en las que, al menos en parte, puede advertirse cierto desinterés del público por este tipo de

52.- Pilar Ostos, Ma. Luisa Pardo y Elena E. Rodríguez, *Vocabulario de codicología, versión española revisada del Vocabulaire codicologique de Denis Muzerelle*, Madrid, Arco/Libros, 1997, núm. 312.08.

53.- Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. y pról. de Jaime Moll, nueva noticia editorial de Víctor Infantes, Madrid, Calambur, 2002. Puede consultarse una versión facsímil del impreso original en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/>> [03/02/2013].

54.- Según ha demostrado Josep Lluís Martos, «como se puede concluir de una revisión al catálogo de Peeters Fontainas (1956), hay hasta sesenta y ocho obras impresas por Martín Nucio en 8º, veintitrés en 12º e, incluso, dos en 16º. Frente al interés por estos formatos tan manejables, sólo están *in folio* tres de las ciento una obras en español que salieron de sus prensas y únicamente encontramos cuatro en 4º. Son datos que evidencian la voluntad de Martín Nucio por imprimir obras en español en tamaños de faltriquera, que potenciaran un precio popular, facilitando, así, su venta y difusión» (en «El público de Martín Nucio: del *Cancionero de romances* al *Cancionero general* de 1557», pp. 113-114).

55.- Citado en Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción», p. 53.

56.- *Romances nueuamente sacados de historias antiguas dela cronica de España compuestos por Lorenço de Sepulueda*, f. A3r.

57.- José Vicente Salido Gómez, «Cancionero general de Hernando del Castillo», en *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*, p. 161. Sobre el 8º utilizado por Nucio, puede verse con provecho Josep Lluís Martos, art. cit., pp. 113-114.

cancioneros misceláneos<sup>58</sup> y los formatos de grandes dimensiones) o frente al elenco de cancioneros y pliegos sueltos de menor tamaño que lo imitaron o saquearon, todos ellos en 4º, hasta la *Segunda parte del cancionero general* de 1552<sup>59</sup>; para que aparezca el dozavo, por supuesto, hay que esperar hasta la publicación del *Cancionero de romances*, como sucede con cancioneros como *Vergel de amores* (Zaragoza, 1551)<sup>60</sup>.

### El orden editorial

Otro plano en el que la empresa de Martín Nucio estaba llamada a contribuir y servir luego de modelo fue el terreno de la organización de los materiales. Si volvemos al prólogo, puede advertirse una preocupación sincera desde la primera edición por un tema que vendría a colación después: el del orden editorial. Según apunta ahí el mismo Nucio, aspiraba a una organización temática, aunque su realización no parece haberlo dejado del todo contento: «tambien quise que tuuiesen alguna orden y puse primero los que hablan delas cosas de francia y delos doze pares / despues los que cuentan historias castellanasy despues los de troya / y vltimamente los que tratan cosas de amores / pero esto no se pudo hazer tanto a punto (por ser la primera vez) que alfin no quedasse alguna mezcla de vnos con otros»<sup>61</sup>. El ideal de orden alcanzado no fue satisfactorio porque tampoco era una meta fácil. Como ha demostrado Mario Garvin, la organización estuvo fuertemente filiada al orden de sus fuentes en pliegos sueltos (en la sección de *Romances de la historia de España*, por ejemplo, cuando copia más de un romance del mismo pliego conserva el orden del modelo) y sólo recurrió a la tradición oral cuando percibió inconsistencias narrativas entre los impresos<sup>62</sup>; la presidencia de la materia de Francia en la compilación no debió sorprender mucho, ante su presencia dominante en pliegos sueltos<sup>63</sup>, muy del gusto de la época debido a la naturaleza narrativa de los romances<sup>64</sup>. Para la segunda edición en su taller, Nucio se concentraría en añadir romances en zonas estratégicas de la nueva composición tipográfica, como sucede con un cuadernillo completo agregado al final del cancionero con 14 romances de la treintena de nuevos<sup>65</sup>. Pese a ello, la articulación de los textos parece una preocupación genuina del trabajo que había emprendido Nucio como editor, pero no se trata de ninguna innovación: ya en los pliegos sueltos se percibía en germen un ánimo organizador que, sin embargo, ofrecía menos retos al tratarse de un

58.– Joaquín González Cuenca, «Introducción», en Hernando del Castillo, *Cancionero general*, edición de Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004, t. 1, pp. 73-78.

59.– Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción», en *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo* (Valencia, 1511), *sale nuevamente a la luz en facsímile por acuerdo de la Real Academia Española*, introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1958, pp. 21-23, 26-27 y 33-38.

60.– En dozavo; *ibid.*, p. 33.

61.– *Cancionero de romances*, f. A2v.

62.– Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 167-218.

63.– Como señala Laura Puerto Moro, «hasta casi dos tercios del subconjunto de pliegos romanceriles (19 sobre 30), recogen 'materia de Francia' apenas presente en el *Cancionero [general]*, donde, por el contrario, predominan composiciones trovadorescas bajo la práctica de la glosa y la deshecha» (art. cit., pp. 266-267).

64.– Giuseppe Di Stefano, art. cit., pp. 419-420.

65.– Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 220-232.

formato breve. Cuando Nucio apunta que «esto no se pudo hazer tanto a punto (por ser la primera vez)», se refiere a ser la primera vez que se realiza con un libro de 275 ff., equivalentes a 24 pliegos, y a las dificultades implícitas en la organización temática y narrativa de aquellos textos que podrían ocupar una extensión de tal amplitud.

El tema de la organización de las composiciones, por otro lado, no habría salido a la luz en cancioneros previos. Si volvemos los ojos a otros modelos editoriales, los ejes organizativos en los libros misceláneos era el de la autoría, el género o las formas métricas, el estilo (entendido de forma muy amplia como «de burlas» o «de amores»), a veces combinados en proporciones diversas debido a la naturaleza acumulativa del material (a imagen y semejanza de lo que pasaba en los manuscritos desde los cancioneros latinos, italianos o provenzales<sup>66</sup> y en los castellanos desde el inicio<sup>67</sup> y hasta bien entrado el siglo XVI<sup>68</sup>). En sus talleres, los impresores ensayaron varias fórmulas que cuajaron, durante la primera mitad del XVI, en modelos diferentes que triunfarían o no, desde la miscelánea desequilibrada al estilo de la *Propalladia*<sup>69</sup> y cancioneros impresos como el *Cancionero general* de Hernando del Castillo<sup>70</sup>, con un orden mixto donde a la división en nueve secciones (por asuntos, estilos y formas métricas) seguía un orden interno por el nombre de sus autores<sup>71</sup>, hasta misceláneas poéticas organizadas de acuerdo a sus metros, cuya regularidad sin duda facilitaba la impaginación en la imprenta, como sucede con las *Obras de Boscan* y

66.– Pascale Bourgain, «Réflexions sur la genèse des chansonniers latins», en Vicenç Beltrán y Juan Paredes (eds.), *Convivio, Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 241-262 y Furio Brugnolo, «El 'libro de poesía' en Italia en los siglos XIV y XV», en *ibid.*, pp. 263-277; Vicenç Beltrán Pepió, «The Typology and Genesis of the Cancioneros: Compiling the Materials», en E. Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, pp. 19-46.

67.– Giuseppe Di Stefano, art. cit., pp. 416-421.

68.– Manuel Herrera Vázquez, «Notas sobre la recopilación y organización de materiales en los cancioneros de poesías varias del último tercio del siglo XVI», en Vicenç Beltrán y Juan Paredes (eds.), *Convivio, Estudios sobre la poesía de cancionero*, pp. 375-418.

69.– En este caso temprano, la organización del material depende de una voluntad autoral parcial, como puede deducirse del «Prohemio»: «la orden del libro pues que ha de ser pasto spiritual me parecio que se deuia ordenar ala vsança delos corporales pastos. conuiene a saber dandoos por antepasto algunas cosillas breues como con los Cap[itulos]. Ep[istolas]. r[oman]c[es]. y por principal cibo las cosas de mayor subjecto como son las Comedias. / y por pospasto ansi mesmo algunas otras cosillas como vereis» (*Propalladia / de Bartolomé de Torres Naharro (Nápoles, 1517); sale nuevamente a luz reproducida en facsímile por acuerdo de La Academia Española y a sus expensas*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1936, f. IIIr). La voluntad expresada en este «Prohemio», sin embargo, se cumplió a medias, como puede deducirse del acomodo de los romances al final (ff. rIIIv-gIIr), aunque los «Capitulos diuersos» y las «Epistolas familiares» sí se dejaron como «antepasto» (ff. BIIv-DIIIIv).

70.– Como apunta Hernando del Castillo, «e porque todos los ingenios delos ombres naturalmente mucho aman la orden / y ni atodos aplazen vnas materias ni atodos desagradan / ordene / y distingui la presente obra por partes / y distinciones de materias enel modo que se sigue. Que luego enel principio puse las cosas de deuocion / y moralidad / y continue aestas las cosas de amores / diferenciandolas vnas y las otras por los titulos / y nonbres de sus auctores / Y tan bien puse juntas a vna parte todas las canciones / los romances assi mismo a otra / las inuenciones / y letras de justadores en otro capítulo / y tras estas las glosas de motes / y luego los villancicos / y después las preguntas / E por quitar el fastio a los lectores que por ventura las muchas obras graues arriba leydas les causaron / puse ala fin las cosas de burlas prouocantes a risa con que concluye la obra por que coja cada vno por orden lo que mas agrada asu apetito» (*Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511); sale nuevamente a la luz en facsímile por acuerdo de la Real Academia Española*, ff. Iv-IIr). El mismo editor advierte que el orden temático puede confundir fácilmente al lector y añade algunas herramientas de búsqueda que considera pertinentes: «E por quitar / o aliuair tan bien con este trabajo mio el enojo que se suele causar en buscar las materias por la obra derramadas que acada vno mas plazen / hize tabla / y si no mengaño pro suficiente sobre todo el libro. Por donde en modo tan cierto como breue con poco trabajo se hallaran las materias generales / y particulares / que por toda la obra son difusas» (ff. Iv-IIr).

71.– Manuel Herrera Vázquez, art. cit., p. 398.

algunas de Garcilasso de la Vega<sup>72</sup>. En dos de los tres casos, se advierte que la disposición de los textos seguía un orden de lectura lineal, con una gradación diferenciada en la que se progresa del primer folio al último (en la *Propalladia*, los textos más graves presentados y seguidos por los más ligeros; en el *Cancionero general*, de los textos más graves, de devoción, a los más ligeros, de burlas, con una generosa paleta de tonos intermedios donde sin problema cabría el romancero). Para las *Obras de Boscan* y algunas de Garcilasso de la Vega, se eligió un modelo de organización mecánico, de acuerdo a las formas métricas (bien ensayado en la imprenta italiana y pertinente por las innovaciones estilísticas de que presumía el volumen al introducir en España una métrica italianizante por primera vez). En las antípodas de estos modelos, el cancionero petrarquista seguía un patrón de compleja organización en el que se reflejaba principalmente la evolución de la historia amorosa del poeta, en sus distintos planos simbólicos. Aunque para el lector moderno resulta fácil entender esta disposición artística, la suerte editorial de los *Rerum vulgarium fragmenta* fue muy distinta: complejos e inestables desde su propia transmisión manuscrita, sometidos a un proceso muy intenso de reescritura y reorganización<sup>73</sup>, al llegar a la imprenta se advierte muy pronto una incompreensión de la sutil coherencia interna de las composiciones, a menudo sustituida por otra más convencional en la que el impresor prefirió agrupar los textos por sus afinidades métricas<sup>74</sup>. La razón por la que triunfa esta disposición resulta obvia desde la perspectiva de la impaginación: se trataba de agrupaciones textuales fácilmente reconocibles con sólo mirar la página, sin necesidad de leer e interpretar cada soneto o canción para ubicarlo de acuerdo a su contenido. La impaginación de formas polimétricas era un problema técnico difícil de resolver, lo que explica que los impresores (y quizá también los propios autores) hayan preferido agrupaciones uniformes por formas métricas (al estilo de las obras de Boscán y Garcilaso). Si a la imprenta le interesaba mantener cierta regularidad en la formación es porque con ello podía economizar papel y tiempo al contar con una mancha de tinta uniforme; por el contrario, la fórmula polimétrica de la Comedia sería un problema hasta en formatos amplios como el 4°. Al respecto, por ejemplo, recomendaba Alonso Víctor de Paredes que «si fuere libro de Comedias se ha de componer vn verso de los mas largos, tanto que en esse distrito puedan caber todos los demas versos; y el ancho de este verso le servirá de medida»<sup>75</sup>. Respecto al cancionero-

72.- También como parte de una decisión autoral (o, al menos, así nos lo transmitió el editor), según se indica en «A los lectores»: «después que el [Juan Boscán] ya se dexo vencer: y se determino ala impression, y andaua juntando sus papeles y examinandolos, para que con concierto saliessen adonde todo el mundo los viesse, que era cosa que el nunca penso en el principio que lo començo a escreuir, sabemos que los tenia repartidos en quatro libros. En el primero las primeras cosas que compuso que son coplas Españolas, y en el segundo, canciones y sonetos amañera de los Ytalianos, y en el tercero epistolas y capitulos y otras obras tambien ala Ytaliana, en el quarto queria poner las obras de Garcilasso de la vega, de las quales, se en cargo Boscan por el amistad grande que entrambos mucho tiempo tuuieron, y porque despues dela muerte de Garcilasso, le entregaron a el sus obras para que las dexasse como deuan de estar» (*Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*, Barcelona, en la oficina de Carles Amoros, 1543; facsímil digital en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/>> [Fecha de consulta 02/02/2013], f. Aiv).

73.- Marco Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana Editrice, 1979 y *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992; Giuseppe Savoca, *Il Canzoniere di Petrarca, tra codicologia ed ecdotica*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.

74.- Nadia Cannata, *Il Canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto Libri, 1996.

75.- Ed. cit., f. 24v.

ro Petrarquista, por ejemplo, parece probable que por la intromisión de los impresores y por falta de recursos técnicos se haya recurrido preferentemente a la publicación de las obras en series definidas por su identidad métrica, según se puede advertir que a menudo las obras se presentan agrupadas en bloques de métrica semejante, como sucedió con las obras de Boscán y Garcilaso desde su primera edición y otros autores españoles que pudieron haber seguido la fórmula del cancionero inspirados por Petrarca<sup>76</sup>. En estas dos tendencias, por supuesto, puede advertirse un orden artístico asumido por un autor excepcional como Petrarca o un orden práctico seguido por un impresor que ofrece a su lector el mismo producto, los textos poéticos en desfase con la estructura macrotextual de autor, sin complicarse la vida y detrás de otro modelo impreso.

Respecto a las soluciones de agrupación de romances dentro de las misceláneas impresas, los criterios no siempre son claros. En la ordenación de los romances incluidos en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, donde convive el criterio por autor y por temáticas afines, el impresor apostaba sin duda por una lectura lineal, donde romance y deshecha compartían autoría o pueden descubrirse series de textos sobre el mismo tema de la muerte como liberación<sup>77</sup> y exhiben, en fin, «un proceso de edición pensado y meditado»<sup>78</sup>. Este modelo de organización cancioneril pasaría, en razón de su prestigio e influencia, a los cancionerillos posteriores e, incluso, hasta una iniciativa editorial tan original como el *Libro de cincuenta romances*<sup>79</sup>. Esta fórmula servía, sin duda, para composiciones cortesanas de temática afín y autoría reconocida (o, al menos, atribuida), pero ciertamente resultaba torpe para grupos de textos narrativos anónimos como el romancero, donde el mismo personaje protagonizaba núcleos narrativos diferenciados (en ocasiones, insistentemente explicitado desde las rúbricas, quizá para no confundir al lector). El romancero en formación requería una lectura distendida (y por ello progresiva) que no se parecía en nada a la lectura condensada (y por ello basada en la reiteración) que aceptaba el romancero cortésano, en el que a un romance seguía su deshecha y al grupo de romance y deshecha seguía otro grupo análogo sobre el mismo tema.

Fuera del ámbito de los libros impresos, la verdadera experimentación respecto al orden de los romances se dio en un formato que, debido a su menor costo y producción más espontánea, muy pronto pudo experimentar con mayor libertad nuevas formas de organización, ya con un genuino ánimo de experimentación, ya con el propósito de resolver problemas concretos y a la busca de una fórmula comercial exitosa desde el punto de vista del consumidor. El descubrimiento de los nexos obvios entre el pliego y formas breves como las coplas, los villancicos o el romancero fue temprano y nunca se abandonó. Si bien los primeros pliegos de los que tenemos noticia parecen consagrados a obras únicas adaptadas a la extensión del pliego<sup>80</sup>, muy pronto se vislumbra la necesidad de encontrar

76.– Álvaro Alonso, «Cómo se construye un cancionero: sobre los sonetos-prólogo de Boscán, Montemayor y Lomas Cantoral», en Vicenç Beltrán y Juan Paredes (eds.), *Convivio, Estudios sobre la poesía de cancionero*, pp. 55-66.

77.– Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 117-123.

78.– *Ibid.*, p. 123.

79.– Véase el detallado análisis que realiza Mario Garvin para demostrar la influencia editorial del orden del *Cancionero general* en los demás cancionerillos conocidos en *ibid.*, pp. 123-164.

80.– Sigo el índice cronológico del *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos siglo XVI*, pp. 890-892; me refero a los núms. 326, 235.3, 495.5, 535, 417, 326.5, 176.5 y 808, de entre 1482 y 1496 (en su mayoría, sólo conocidos por

un orden apropiado para compilaciones, en pliegos unitarios donde se seguirá primero el orden por autor conocido en los cancioneros (en ocasiones, como sucede con Juan del Encina, incluso supervisado por el mismo autor<sup>81</sup>), pero sin descuidar cierta solidaridad temática y anímica de piezas que, al haberse preparado *ex profeso* sobre la misma circunstancia, ofrecían nexos temáticos obvios, desde la defunción a la fiesta<sup>82</sup>. En el caso de los pliegos compuestos, anónimos o de autoría explícita, con el paso de los años las combinaciones proliferaron al buscar, mediando el atractivo de la miscelánea, un público más allá de los primeros lectores insertos en una pequeña nobleza aspiracional, letrados y otros pequeños grupos que frecuentaron el pliego suelto ante la imposibilidad de adquirir la copia elegante o el volumen impreso<sup>83</sup>. No es el propósito presentar una tipología exhaustiva, pero sí llamar la atención sobre el amplio abanico de patrones de combinación desplegados: mezclas de géneros (por ejemplo, algunos prosímetros<sup>84</sup>), misceláneas de temas y estilos afines (amores burlescos, con asociaciones ingeniosas como el «Abrás me Madalenica...» seguido del «No te tardes que me muero, carcelero» de Juan del Enzina, pero precedidos por «Yo te voto a dios ximena, puta vil rostros de mona»<sup>85</sup>), misceláneas de temas y estilos contrarios (pero ingeniosamente zurcidos, como el romance sobre la prisión de Guarinos, a quien el rey moro le ofrece a una de sus hijas en matrimonio sin que la acepte, y de nuevo el «Abrás me Madalenica...»<sup>86</sup>), misceláneas surtidas de obras que coincidirían en haber ganado el reconocimiento de los lectores, sin que compartan ni géneros, ni temas, ni estilos entre ellas (como el pliego que reúne un romance sobre el desafío de Montesinos y Oliveros y termina con un doble remate: «Razón que fuerza no quiere...» de Encina y «Por una gentil floresta...» de Santillana<sup>87</sup>, muestra inequívoca de la impronta cortesana en el romancero<sup>88</sup>, cuya única justificación podría ser el recto y verso de un folio en blanco pendiente de llenado luego del romance); obras vinculadas por su *performance* (del tipo «Canciones y villancicos para cantar y tañer con vihuela»<sup>89</sup>) y varias ingeniosas soluciones más.

noticias de segunda mano). Los pliegos monográficos continúan, por supuesto, mucho después de estas fechas, al estilo de las *Coplas que hizo don Jorge Manrique por la muerte de su padre* (núms. 326.5-329 y 332-334), las *Coplas de los siete pecados capitales* de Juan de Mena (núms. 354.5-356.5), las *Coplas de Mingo Revulgo* glosadas por Fernando del Pulgar (núms. 450.5-459.5), etc.

81.- Como ha demostrado Víctor Infantes en «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 83-99.

82.- Como las tres piezas incluidas en *La dolorosa muerte del Príncipe / Don Juan* de hacia 1497, en cuya portada se apunta como *Tragedia trobada por Juan del enzina*: «Despierta despierta tus fuerças pegaso...», el romance «Triste españa sin ventura...» y el villancico «Atal perdida tan triste...», hacia 1497 (*ibid.*, núm. 180) o las prosas, coplas, motes y villancicos de Luis de Soto en el *Recebimiento que se fizo al rey don Fernando en Valladolid*, de hacia 1509 (núm. 550.3).

83.- Vicenç Beltrán, «Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)», pp. 369-370.

84.- *Carta de la gran victoria y presa de Oran*, de hacia 1509, carta en prosa rematada por dos villancicos y unas coplas sobre el mismo tema (núms. 759 y 760) o *La historia del virtuoso cauallero don Tungano*, de 1526, con la prosa señalada, un romance tomado del *Cancionero general* y su glosa (núm. 901).

85.- De hacia 1511-1515, núms. 790-793.

86.- De hacia 1511-1515, núm. 1026.

87.- De hacia 1511-1515, núm. 1040.

88.- Vicenç Beltrán, «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular», p. 91.

89.- S/f, núm. 1066.

Sobre la ineludible alianza entre el pliego suelto y el romancero, aunque se antoja una pareja obvia, lo cierto es que no tuvo una naturaleza poligenética y, como señala Vicenç Beltrán, «parece haber sido Jacobo Cromberger quien en el periodo 1510-1516 descubrió para el pliego un nuevo filón: el romancero»<sup>90</sup>. La alianza inició tímida con el pliego unitario, a razón de un romance por pliego, como «Assentado esta Gayferos en el palacio real» (de entre 1510-1515, núm. 994), aunque muy rápidamente deriva hacia el pliego con remate, compuesto por un romance y seguido de una coletilla ante la necesidad de no dejar blancos al final del pliego, al estilo del *Romance del conde Claros*, «Media noche era por filo...», rematado por un villancico (núm. 477), sin fecha, o el *Romance del moro Calaynos*, rematado con un villancico de Juan del Encina, de hacia 1510-1515 (núms. 1028-1031). La naturaleza acomodaticia de la coletilla editorial se explicita en pliegos como el del *Romance del conde Alarcos*, rematado no por un villancico o unas coplas, como parece ser la costumbre (véase el pliego núm. 484), sino por otro romance breve sobre Amadís que llena en sus dos terceras partes el blanco del folio Aiiij v (núm. 485), lo que articula dos romances sin un vínculo narrativo explícito más allá de su identidad métrica y la oportunidad de poder cantarse. Ante un hilo conductor garantizado, el de la forma y la *performance*, la acumulación de estilos y temas diversos no fue rara y quizá hasta pudo ser otro atractivo, según se aprecia la aparición temprana de los pliegos compuestos de «varias maneras de romances», como el pliego de hacia 1515-1517 que inicia con «Aquí comiençan onze maneras de romances» y ofrece, además del elenco de romances sobre penas de amor (aunque remata con «La gentil dama y el rústico pastor» y «Rosa fresca...»), deshechas, villancetes y motes (núm. 668) o compilaciones simplemente de varios (como el núm. 990, donde se mezcla un romance de Amadís, uno de la materia de Francia y otro carolingio de Gaíferos; uno sobre el rey don Fernando, otro de penas de amor de Pedro Núñez y otro sobre la toma de Bujía).

Al tratarse de obras anónimas, debió resultar difícil repetir clasificaciones más tradicionales como se había hecho en los cancioneros por nombre de autor, de manera que se impuso la forma de identificación más obvia para textos sin autoría explícita: el nombre del protagonista. Así, la extensión caprichosa del género permitió pronto experimentar con combinaciones de dos o más romances protagonizados por el mismo personaje, lo que condujo naturalmente a segmentos narrativos diversos que requerían un orden interno (a menudo lógico-causal, cronológico, espacial) para su articulación. Un ejemplo de este paso puede advertirse en la evolución organizativa de los romances del marqués de Mantua, desde los dos romances (tres en realidad) de hacia 1515-1519 y hasta el pliego de 1597 donde se articulan cuatro romances. Una solución para organizar los materiales y guiar al lector puede encontrarse desde los respectivos encabezados de ambos pliegos, con fuerte énfasis en la identidad onomástica de las composiciones:

¶ Aqui comiençan dos romances delmarques de mantua. El primero es de como andando perdido por vn bosque fallo a su sobrino Baldouinos con feridas de muerte. y el segundo la embaxada que el marques embio al emperador demandando justicia. E otro agora añadido que es la sentencia que dieron a Carloto: fecha por Jeronymo tremiño de Catalayud (núm. 607).

90.- Vicenç Beltrán, «Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)», p. 370.

¶ Quatro romances vieios del marques de Mantua. ¶ El primero, cuenta como andando el Marques de Mantua perdido por vn bosque, hallo a su sobrino Valdouinos con heridas de muerte. ¶ El segundo, la embajada que el Marques de Mantua embio al Emperador, demandandole justicia. ¶ El tercero, la sentencia que dieron a don Carloto, por la muerte de Valdouinos. ¶ El quarto y vltimo es, de las obsequias que hizieron en la sepultura de Valdouinos (núm. 971).

Llama la atención en el primer pliego la mención a «dos romances del marqués de Mantua», cuando se trata en realidad de tres, porque la sentencia de Carloto sirve de cierre al asesinato de Baldovinos (de otro modo, quedaría impune). Esta mención a dos romances con un tercero «agora añadido» permite suponer un pliego suelto previo formado sólo por los primeros dos. Así, al par de romances de estilo juglaresco se sumaría un tercero, con un Carloto (bien identificado nominalmente, pero cuyo origen ignoramos)<sup>91</sup> y un estilo amplificatorio que hace sospechar se trató de un encargo para esta edición, ante los folios en blanco, acometido por Jerónimo Tremiño. Aunque el paso de uno a otro se percibe en primer lugar como un desarrollo acumulativo para llenar el pliego, no hay que perder de vista que durante el proceso se atiende también a la unidad entre los textos (métrica, estilística y temática), a su coherencia narrativa (justificada en los dos primeros por la presencia del marqués de Mantua y entre el primero y el último por la traición, castigada, de Carloto) y al suspenso que puede lograr (en el primer romance Carloto se presenta como un asesino alevé, hijo del emperador; en el segundo, crece la expectación del lector al llevar la demanda de justicia ante el emperador; en la tercera, se resuelve el caso con el castigo, demorado hasta el final del romance, de Carloto). En este sentido, el llenado del pliego parece un requisito menor ante la posibilidad de que el impresor haya encargado un texto creado *ex profeso* para ofrecer una conclusión climática a los posibles lectores. El procedimiento apunta a recoger textos previos, identificar núcleos narrativos sin desarrollar y crear nuevos textos encadenados diegéticamente como ampliaciones narrativas, de modo que ninguna posible trama argumental quede sin resolver. En el pliego de 1597, la acción se divide ordenadamente en cuatro «romances vieios» y en cada caso se explicita la relación causal entre ellos: en el primero, encontramos a Baldovinos con «heridas de muerte» como detonante de la acción narrativa: una muerte y un asesino alevé hijo del emperador; en el segundo, el marqués manda una embajada al emperador «demandándole justicia» por la muerte de Baldovinos; en el tercero, la sentencia de Carloto se debe a «la muerte de Valdouinos» y en el cuarto y último se cuentan las obsequias en la tumba de Baldovinos. El último romance de la serie, a diferencia del pliego más temprano, puede parecer anticlimático para el lector actual, pues se trata de un romance de tamaño mediano, fuera de la intriga inicial, en el que se amplifica sencillamente uno de los cabos sueltos del primer romance: el entierro de Baldovinos, abandonado su cuerpo en el bosque. En 1597, sin embargo, debió percibirse como un desenlace más que apropiado, pues el sepelio honroso funcionaba como el contrario restaurador de la deshonra inicial, «final feliz» y redondo que explicaría, al menos en parte, la prosperidad de los romances del marqués de Mantua entre un público adulto (a quien llamaría la atención la diatriba entre justicia y poder real y la intriga que generaba esta dupla), pero también

91.- Vicenç Beltrán, «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular», p. 91.



entre el público infantil o juvenil donde pudo circular en las escuelas, de hacer caso a Cervantes («Historia sabida de los niños, no ignorada de mozos, celebrada y aún creída de los viejos») y a Rodrigo Caro («¡Oh, noble marqués de Mantua! / ¡Qué de veces repetido / fue tu caso lastimero, | que en la escuela deprendimos!»)<sup>92</sup>. El último romance podría no agregar nada a la intriga inicial, pero se volvía parte de un discurso ejemplar sobre el orden restablecido.

El verdadero motor de todos estos ajustes, sin embargo, sería el valor comercial de la compilación, no su utilidad ejemplar o su perfeccionamiento diegético; en el fondo, se trata de ofrecer alguna novedad que justifique de nuevo la compra de un pliego de romances ya publicados antes por la competencia o en la misma imprenta, pero con agregados ingeniosos que hicieran más atractivo el producto. Como ha demostrado Trevor J. Dadson con el análisis del inventario de Cristóbal López en 1606-1607, el pliego debió ser un éxito de ventas a juzgar por las nueve resmas de pliegos del marqués de Mantua, equivalentes a unos 1500 ejemplares, a las 55 manos que se conservaban entre los bienes de Mariana Hernández, mujer del librero Pedro de la Torre y a los 90 ejemplares que mandó Francisco Muñoz Centeno a Tierra firme en 1585<sup>93</sup>. Hoy tenemos muchos equivalentes comerciales, como las ediciones de películas en blu-ray con restauración de imagen («nuevamente corregido» o «nuevamente emendado»), con un final alternativo o nuevas escenas nunca antes vistas («e otro romance agora añadido»), con cortometrajes o avances de otras películas de géneros distintos («y otros muchos villancicos diuersos»), etc.

Dentro de este panorama, la organización de los textos propuesta por Martín Nucio no parecerá ya tan novedosa, pero debemos considerar que el reto estribó en mantener un orden simple (pensado para las ocho páginas del pliego) a lo largo de los 275 folios que componen el *Cancionero de romances*. La solución dada por el editor al problema es bien conocida y también he podido apuntar ya el orgullo con el que la presume a sus lectores; en parte, como otra estrategia de venta ante la clara superación de las limitaciones espaciales del pliego suelto. La efectividad de la fórmula organizativa, basada en la identidad de los personajes y el encadenamiento/amplificación de núcleos narrativos para formar una diégesis comprensible no sólo se demuestra por su imitación en otros romanceros semejantes, sino por su evolución hacia el romancero monodiegético, centrado en un personaje único, como la *Hystoria del muy noble y valeroso cauallero el Cid Ruy Diez de Biuar en romances en lenguaje antiguo* de Juan de Escobar de 1605.

El ejemplar inicia con una «TABLA DE LOS ROMANCES QUE AY EN ESTE LIBRO» (ff. A3r-A5v), donde se enlistan alfabéticamente los *incipit* de cada romance, como una herramienta básica que confiere al usuario la capacidad de leer selectivamente con independencia del orden impuesto por el impresor. No hay que olvidar, sin embargo, que esta tabla se coloca después del prólogo en el cual se avisa de un orden editorial. Contra el derecho del lector de transitar a su gusto por la miscelánea romanceril, la intención de una

92.- Jacobo Sanz Hermida, «La literatura popular, ¿una escuela portátil?», en Pedro Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial, Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, pp. 349-360.

93.- Trevor J. Dadson, «La librería de Cristóbal López (1606): estudio y análisis de una librería madrileña de principios del siglo XVII», en María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (dirs.), edición al cuidado de M<sup>a</sup> Isabel Hernández González, *El libro antiguo español. IV, Coleccionismo y bibliotecas (siglos XV-XVIII)*, Salamanca / Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 1998, p. 186.

lectura dirigida se explicita desde una perspectiva material en otros dos espacios privilegiados de la superficie del folio: en los títulos corrientes del margen superior de la página y en los finales de cada serie de romances e inicios. Respecto a los títulos corrientes, cada uno se reparte de manera uniforme a lo largo de dos cabeceras (vuelto y recto del folio), de modo que en el vuelto siempre queda la primera parte del sintagma (reiteradamente «Romance de») y en el recto, la segunda, con la identidad onomástica de la serie. Las primeras series y los primeros títulos corrientes resultan uniformes y no parecen ofrecer ninguna complicación, pero los problemas se presentarán cuando se cambia el orden establecido en los pliegos sueltos y Martín Nucio ensaya un orden cronológico estricto de acuerdo a los reyes españoles. La primera serie de Romances «delas cosas de francia y delos doze pares» avanza sin muchos problemas:

- Romance del | conde Dirlos. (ff. 6v-28r)
- Romance del | marques de mantua. (ff. 29v-54r)
- Romance de | don Gayferos. (ff. 54v-65r)
- Romance de | vn desafio. (ff. 65v-71r)
- Romance de | don Reynaldos. (ff. 71v-77r)
- Romance de | don Roldan. (ff. 77v-82r)
- Romance del | conde claros. (ff. 82v-92r)
- Romance del | moro Calaynos. (ff. 92v-100r)
- Romance del | conde Guarinos. (ff. 100v-103r)
- Dos Romances de | Gayferos. (ff. 103v-107r)
- Romance del | conde Alarcos. (ff. 107v-114r)
- Romance segundo | de don Renaldos. (ff. 114v-122r)

Como puede advertirse, al seguir el orden onomástico previsto en los pliegos sueltos la composición de los títulos es muy regular. Esta regularidad se repite en la composición del volumen, pues un buen porcentaje de las secciones identificadas por el nombre de su protagonista está compuesto por un único romance (como pasó en muchas ocasiones en los pliegos sueltos)<sup>94</sup> y sólo en tres casos se presentan dos o más romances articulados bajo el mismo título corriente en la cabecera (los romances del marqués de Mantua, del conde Claros y los dos de Gayferos). El orden interno de estas pocas secciones debió seguir el observado en los pliegos sueltos que sirvieron de modelo, a juzgar por las coincidencias<sup>95</sup>:

Pliego suelto, posiblemente Valladolid,  
Guillén de Brocar, 1515-1519<sup>96</sup>

Romance del | marques de mantua.  
(*Cancionero de romances*, ff. 29v-54r)

94.- Así con el romance del conde Dirlos, el primero de don Gayferos, con el de un desafio, los de don Reynaldos, don Roldán, el moro Calaynos, el conde Guarinos, el conde Alarcos y el segundo de Reynaldos.

95.- Sobre las relaciones entre este pliego y el *Cancionero de romances*, véase Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 173-174.

96.- Bibliothèque Nationale de France, Y2 859; *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, núm. 607.

¶ Aquí comiençan dos roman | ces delmarques de mantua. El primero es de como an | dando perdido por vn bosque fallo a su sobrino Baldoui | nos con feridas de muerte. Y el segundo la embaxada que el | marques embio al emperador demandando justicia. E o- | tro agora añadido que es la sentencia que dieron a Carloto: fe | cha por Jeronymo tremiño de Calatayud.

ROMANCE | del marques de mantua.

Romance | del marques de mantua.

ROMANCE dela | embaxada que embio da- | nes vger al emperador.

Romance | dela embaxada que embio danes vrgeio marques de mantua al | emperador.

SENTENCIA DA- | da contra Carloto.

Sentencia da- | da a Don Carloto.

Quizá esta misma atención a los modelos explique también que Martín Nucio se haya rehusado a presentar articulados en una secuencia el «Romance de vrgeio marques de mantua al Romance | emperador. don Gayferos» y los «Dos Romances de vrgeio marques de mantua al Romance | emperador. Gayferos» o el «Romance de vrgeio marques de mantua al Romance | emperador. don Reynaldos» y el «Romance segundo vrgeio marques de mantua al Romance | emperador. de don Renaldos»; además de advertir que sus núcleos narrativos no tenían continuidad (a diferencia, por ejemplo, de lo que pasa con los tres romances del marqués de Mantua o los dos de Gayferos), percibiría que dentro de la tradición impresa previa tendrían también una circulación independiente.

Hay un segundo indicio explícito de segmentación que se suma al uso de títulos corrientes en cabeceras: la asignación de blancos entre cada uno de los bloques onomásticos. Para subrayar la identidad de cada sección, el impresor dejó un blanco al final, cerró explícitamente con la leyenda «Fin» e inició el nuevo romance en el recto o el verso del folio. Los blancos dejados entre una sección y la siguiente son visibles (pueden ocupar hasta medio folio o más, como en los casos de los ff. 54v, 92r, 107r) y en alguna ocasión pueden abarcar el folio casi completo (f. 122r). El procedimiento se abandona muy poco después de iniciar los romances que tratan de la historia de España (el último blanco y la última leyenda «Fin» están en el f. 144r) y sólo hasta el f. 188v aparece un blanco equivalente a cuatro líneas de texto. Cuando se forman series de romances al interior de una sección con identidad onomástica (los romances del marqués de Mantua, los del conde Claros y los dos de Gayferos), se evita la inclusión de la leyenda «Fin» entre ellos<sup>97</sup>, lo que demuestra que no se trata sólo de señalar el término del romance, sino que se piensa en una serie (aunque en muchos casos dicha serie esté compuesta por un solo romance).

En la sección de los romances «que cuentan historias castellanas», Martín Nucio sin duda respetó el orden advertido en los pliegos sueltos<sup>98</sup>, pero diseñó los títulos corrientes

97.– Sólo en un caso, posiblemente por una errata, se incluye un «Fin» entre dos romances del conde Claros en el f. 90v.

98.– Véase Mario Garvin, *op. cit.*, 182-205.

según un orden macroestructural por reinados (lo que parcialmente atendía a la onomástica de los protagonistas):

- Romance de | la duquesa de Loreyna. (ff. 122v-125r)
- Romance del | rey don Rodrigo. (ff. 125v-131r)
- Romance del | rey don Bermudo. (ff. 131v-132r)
- Romance de | don Alfonso el casto. (ff. 132v-135r)
- Romances de | Bernaldo del carpio. (ff. 135v-142r)
- Romance dela muerte | del rey don Alfonso el casto. (ff. 142v-144r)
- Romance dela muerte | del rey don Sancho. (ff. 144v-151r)
- Romance del | rey don Alonso. (ff. 151v-153r)
- Romance del juramento | del rey don Alonso. (ff. 153v-155r)
- Romance del | Cid ruy diaz. (ff. 155v-157r)
- Romance del rey | don Fernando primero. (ff. 157v-158r)
- Romance del | rey don Sancho. (ff. 158v-159r)
- Romance de | los condes de carrion. (ff. 159v-160r)
- Romance que dize | tres cortes armara el rey. (ff. 160v-161r)
- Romance del | rey don Sancho ordoñez. (ff. 161v-163r)
- Romance de | doña Hembra. (ff. 163v-164r)
- Romance del | rey don Fernando quarto. (ff. 164v-166r)
- Romance de | don Fadrique. (ff. 166v-168r)
- Romance de | doña Isabel. (ff. 168v-171r)
- Romance de | merida sale el palmero. (ff. 171v-174r)
- Romance de | Sayauedra. (ff. 174v-175r)
- Romance del | obispo don gonçalo. (ff. 175v-177r)
- Romance delos | cinco marauedis. (ff. 177v-179r)
- Romance del rey moro | Que perdio a Valencia. (ff. 179v-180r)
- Romance de | Antequera. (ff. 180v-182r)
- Romance de | Abenamar. (ff. 182v-183r)
- Romance del rey moro | que perdio alhama. (ff. 183v-184r)
- Romance que dizen | ya se salia el rey moro. (ff. 184v-185r)
- Romance de | Boualias el pagano. (ff. 185v-186r)
- Romance del | infante vengador. (ff. 186v-187r)
- Romance que dizen | por la matança va el viejo. (ff. 187v-188r)
- Romance que dizen | por la dolencia va el viejo. (ff. 188v-189r)
- Romance de | Virgilios. (ff. 189v-190r)
- Romance de | rosa florida. (ff. 190v-191r)
- Romance de | de don Tristan. (ff. 191v-192r)
- Romance de | conde Arnaldos. (ff. 192v-193r)
- Romance de | Montesinos. (ff. 193v-194r)

## Romance de | Valdouinos. (ff. 194v-195r)

Del romance que abre la sección no conocemos pliego suelto, pero su inclusión sugiere que el criterio cronológico por reinado pretendía ser estricto, como se infiere del paratexto<sup>99</sup> y del mismo romance<sup>100</sup>; la serie de cuatro romances alusivos al rey Rodrigo, con antecedentes en los pliegos sueltos<sup>101</sup>, se prolonga hasta el f. 131r en que cierra con la leyenda «Fin» y el consabido espacio en blanco siguiente. La serie inmediata de los romances de Bermudo y Alfonso el Casto (ff. 131v-135v) también agrega marcas de separación de acuerdo a su modelo en pliegos sueltos<sup>102</sup>. Respecto a la serie siguiente, los romances de Bernardo del Carpio durante el reinado de Alfonso el Casto (ff. 136r-142r), Mario Garvin piensa con razón que pudieron estar reunidos también en un pliego suelto anterior no conservado<sup>103</sup>. Esta sección cierra con un romance sobre la muerte de Alfonso el Casto (ff. 142v-144r), con lo que concluye la saga abierta folios atrás y se anuncia la sucesión del rey Ramiro.

Los siguientes títulos corrientes dejan entrever que el sistema por reinados no es tan fácil de seguir como parece a primera vista, en una serie que tenía además la complicación adicional de haberse formado por una selección de romances aislados, sin haber contado con modelos de organización previos en pliegos sueltos<sup>104</sup>. Los títulos corrientes de la serie de romances protagonizados por el Cid van del reinado de Sancho II y Alfonso VI en estricto orden cronológico (ff. 144v-157r), pero vuelven a la muerte del rey Fernando (ff. 157v-158r) y de nuevo a la muerte de Sancho II (ff. 158v-159r), para saltar hasta el episodio de la afrenta de Corpes (ff. 159v-160r) y las cortes en las que el rey da su fallo, mediante la introducción de un nuevo tipo de etiqueta en la que se ordena por el *incipit* del romance («Romance que dize | tres cortes armara el rey», ff. 160v-161r). Aunque todos los romances coinciden en un mayor o menor protagonismo del Cid, al seguir una onomástica regia se pierde el núcleo narrativo en perjuicio de la lógica narrativa del conjunto. La imperfección de la propuesta se advierte cuando atendemos a los romances que quedan sin título corriente que los identifique, ambos protagonizados por personajes femeninos (un «Romance de Ximena gomez» y un «Romance de doña Vrraca»; ff. 155r-155v y 158r-158v) o a las relaciones de la lógica narrativa entre los romances («Afuera afuera Rodrigo...», por ejemplo, se presenta después de «Cualga diego laynez...» y seguido de «Doliente estaba doliente...» y «Morir vos queredes padre...», sin que haya una razón explícita para tal desorden narrativo). Será hasta la edición de 1550 que se ordenen los romances por su cronología interna y su lógica narrativa<sup>105</sup>.

En los folios siguientes, los títulos corrientes se suceden con más flexibilidad, identificados unas veces por el nombre de su protagonista, otras por su *incipit* y otras más por el

99.– «Romance | dela duquesade Loreyna saca | do dela historia del rey don | Rodrigo que perdio a | Hespaña», f. 122v.

100.– «En la cibdad de Toledo / muy grandes fiestas hazia / este rey godo Rodrigo / con su gran caualleria», f. 122v.

101.– Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 182-183.

102.– *Ibid.*, pp. 183-184.

103.– *Ibid.*, p. 197; aunque Garvin realiza su planteamiento con mucha cautela, creo que por el contexto en el que se encuentra la serie y por la distribución y marcas en el *Cancionero de romances*, puede afirmarse sin duda la existencia previa de un pliego suelto no conservado.

104.– *Ibid.*, pp. 186-197.

105.– *Ibid.*, pp. 224-228.

nombre de su autor, sin que haya una norma preferible sobre las demás, ya que en muchos casos no se trata de romances con vínculos entre sí (de ahí que haya más títulos corrientes, a veces uno por romance):

- Romance de | Paris. (ff. 195v-198r)
- Romance del | Menelao. (ff. 198v-199r)
- Romance dela | muerte de hector. (ff. 199v-208r)
- Romance delas obsequias | de hector el troyano. (ff. 208v-210r)
- Romance dela | reyna Hecuba. (ff. 210v-211r)
- Romance que dize | Tarquino. (ff. 211v-213r)
- Romance que dizen | mira Nero de tarpeya. (ff. 213v-214r)
- Romance que dizen | triste estaua el padre santo. (ff. 214v-215r)
- Romance del | incitamento contra el turco. (ff. 215v-220r)
- Romance .I. de | Bartholome de Torres. (ff. 220v-224r)
- Romance .II. de | Bartholome de Torres. (ff. 224v-225r)
- Romance .III. de | Bartholome de Torres. (ff. 225v-226r)
- Romance .IIII. de | Bartholome de Torres. (ff. 226v-227r)
- Romance que dizen | Arriba canes arriba. (ff. 227v-228r)
- Romance que dizen | Lançarote. (ff. 228r-229r)
- Romance que dize | Domingo era de ramos. (ff. 229v-230r)
- Romance de | Fontefrida. (ff. 230v-231r)
- Romance del | rey Ramiro. (ff. 231v-232r)
- Romance de | don Alonso de Cardena. (ff. 232v-233r)
- Romance de | don iuan manuel. (ff. 233v-234r)
- Romance de | comendador auila. (ff. 234v-235r)
- Romance de | Iuan de leyva. (ff. 235v-236)
- Romance | yo me era mora morayma. (ff. 236v-237r)
- Romance de | Durandarte. (ff. 237v-238r).

Sobre el método seguido por el impresor, su ideario explícito no estaría ni en la primera edición del *Cancionero de romances* ni en la segunda de 1550 (cuyas ampliaciones están orientadas por la inclusión de nuevos textos en lugares estratégicos de la composición editorial<sup>106</sup>), sino en el prólogo a la edición de los romances de Lorenzo de Sepúlveda, hacia 1553, donde apuntaba sobre el volumen salido de su taller: «trabaje que en el se pusiessen algunos romances no como estauan sino como deuen, porque auiendo en el muchos que tratan de vna mesma persona no me parecio justo que estuuiessen derramados por el libro como estauan, mas que se juntassen todos en vno, porque de esta manera la historia dellas sera mas clara y al letor sera mas aplazible»<sup>107</sup>. El trabajo de Nucio continuaba la agrupación onomástica («muchos que tratan de vna mesma persona») y la organización

106.– Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 220-232.

107.– Citado en Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción», en Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances (Sevilla, 1584)*, p. 53.

al interior del grupo para formar una diégesis comprensible («la historia dellas sera mas clara»); todo ello, como pasaba en la tradición editorial, para beneficio del lector y con independencia del creador. Difícil reto que, en todo caso, no era sino una extensión de las prácticas que se habían seguido en los pliegos sueltos desde décadas atrás.

### El romancero después del *Cancionero de romances*

El triunfo de la fórmula editorial fue inmediato, desde la copia a plana y renglón o copia ajustada del taller de Guillermo de Miles de 1550<sup>108</sup>, realizada sobre la primera edición, o las siguientes, donde la edición de Amberes de 1550<sup>109</sup> sirvió como modelo para la copia ajustada de 1555<sup>110</sup>, que debió servir, a su vez, de modelo para 1568<sup>111</sup>. Sus mayores logros podrían constatarse, por supuesto, en las series de romanceros que vendrían después fuera del aura de influencia directa del *Cancionero de romances*, desde romanceros originales de autor como el de Sepúlveda hasta los mismos plagios, como la *Silva de varios romances*, de la que ha escrito Giuseppe Di Stefano que «en poco tiempo se ha pasado del pionerismo de Nucio a una producción de Romanceros que se piratean unos a otros, como ocurría entre los pliegos»<sup>112</sup>. La fórmula se volvería popular y evolucionaría a saltos, hasta llegar a híbridos compilatorios como la *Hystoria del muy noble y valeroso cauallero el Cid Ruy Diez de Biuar en romances en lenguaje antiguo*, cuyas articulaciones principales podían advertirse ya en los pliegos y cancioneros más tempranos, pero que debe esperar hasta el siglo XVII, cuando la fuerte competencia comercial termine por agotar la fórmula compilatoria de romances misceláneos (de las *Silvas* y las *Flores* hasta el *Romancero general*) para poder proponer una propia y «original»: la del cancionero compilatorio de romances viejos, nuevos y eruditos, pero organizado a modo de biografía estricta y no ya como miscelánea. En esta «nueva» estructura puede advertirse, por supuesto, el triunfo de la narratividad que había orientado los antojos del público lector desde que Martín Nucio dio prioridad a los romances «delas cosas de francia y delos doze pares», donde el romance narrativo crece desde su ocupación en el pliego suelto hasta una historia densa y compleja repartida a lo largo de varios romances ensamblados con una buena dosis de ingenio y no pocas dificultades, con un protagonista nacional. Un estudio más amplio nos conduciría hasta las ediciones críticas del romancero publicadas durante el último cuarto del siglo XX, familiares para todos, con muchas características comunes en las que fácilmente pueden verse reflejadas las demandas de los lectores y el olfato de las casas editoriales (en ocasiones, orientadas por los editores críticos): ediciones filológicas profusamente anotadas, al estilo de un *Quijote* o de un *Cantar de mio Cid* (en suma, de un Clásico), en una fórmula editorial que aspira a conquistar un público académico legítimo o a un público de bachilleres con aspiraciones (quizá más numeroso). Una fórmula atractiva para un universitario en un momento de democratización de los estudios profesionales,

108.– Biblioteca Nacional de España R-12985.

109.– Bayerische Staatsbibliothek, Munich Rar. 925.

110.– British Library C.20.a.36.

111.– British Library C.20.a.37.

112.– Giuseppe Di Stefano, art. cit., p. 418.

---

donde el romance «académicamente» «enmendado y anotado» vuelve a ser una apetitosa opción comercial para el amplio público que se despliega desde los pupitres. Detrás de esta curiosa continuidad y sin dejar de considerar las diferencias, la noción del género editorial puede ayudarnos a entender las estrategias desplegadas y el auge alcanzado hasta nuestros días.





## La ruptura matrimonial en *El juez de los divorcios* de Cervantes

Juan B. Martínez Bennecker  
I.E.S. El Almirante. Cádiz (Málaga)

### RESUMEN

En este artículo se realiza un análisis del texto cervantino a través de los cuatro episodios que lo constituyen. Las duras desavenencias de las parejas que solicitan el divorcio, tratadas con ironía y humor, no son causas suficientes para el juez, el cual parece más dispuesto a recomponer matrimonios que a conceder divorcios.

### ABSTRACT

In this article is analysed the cervantine text through the four chapters of it. The hard disagreements of the couples who want to divorce, are treated with irony and humor, they are not enough causes for the judge, who seems to be more eager to join matrimonies than to accept divorces

---

El entremés de finales del XVI y principios del XVII es un género dramático consolidado, definido por el *Diccionario de Autoridades* como «representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia para mayor variedad o para divertir y alegrar al auditorio». Por ello «uno de los rasgos capitales del arte de los entremeses es el juego equívoco entre realidad y apariencia, entre ilusión y verdad» (Agostini, 1964: 293).

Mientras a la comedia se le atribuye una finalidad ejemplificadora y moral (también de idealización de la realidad), el entremés ejerce «una función de esparcimiento y diversión, con frecuencia impregnada de un espíritu crítico y burlesco, en forma de sátira o parodia» (Castilla, 2007: 16).

Presenta personajes con mezcla de seriedad y jocosidad, vistos a la vez desde la risa irónica y la simpatía benévola. «Saca a escena campesinos, gente del hampa, chusma ca-

llejera, modesta burguesía y algunos profesionales que la sátira y el ridículo habían hecho suyos desde antaño, como médicos y abogados» (Asensio, 1987:7).

El entremés ofrece, además, otras características, como son la subordinación a la comedia, en cuyos entreactos se representaba; carecer normalmente de fábula, privilegiando el hacer de los personajes y basar su comicidad y el sentido crítico fundamentalmente en el lenguaje, en la pantomima y en el dinamismo de la acción (en aquellos que la tienen).

Según la clasificación de Rafael de Balbín (1948: 415-428), *El juez de los divorcios*<sup>1</sup> es un entremés de tema amoroso matrimonial, mientras que en la de Joaquín Casaldueiro se encuadra en el primer grupo, en que «la figura está en función del diálogo y el entremés está formado por una serie de cuadros» (Casaldueiro, 1966: 23), y en la de E. Asensio («pieza de acción y movimiento y pieza estática sin protagonista ni desenlace»), estaría dentro de la segunda categoría, esto es, «la pieza estática, sin anécdota, ni encadenamiento motivado por sucesos, en la cual desfila una serie de personajes colocados en una situación común frente a la que reaccionan de modos diferentes» (Asensio, 1987: 18). Precisamente «el desfile» es el procedimiento escénico de *El juez de los divorcios*, según la clasificación que ofrece César Oliva (1999: 154).

No se sabe a ciencia cierta cuándo escribió Cervantes *El juez de los divorcios*. Bonilla San Martín (1916: XXIII) apunta que pudo ser a partir de 1606, después de haberse trasladado la Corte a Madrid, pero nada hay en el entremés que lo justifique. Por su parte, A. Agostini (1964: 227) cree que pudo ser escrito entre 1603 y 1615. En él su autor pone de relieve, entre bromas y veras, las miserias de cuatro matrimonios abocados a pedir el divorcio en una estructura formada por cuatro episodios y la canción final. Los dos primeros son más extensos y el protagonismo en su demanda de divorcio lo tiene la mujer (Mariana y doña Guiomar), que ataca mientras el marido se defiende; en los otros dos, más breves, son los hombres (el Cirujano y el Ganapán) quienes solicitan al Juez el divorcio. La falta de acción dramática se suple con la acción lingüística de los personajes. El hablar comporta acción, los llamados por Austin (1982) y Searle (1980) actos de lenguaje, que se dividen en locutivos (lo que se dice), ilocutivos (lo que se hace al decir) y perlocutivos (los efectos que se consiguen con los actos del habla).

Ante un tribunal, compuesto por el Juez, el Procurador (representante de los acusados) y el Escribano, comparecen cuatro parejas que desean romper legalmente el vínculo conyugal. Por orden de aparición son: el Vejete y Mariana, un Soldado y doña Guiomar, un Cirujano (que dice ser médico) y Aldonza de Minjaca y un Ganapán, que acude solo. Obsérvese que mientras a las mujeres se les llama por su nombre, a los hombres, en cambio, se les identifica por su edad o por su oficio, degradando de alguna manera su persona. Y dentro de los hombres, el Vejete parece contar con cierto aprecio compasivo de Cervantes, debido a su fragilidad, pues lo denomina mediante artículo determinado y el apelativo en diminutivo (el Vejete); los demás están tratados con más distanciamiento mediante el determinante indefinido *un* y el nombre genérico de su oficio.

La primera pareja que se sitúa frente al Juez para pedir justicia es la del Vejete y Mariana, cuya diferencia de edad es notable. Los matrimonios entre hombres viejos y mujeres jóvenes eran frecuentes en aquella época (y tampoco faltan en la nuestra) y sus desave-

1.- En este trabajo sigo la edición de los *Entremeses* de Cervantes de Nicholas Spadaccini, de la que proceden las citas.

nencias lógicas constituían materia para entremeses y piezas cortas, aunque los protagonistas de este episodio se habían casado hace veintidós años, cuando el marido todavía no era viejo.

La voz cantante la lleva Mariana, que parece estar harta de su esposo y ya no puede aguantar más; viene dispuesta a salir del juicio libre «como el gavilán» (p. 97). Para ello, empleará toda su fuerza expresiva y toda su capacidad argumentativa. Por su parte, el marido le aconseja que no airee tanto sus asuntos y hable más comedida, pues se halla ante el Juez:

habla paso, por la pasión que Dios pasó; mira que tienes atronada a toda la vecindad con tus gritos; y, pues tienes delante al señor Juez, con menos voces le puedes informar de tu justicia. (p. 97-98)

Mariana está muy excitada y solo tiene una obsesión: «divorcio, divorcio, y más divorcio» (p. 98). Esto es lo que le contesta al Juez al interesarse por la «pendencia» que le trae a juicio, pues *ex abundantia cordis os loquitur*. Cuando el Juez le pregunta de quién se quiere divorciar, contesta rápidamente, nombrando a su marido con una perífrasis despectiva:

Deste viejo que está presente (p. 98).

Las razones, en una primera alocución, vienen después, salpicadas de insultos a su esposo («espuerta de huesos», «esta anotomía»):

- No puede sufrir sus impertinencias, ni estar continuamente al cuidado de sus enfermedades.
- Cuando se casó, estaba guapa y lozana, ahora tiene la cara arrugada y la mirada sombría.
- Si el Juez no la descasa, optará por el suicidio.

Después de haberse desahogado por medio de un torrente verbal, que culmina con el llanto, Mariana apela a un fuerte argumento lógico para obtener el divorcio: el matrimonio debía ser como los contratos de arrendamientos, de tres años, y no durar toda la vida:

En los reinos y en las repúblicas bien ordenadas, había de ser limitado el tiempo de los matrimonios, y de tres en tres años se habían de deshacer, o confirmarse de nuevo, como casas de arrendamiento (p. 98).

pero el Juez se lo rebate:

Si ese arbitrio se pudiera o debiera poner en práctica, y por dineros, ya se hubiera hecho. (p. 97).

A requerimiento del Juez, Mariana va desgranando las causas que motivan su petición de divorcio, derivadas todas de la considerable diferencia de edad entre ella y su esposo («el invierno de mi marido, y la primavera de mi edad», p. 99). En esta ocasión especifica las «enfermedades» que apuntó al principio y los achaques propios de la edad que padece su marido, finalizando su retahíla con que no puede «estar obligada a sufrir el mal olor de la boca, que le güele mal a tres tiros de arcabuz» (p. 99), lo que el Escribano achaca a alguna muela podrida. El Vejete niega tanto el aserto hiperbólico de Mariana como la causa del mal aliento que apunta el Escribano, pues no tiene ni una sola muela en la boca y su estómago está sanísimo. Su mal aliento procede, según él, de la maldad de su mujer, «desa

mala intención de su pecho» (p. 99), que lleva sufriendo veintidós años. Se queja de que últimamente su esposa ha incrementado el maltrato a que lo tiene sometido:

ya va para dos años que cada día me va dando vaivenes y empujones hacia la sepultura, a cuyas voces me tiene medio sordo, y, a puro reñir, sin juicio (p. 100).

y, si lo cura en la enfermedad, lo hace a regañadientes, concluyendo que se ha apoderado de él «porque es señora, con mero mixto imperio, de la hacienda que tengo» (p. 100); Mariana responde que su hacienda son bienes gananciales, producidos precisamente a partir de su dote. Pero no acaba aquí su argumentación, añade una idea de refinado rencor: si ahora se muriese, no le dejaría ni un solo maravedí de los bienes gananciales que le corresponden, «porque veáis el amor que os tengo», le dice irónicamente.

A instancias del Juez, el Vejete explica que cuando se casó hace veintidós años empezó su sufrimiento, como si fuera un galeote en poder de «un cómitre calabrés» y se encontraba sano y fuerte para poder satisfacer a su mujer, lo que Mariana pone en duda mediante una alusión al refrán, según el cual lo bueno de las cosas nuevas duran poco:

Cedacico nuevo, tres días en estaca (p. 101).

El Juez, visiblemente molesto, le manda callar y anuncia que no halla causa de separación en lo que ha manifestado:

... yo no hallo causa para descasaros; (p. 101).

diciéndole a continuación que debe atenerse a las circunstancias y no ser tan egoísta:

y, pues comistes las maduras, gustad de las duras; que no está obligado ningún marido a tener la velocidad y corrida del tiempo, que no pase por su puerta y por sus días; y descontad los malos que ahora os da, con los buenos que os dio cuando pudo (p. 101).

El Vejete ve al Juez más cercano a sus tesis y por ello se atreve a proponer —porque él también quiere separarse de Mariana— una solución verdaderamente cómica, pero además desesperada: que los encierre a cada uno en un monasterio y partan la hacienda, a fin de poder vivir en paz el resto de su vida, pues se teme que, habiendo llegado su matrimonio a tal estado de «rompimiento», las cosas vayan a peor para él, «será de nuevo entregarme al verdugo que me martirice» (p. 101).

A Mariana no le gusta la idea, ella quiere ser libre, absolutamente libre. «Más que una separación del Vejete, Mariana busca un reencuentro con su propia materialidad. Rehusa hallarse sujeta a convenciones sociales; reclama libertad» (Spadaccini, 2007: 27) para disfrutar de la vida:

yo, que estoy sana, y con todos mis cinco sentidos cabales y vivos, quiero usar dellos a la descubierta, y no por brújula, como quínola dudosa (p. 101).

La postura de Mariana es natural, pero muy egoísta: cuando se casaron, su marido, aunque mayor que ella, estaba sano y fuerte y pudo gozar de él; sin embargo, ahora lo detesta y quiere el divorcio.

El Escribano y el Procurador dan su opinión sobre los litigantes, que coincide supuestamente con la del público lector:

ESCRIBANO.— Libre es la mujer.

PROCURADOR.— Y prudente el marido; pero no puede más. (p. 102)

El Juez cierra la comparecencia sin conceder el divorcio, empleando la misma frase de Pilatos cuando se niega a juzgar a Jesucristo, «*quia nullam inuenio causam*».

La segunda pareja que se presenta ante el Juez es la compuesta por un Soldado y su esposa doña Guiomar. Al igual que ocurría con la pareja anterior, es la mujer la que lleva la iniciativa en la demanda de divorcio; además, lo hace con la misma actitud despectiva e insultante hacia su marido que Mariana, pues lo llama «este», «un leño», «estatua», «madero». El Procurador le advierte que debe comportarse:

Hablad más comedido, señora, y relatad vuestro negocio, sin improperios de vuestro marido, que el señor Juez de los divorcios, que está delante, mirará rectamente por vuestra justicia (p. 102).

En un aparte el Soldado afirma estar dispuesto a aguantar las impertinencias e insultos de su mujer y a no defenderse de sus acusaciones, para que el Juez lo condene y de esta suerte lo descase y quede libre:

[Aparte] Por Dios, que he de ser leño en callar y en sufrir. Quizá con no defenderme ni contradecir a esta mujer, el Juez se inclinará a condenarme; y pensando que me castiga, me sacará de cautiverio como si por milagro se librase un cautivo de las mazmorras de Tetuán (p. 102).

Doña Guiomar se queja al Juez de que el suyo es un matrimonio frustrado, pues el hombre con el que se casó no ha respondido a sus expectativas. Resulta que es un tonto y un vago, y no es capaz de alimentar a su familia: pasa las mañanas yendo de la iglesia a la puerta de Guadalajara «murmurando, sabiendo nuevas, diciendo y escuchando mentiras» (p. 103) y ocupa las tardes en los garitos de juego de mirón, volviendo a casa por la noche sin haber recibido ninguna propina de los jugadores; por la noche, en la cama no para de dar vueltas, porque se dedica a una actividad menesterosa: componer de memoria un soneto por encargo de un amigo. El Soldado confirma lo dicho por su esposa y se defiende reconociendo su mala fortuna, ya que no tiene oficio ni beneficio y se lamenta de no haber conseguido una vara de juez o comisario, mediante la cual podía sacar adelante a su familia. Desea el divorcio, porque, al estar casado, no encuentra señor a quien servir:

pero yo, que no tengo oficio, (ni beneficio), no sé qué hacerme, porque no hay señor que quiera servirse de mí, porque soy casado; así que me será forzoso suplicar a vuestra merced, señor Juez, (...) que nos divida y aparte (pp. 104-105).

Doña Guiomar estaría dispuesta a ayudar a su marido, pero es una mujer honrada y no puede «hacer vileza». Él se lo agradece, es más, «por esto solo —dice— merecía ser querida esta mujer» (p. 105); pero el problema reside, según el Soldado, en que doña Guiomar es una mujer de mala condición, celosa, gritona, que lo desprecia por pobre y quiere que, a cambio de su fidelidad, le aguante todas sus «impertinencias y desabrimientos» (p. 105). El Soldado le reprocha que le exija respeto solo por ser casta y honrada, cuando se muestra siempre «rostrituerta, enojada, celosa, pensativa, manirrota, dormilona, perezosa, pendenciera, gruñidora, con otras insolencias de este jaez, que bastan a consumir las vidas de doscientos hombres» (106). A renglón seguido da un giro copernicano a su argumentación y se desdice de lo dicho anteriormente:

Pero con todo esto, digo, señor Juez, que ninguna cosa destas tiene mi señora doña Guiomar; y confieso que soy el leño, el inhábil, el dejado y el perezoso (p. 106).

y pide al Juez que los divorcie, pues no tiene nada que alegar a lo dicho por su mujer.

Con la reiteración de Guiomar de que su marido no cumple con su obligación de mantenerla a ella y a la criada, y el anuncio de nuevos demandantes que realiza el Escribano finaliza esta petición de divorcio.

La tercera pareja que solicita el divorcio está formada por un Cirujano vestido de médico y la señora Aldonza de Minjaca. Al contrario de las parejas anteriores, el primero en dirigirse al Juez para exponer sus razones es el hombre. El Cirujano, un tanto precipitado, de forma directa y sin ambages, le pide al Juez el divorcio de su mujer por cuatro causas: unas, demasiado subjetivas («porque no la puedo ver más que a todos los diablos»; «porque no me lleven los demonios, cuando desta vida vaya, si he de durar en su compañía hasta mi muerte») y otras, nulas ante cualquier auditor («por lo que ella se sabe», «por lo que yo me callo»); tanto es así que el Procurador le dice irónicamente:

Bastantísimamente ha probado su intención (p. 107).

La señora Minjaca, que parece estar tan harta de su marido como este de ella, le dice al Juez que no tiene cuatro causas de divorcio, sino cuatrocientas, y parece dispuesta a enumerarlas hasta que al llegar a la quinta la interrumpe el Juez:

Señora, señora, si pensáis decir aquí todas las cuatrocientas causas, yo no estoy para escucharlas, ni hay lugar a ello; vuestro negocio se recibe a prueba, y andad con Dios, que hay otros negocios que despachar (p. 107).

De las cuatro causas que llega a exponer, tres resultan subjetivas, pero hay una a todas luces objetiva: el engaño de su marido al casarse, que se pasó por médico siendo cirujano, cuya consideración social era inferior a la de médico.

El Cirujano reitera *in extremis* que ni él ni su señora pueden vivir juntos, lo que es —a su juicio— una razón suficiente para el divorcio. Finalmente el Juez dictamina de manera contundente:

Si eso bastase para descasarse los casados, infinitísimos sacudirían de sus hombros el yugo del matrimonio (p. 107).

El último que llega ante el Juez es un Ganapán; viene solo, sin su mujer, por lo que la petición de divorcio se realiza de una parte. El Ganapán se refiere a sí mismo como cristiano viejo, para diferenciarse de muchos mozos de carga que eran moriscos y, por tanto, cristianos nuevos, como afirma Bonilla San Martín en su edición de los *Entremeses* de Cervantes (p. 187, nota 26), y, además, aficionado al vino. Precisamente, estando borracho («estando una vez muy enfermo de los vaguidos de Baco», p. 108), se comprometió a casarse con una prostituta. Al salir de la borrachera, cumplió su palabra y se casó con ella, luego le puso un puesto en la plaza de abastos.

Y aquí surgió el problema: la mujer era una clásica verdulera altanera, que pasaba los días riñendo con clientes y con vecinas del mercado:

ha salido tan soberbia y de tan mala condición, que nadie llega a su tabla con quien no riña, ora sobre el peso falto, ora sobre que le llegan a la fruta, y a dos por tres les da con la pesa en la cabeza, o adonde topa, y los deshonorra hasta la cuarta generación, sin tener hora de paz con todas sus vecinas parleras (p. 108).

de tal manera que, además de tener que defenderla a cada instante, no ganaba para pleitos.. Por ello, de una manera muy educada, pide al Juez la separación de su cónyuge con la promesa de «descargarle de balde todo el carbón que comprare este verano» (p. 109).

Con esta demanda el Juez da por finalizada la vista oral, emplaza a los litigantes a presentar por escrito las causas por las que solicitan el divorcio, con la aportación de testigos, y da por recibidas sus demandas. Esta es una forma muy astuta de zafarse del asunto, no olvidemos que en la época de Cervantes el Juez no podía conceder el divorcio a ninguna pareja por muy graves que fueran las causas aducidas, como es el caso del Vejete y Mariana, por ejemplo. El matrimonio cristiano era para toda la vida.

En esto aparecen unos músicos con guitarras que vienen a invitar al Juez a una fiesta que celebra en su casa un desavenido matrimonio, que él «concertó, redujo y apaciguó el otro día» (p. 109). Acepta satisfecho la invitación y se despide deseando que todos los allí presentes se apacigüen como ellos:

Pluguiese a Dios que todos los presentes se apaciguasen como ellos (p. 109).

«La vida misma, y la imposibilidad católica de un divorcio con todas las consecuencias, explican, sin necesidad de recurrir a fuentes escritas, la ‘agridulce’ broma del desenlace.» (Valbuena Prat, 1969: 45).

Por su parte, el Procurador se queja porque de esa manera se quedarían sin trabajo los procuradores y escribanos de la audiencia. A ellos les interesa que haya pleitos y demandas de divorcios, a sabiendas de que los demandantes se van a quedar como estaban, pero ellos podrán gozar «del fruto de sus peticiones y necesidades» (p. 109).

Finalmente los músicos concluyen el entremés con una canción<sup>2</sup> sin relación con la trama de la pieza, que aboga por la resolución de los conflictos matrimoniales entre los miembros de la pareja sin recurrir a la solución traumática del divorcio, pues, como dice el estribillo de la canción:

más vale el peor concierto  
que no el divorcio mejor (p. 110).

En efecto, la canción no se corresponde con las demandas de divorcio efectuadas en los episodios, pero —además de ser una convención estructural del entremés— sí tiene vinculación con el pensamiento del Juez, que había manifestado un poco antes a las parejas que procurasen apaciguarse y avenirse como había hecho el matrimonio que lo invitaba a una fiesta, pues ninguna de las causas expuestas por los demandantes eran suficientes para obtener el divorcio. Precisamente por la canción, pero sobre todo por el estribillo, «*El juez de los divorcios* tiene por moralidad la justificación del matrimonio y el mantener su subsistencia en todos los casos y condiciones» (Cotarelo Valledor, 1915: 61).

## Conclusiones

A la luz de la descripción y análisis de cada uno de los episodios del entremés podemos comprobar cómo la ruptura de las relaciones matrimoniales es la característica común a los cuatro. Por diversos motivos, para ellos insufribles, los protagonistas no están confor-

2.- Acerca del significado de la canción, confróntese S. Zimic, (1979: 4-5).

mes con su vida en pareja y desean separarse; Mariana incluso está disconforme con la institución matrimonial que supone un impedimento para resolver los problemas conyugales y constriñe la libertad de las personas. Pero las causas que alegan para la separación no son suficientes para el Juez, el cual parece más interesado en conciliar a los litigantes que en conceder el divorcio. Su defensa del matrimonio cristiano es evidente

Pero el objetivo teatral (y social) que persigue Cervantes es poner de relieve de una forma descarnada, pero también lúdica y festiva, los problemas de difícil solución que presentan cuatro matrimonios, a través de unos personajes estereotipados identificables en el *corpus* del entremés, pero llenos de vida y color.

Por medio de un lenguaje directo y del uso de recursos lingüísticos, Cervantes consigue grandes efectos de comicidad. Aunque «en *El juez de los divorcios* (Cervantes) es más comedido en la utilización de juegos verbales y en el uso de la lengua que en otros de sus entremeses» (Sáenz, 2002:1570), se pueden apreciar, sin embargo, atinados recursos como: hipérbolos («y el estar obligada a sufrirle el mal olor de la boca, que le güele mal a tres tiros de arcabuz», p. 99), expresiones latinas «*quia nullam invenio causam*», (p. 102), paronomasias («habla paso, por la pasión que Dios pasó», pp. 97-98) metáforas contundentes («el invierno de mi marido y la primavera de mi edad» p. 99), comparaciones hiperbólicas («ha veinte y dos años que entré en su poder, como quien entra en el de un cómitre calabrés a remar en galeras de por fuerza», p. 100), pullas («rostrituerta, enojada, celosa, pensativa, manirrota...» p. 106), insultos («espuerta de huesos», p. 98, «leño», p. 102) y refranes («cedacico nuevo, tres días en estaca», p. 101).

En cuanto a si la figura del Soldado —«personaje entre ridículo y melancólico, sin más presente o futuro que sus quimeras y sus versos» (Asensio, 1965: 100)— tiene o no carácter autobiográfico, hay autores como W. Rozenblat (1973: 132) que lo afirman y otros, como Astrana Marín (1948-1958: 225), que lo niegan. A. Cotarelo (1915: 653) adopta una postura ambigua, pues al cabo de ver a Cervantes retratado en sus penurias, dice: «podrá no ser un trasunto del triste hogar de Miguel de Cervantes Saavedra, pero se le asemeja mucho», y F. Ynduráin (1962: LII) lo contradice contundentemente: «No admitimos que el entremés suponga experiencia personal del matrimonio de Cervantes y que tenga valor autobiográfico. Su mujer, más joven que él, otorga testamento en vida —1610— haciendo profesión de amor compartido». Mi opinión es que estos episodios no son autobiográficos, aunque haya en ellos elementos que coincidan de alguna manera con momentos de la vida de Cervantes, como puede ocurrir con cualquier obra de cualquier escritor.



## Bibliografía

- AGOSTINI Amelia, «El teatro cómico de Cervantes», *BRAE*, 1964, t. 44 págs. 223-308.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, siete vols., 1948-1958.
- AUSTIN, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Madrid, Barcelona, Paidós, 1982.
- BALBÍN, Rafael de, «La construcción temática de los entremeses de Cervantes», *RFE* 32 (1948), pp. 415-428.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. de Bonilla San Martín, A., Madrid, Asociación de la librería española, 1916.
- *Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1987.
- (1982), *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 2007.
- *Entremeses*, ed. de Alberto Castilla, Madrid, Akal, 2007.
- COTARELO VALLEDOR, Armando, *El teatro de Cervantes; estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, *La escena imaginaria (Poética del teatro de Miguel de Cervantes)*, Madrid, Iberoamericana, 2000.
- «Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica», *XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universidad de Castilla-La Mancha, Argamasilla de Alba, 2005.
- OLIVA, César, «La acción dramática en los entremeses de Cervantes», en Caherine Popupeney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (Coord.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- ROZENBLAT W., «¿Por qué escribió Cervantes *El juez de los divorcios*?», *Anales Cervantinos* 12 (1973), pp. 129-135;
- SÁNEZ, M<sup>a</sup> Ascensión, «*El juez de los divorcios* o la institución matrimonial en entredicho(s)», *AISO, Actas VI* (2002), pp. 1569-1576.
- SEARLE, J., *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980.
- SEVILLA ARROYO, F. y REY HAZAS, A. (eds.), *Teatro completo de Miguel de Cervantes*, Barcelona, Planeta, 1987
- VALBUENA PRAT, Á, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.
- YNDURAIN, F., «Introducción» a *Cervantes, Obras dramáticas*, II, BAE, Madrid, 1962;
- ZIMIC, Stanislav, «El juez de los divorcios de Cervantes», *Acta Neophilológica* 12 (1979), pp. 3-27.
- *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.





## *La Vita Christi* de Sor Isabel de Villena y la teología feminista contemporánea

Miryam Criado  
Hanover College

### RESUMEN

Desde una perspectiva basada en la teología feminista y su aplicación a la exégesis de textos religiosos, en este artículo se analizan las opciones teológicas y morales que *La Vita Christi* de Isabel de Villena presenta a las mujeres de su época en su rescritura del Nuevo Testamento y por las cuales esta obra sigue vigente en sus propuestas para una nueva espiritualidad femenina.

### ABSTRACT

From a feminist theology perspective applied to the exegesis of religious texts, this article explores how *La Vita Christi* by Isabel de Villena offered new theological and moral options to women of her time, and how these proposals are still valid for the renewal of a new feminine spirituality.

---

Una buena parte de la teología feminista contemporánea intenta resolver el sentimiento de alienación que muchas mujeres experimentan al tener que acomodarse a una religión en la que su papel subordinado en la sociedad y en las instituciones eclesiásticas se da por sentado. Teólogas feministas como Elizabeth Schüssler Fiorenza (1992), Kari Børnsen (1995), Mary Daly (1973), Serene Jones (2000) y Rosemary Ruether (1983) han formulado una serie de recomendaciones cuyo objetivo es guiar a las mujeres para redescubrir un cristianismo vaciado de cualquier elemento misógino. Algunas de sus sugerencias son:

1. Volver a las fuentes originales.
2. Explorar en las fuentes originales los indicios de participación femenina que han sobrevivido a la criba y censura patriarcal de siglos.
3. Ignorar cualquier doctrina que afirme su inferioridad.
4. Rescatar la figura original de Jesucristo al eliminar la masculinidad autocrática impuesta sobre el mensaje original.

Sorprendentemente *Vita Christi*, una obra escrita hace más de quinientos años por una abadesa de un monasterio valenciano, pone en práctica todos estos preceptos y va mucho más allá de lo que proponen algunas teólogas feministas. Isabel de Villena escribe una *Vida de Cristo*, un nuevo evangelio, donde explora el mensaje original y la praxis de Jesucristo, ignora toda interpretación y doctrina misógina, y dirige su atención hacia todos aquellos rastros que permanecen en los Evangelios en donde se menciona a mujeres para redescubrirlas y reinterpretar estas instancias fuera de la influencia de la cultura misógina patriarcal.

He evitado conscientemente repetir la afirmación de la crítica que considera la obra de sor Isabel de Villena como una *rescritura* del Nuevo Testamento. En mi opinión es la escritura de un Nuevo Testamento. Isabel de Villena sigue el mismo modelo de trabajo, de recreación de la figura de Jesucristo, que siguieron los cuatro evangelistas cuyo mensaje ha sido aceptado como normativo por las jerarquías del cristianismo. Elizabeth Fiorenza, en «Mujeres en los comienzos del Movimiento Cristiano», explica este proceso y las motivaciones que subyacen en la narrativa de los cuatro evangelios:

Scholars have amply demonstrated that the biblical authors did not intend to write a report of historical facticity or a history in the modern sense of «what actually happened» but that they, like all ancient writers, wanted to point out the meaning and importance of what had happened. They wrote, moreover, the Gospels, for the Christians of their own time, and addressed their questions and problems. They selected from the rich flow of traditions about Jesus those stories and sayings that appeared to be significant for their own faith and community. (1992:86)

El trabajo de selección y reinterpretación de fuentes provenientes de tradiciones orales y escritas de los evangelistas estuvo determinado por dos factores. En primer lugar por el propósito proselitista del mensaje que se quería transmitir a comunidades pertenecientes a diversas tradiciones culturales y, en segundo lugar, por la ideología patriarcal a la que pertenecían. Fiorenza explica en el mismo artículo:

Since the New Testament authors selected traditional materials and sources from their own theological point of view, we must assume that many words and stories about Jesus and his first followers have been lost. Since the New Testament authors lived in a patriarchal culture, they attempted to make the Christian message acceptable to the Jews as well as the pagans of their time [...] Most of the genuine Christian «herstory» is, therefore probably lost [...] *The few, but remarkable, surviving traces have to be recaptured not only from the bias of contemporary interpreters but also sifted out from the patriarchal records of the New Testament authors themselves*<sup>1</sup>. (1992:86-7)

Al igual que los evangelistas, ninguno de los cuales conoció a Jesucristo sino que se basaron en tradiciones orales y escritas, Isabel de Villena basa su escritura en la selección, exégesis y comentario de diferentes fuentes sobre la vida de Jesús teniendo en cuenta a su audiencia. Y como describe Elizabeth Fiorenza, rescata esos pequeños fragmentos de

1.—La cursiva es mía.

presencias femeninas que han sobrevivido a la depuración patriarcal de fuentes originales e interpretaciones teológicas para sacarlos a la luz y devolverles su importancia.

Un buen número de críticos ha analizado las posibles motivaciones de sor Isabel de Villena en su selección de fuentes, temas y personajes. Fuster (1968) propone que esta obra es una respuesta a la misoginia de *L'Espill o Llibre de les dones* de Jaume Roig; aunque concurre con esta teoría, en su edición de *Vita Christi* de 1995, Hauf considera que su objetivo también era educar a las monjas clarisas y la información añadida a las fuentes originales se debe a que la autora, como era mujer, feminizaba los contenidos; Alemany Ferrer (1992) y García Sempere (1998) plantean que *Vita Christi* sigue el modelo didáctico franciscano de fortalecer la fe apelando a las emociones. Finalmente, Cantavella (1987) y Twomey (2003) afirman la ideología proto-feminista de esta obra al considerar la incorporación de la experiencia femenina, la creación de nuevos modelos de mujer, y la importancia de las mujeres en la redención humana. Lo que resulta evidente es que la selección y reinterpretación de eventos en la *Vita Christi* construye una imagen de Jesucristo más acorde con su mensaje original de igualdad intrínseca de todos los seres humanos, que la que plantean los mismos evangelios sinópticos. Ningún personaje de *Vita Christi* aparece como dominante o subordinado, superior o inferior a otro. Sor Isabel de Villena quiere presentar una visión armónica del mundo basada en los presupuestos de una doctrina igualitaria. Este trabajo comentará algunos de entre los muchos ejemplos que se encuentran en esta obra, donde la abadesa del monasterio de La Trinidad reconstruyó o reinterpretó eventos narrados en los Evangelios para enfatizar este concepto.

El episodio de Jesús niño perdido durante tres días y hallado en el templo es quizá uno de los momentos donde más explícitamente se reinventa el contenido del Evangelio. Según el evangelio de San Lucas, cuando sus padres lo encuentran y le reprochan la ansiedad que habían sufrido, Jesús responde secamente: «¿Por qué me buscabais? ¿No sabíais que yo tenía que estar en la casa de mi Padre?» (2:49). Estas palabras tan tajantes y duras que parecen mostrar desdén hacia los sentimientos de los padres son un perfecto ejemplo del concepto de «contradicción» que desarrolla Teresa Forcades i Vila en su libro *La teología feminista en la historia* cuando explica que la teología crítica (de la que la teología feminista es una manifestación) nace cuando se despierta un sentimiento de «contradicción entre la vivencia que tiene una persona en relación con Dios y un pasaje de los textos que la tradición religiosa considera sagrados» (2011:14). Como respuesta a este sentimiento íntimo de tensión que esta contradicción provoca, Teresa Forcades propone que existen dos posturas: o rechazar su percepción negando su propia perspectiva o cambiar la interpretación teológica recibida (2011:16-8). Esta última es la postura que toma Isabel de Villena cuando ofrece una narración diferente, o por así decirlo, más completa, de este evento entre Jesús y su madre<sup>2</sup>:

Y el Señor respondió a su señora madre *brevemente para que sus palabras no fueran entendidas por la gente que allí se encontraba*; pero la señora las entendió muy bien y las conservó en el armario de su piadoso corazón, sintiendo grandemente el dulzor de amor con el que eran dichas, *porque querían decir* (...) Oh señora madre, ¿por qué me habéis buscado con tan dolorosa fatiga? ¿No sabéis vos que

2.-Todas las citas de *Vita Christi* pertenecen a la edición de Almiñana Vallés de 1992.

necesito entender las obras de mi Padre divino, las cuales sin dilación tengo que atender? Y aunque de vos, señora, sea apartado corporalmente, mi amor hacia vos es siempre tan grande que vuestro dolor lo siento como propio; porque yo no me puedo apartar de vos sin sentir una gran pena; por que vos, señora madre, sois la persona más querida y más amada que hay entre todas las creadas. (419)<sup>3</sup>

El texto escueto del evangelio muestra un Jesucristo que habla con severidad, autoridad y desde una posición de superioridad hacia sus padres. La narración de Isabel de Villena extirpa en este episodio cualquier noción jerárquica y le devuelve la integridad de la doctrina original de Jesucristo, quien repetidamente rechaza la división del mundo en grupos de poder y grupos subordinados. Porque como nos recuerda Rosemary Ruether en *Sexism and God-Talk* el legado de Cristo :

does not validate the existing social and religious hierarchy but speaks of behalf of the marginalized and despised groups of society. Jesus proclaims an iconoclastic reversal of the system of religious status: The last shall be first and the first last [...] This reversal of social order doesn't just turn hierarchy upside down, it aims at a new reality in which hierarchy and dominance are overcome as principles of social relations. (1983:136)

Otro ejemplo de la rescritura de pasajes del Evangelio relacionados con el concepto de jerarquías es el de la Inmaculada Concepción de María. Gerda Lerner en su libro *The Creation of the Feminist Consciousness* considera este evento, tal y como ha sido narrado e interpretado tradicionalmente, como el mejor ejemplo de que el culto mariológico no es más que la idealización de la subordinación femenina, una manera de mantener a las mujeres bajo la autoridad masculina haciéndoles creer que la aceptación de su subyugación debe ser entendida como su mejor virtud.

Mary's virginity elevated that condition as a sanctifying choice for ordinary women; her submissiveness to the divine will in the Annunciation was to be the model for female behavior towards fathers and husbands; her tragic motherhood was the model for ordinary mothers' silent submission to their female destiny of suffering and loss, and even Mary's Assumption was read and preached as symbolizing her acceptance of the appropriate role of handmaiden and intercessor. (1993:128)

Sin embargo, en *Vita Christi* se eliminan todas las nociones de sumisión pasiva y subordinación a la jerarquía divina con que la doctrina patriarcal cristiana había caracterizado este evento. Isabel de Villena no plantea la relación entre Dios y María como una réplica de la relación entre señor y sierva. María es presentada como un personaje protagonista de la redención y no como un mero recipiente usado por la divinidad para enviar a su hijo a la tierra. Dios no impone nada a María sino que, desde el primer momento, respeta su libre albedrío. De hecho la anunciación no se narra como tal. Es decir, no es el anuncio del Arcángel Gabriel a María de su inmaculada concepción sino una propuesta matrimonial. El tono y las palabras de Dios cuando pide consejo a las doncellas, que representan las virtudes, sobre cómo comunicarse con María dejan claro que no se trata de una imposición y, por lo tanto, no es un anuncio, sino una petición:

3.-La traducción de todos los textos del valenciano al castellano y las cursivas son míos.

Pero quiero que vosotras, doncellas muy virtuosas, me digáis vuestro parecer: ¿Quién será el embajador que tramite este matrimonio? Que yo quiero dar gloria y honor a esta virgen con la que delibero firmar este matrimonio, que todo se hará con la voluntad y placer suyo, y si ella no quisiera dar su consentimiento, no habrá nada que hacer. (257)

De hecho, los siguientes quince capítulos narran todos los argumentos que el arcángel Gabriel necesita exponer para convencer a María. Entre las preguntas que ésta plantea se encuentra el tema de su virginidad. La virginidad no aparece como una imposición divina para que el cuerpo de María se mantenga como un recipiente 'puro', que no haya sido 'mancillado' por el contacto sexual con un hombre. Por el contrario, su virginidad es planteada en varias ocasiones y, en todas ellas, se reitera esta condición como un deseo personal de María, no como un requisito divino, es más, se habla de su virginidad asumida con «voluntad deliberada»: «Oh mensajero glorioso, ¿cómo se hará esta faena? Porque yo, movida por inspiración divina, he hecho el voto de virginidad con voluntad deliberada de no tener jamás relaciones con un hombre» (269). De hecho para conseguir que María acepte la petición de Dios el arcángel le promete que su deseo de no tener relaciones sexuales va a ser respetado.

La *Vita Christi* también ignora la tradicional dicotomía jerarquizada entre María y Eva, que representa a la primera como la mujer benévola y pura y la segunda como símbolo del pecado y la inmoralidad. Obviamente esta dicotomía presenta una jerarquización entre mujeres, aquellas que respetan la sumisión a las normas impuestas y no son activas sexualmente y las que sí lo son. Las primeras reciben la aceptación y aprobación de la sociedad mientras que las otras son despreciadas. Sin embargo, sor Isabel elimina absolutamente cualquier vestigio de jerarquías, de superioridad o inferioridad entre mujeres, sea quienes sean. De hecho, en el caso de Eva, según *Vita Christi*, es a ella a quien se le ocurre la idea de promover una especie de manifestación para reclamar la redención del mundo<sup>4</sup>. Dios no sólo escucha lo que Eva propone, sino que lo medita y, finalmente, acepta su sugerencia. Más adelante cuando María prepara las fiestas para su boda con Dios invita a Adán y «su gente» a la celebración. De este modo se presenta a Eva y a María como miembros de una misma familia, con una buena relación entre ellas y felices de haber resuelto conjuntamente el problema de la redención humana<sup>5</sup>.

Pese a que la exégesis contemporánea considera que María Magdalena no se corresponde con la mujer que los evangelios describen como la pecadora que lava con sus lágrimas y cabellos los pies de Jesucristo, durante siglos María Magdalena fue el símbolo de la prostituta arrepentida<sup>6</sup>. Sin embargo, Isabel de Villena ofrece una interpretación diferente a esta identificación entre María Magdalena y la mujer pecadora al descartar

4.-El mismo discurso de Eva demuestra que esta figura no representa ni el pecado ni la tentación sino que posee cualidades femeninas positivas: «El Señor me ha creado más amable y mucho más piadosa que al hombre, porque yo siento el dolor de mis hijos intensamente...si vuestra señoría quisiera escuchar mi consejo tengo la convicción de que toda vuestra estirpe recobrará la salud» (237).

5.-Sobre la ruptura de la dicotomía María/Eva véase R. Cantavella *Protagonistas Femenines*.

6.-Según la cristología patriarcal María Magdalena representaría en sí misma los dos modelos de mujer, al haber sido una «mujer pecadora» (es decir sexual) en su juventud y una «mujer buena» tras su arrepentimiento. Mary Daly considera que: «The existence of «good» women —according to male standards of being unmolested private property— has required the existence of «bad» women, who have been scapegoats for male sexual guilt» (1973:61).

la veracidad de esta calificación como ridícula. Así, *Vita Christi* explica las circunstancias personales de Magdalena: una chica muy joven, rica, huérfana que, por la inconsciencia de la edad y por no tener quien la aconsejara, organizaba muchas fiestas. Isabel de Villena, o la voz narradora, explica con mucho humor que puesto que a la gente le encanta chismorrear sobre los demás, especialmente si son de clases superiores, la acusaban injustamente de llevar una vida displicente (CXVII). En vez de mostrar la evolución de Magdalena de ser una mujer pecadora/sexualmente activa y, por lo tanto, inferior a convertirse en una mujer sin tacha/casta, Sor Isabel nos presenta a Magdalena como una mujer que es simplemente víctima de habladurías. Una vez más Isabel de Villena se niega a mostrar rangos o escalafones de superioridad o inferioridad entre las mujeres.

Incluso en momentos en los que parece narrarse meramente un episodio maternal entrañable, Isabel de Villena aprovecha para reiterar el mensaje de igualdad intrínseca entre los seres humanos. En el capítulo donde se describe a Ana, la madre de María con su hija recién nacida, se explica que en un principio la madre, para mostrar su respeto, le besaba únicamente los pies y las manos a su hija, pero María con la expresión de su cara, le indicó a su madre que no era eso lo que quería, y «de aquí en adelante, no le besaba los pies ni las manos sino solamente la boquita, la frentecita y los mofletitos con gran amor» (214).

El hilo de continuidad que entrelaza todas las escenas de la vida de estos personajes es la renuncia a un orden social basado en jerarquías o en la subordinación de unos hacia otros. Dios escucha y sigue el consejo de Eva, pide consejo a las virtudes que son todas mujeres, no se impone sobre María sino que es ella quien impone su condición de mantener su virginidad. José trata con respeto a María y ésta, a su vez, le devuelve el respeto y la deferencia. Jesucristo trata con la misma consideración y comprensión a todas las mujeres con las que se encuentra: desde una viuda jorobada, a la mujer con flujo o a su madre. Entre las mujeres tampoco hay una imposición de un orden jerárquico establecido por su contacto más o menos íntimo con Jesús. Todos son semejantes en su humanidad, en el respeto y consideración que ofrecen, y en su amor unos por otros. Sor Isabel de Villena presenta una visión armónica del mundo donde todos son iguales y se tratan como tales porque siguen en su comportamiento y palabras los presupuestos del mensaje igualitario de Jesucristo.

La presentación de personajes femeninos con una humanidad intrínseca y el continuo énfasis en el mensaje igualitario de Jesús a lo largo de varios cientos de páginas son los medios que utiliza Isabel de Villena para crear una visión alternativa e integral del mundo en donde las mujeres encuentran un espacio de pertenencia por derecho propio. Anticipándose a las recomendaciones de la teología feminista actual reconoce la opresión y subordinación de la mujer y la rechaza, no mediante la escritura de innumerables páginas rebatiendo argumentos de la cristología patriarcal, sino ignorando completamente estos argumentos misóginos y construyendo un espacio de pertenencia para las mujeres dentro de su sociedad y, más específicamente, en su mundo espiritual y, por tanto, en su propia religión.

Una vez creado este mundo alternativo donde no existe la subordinación y donde se reconoce la total humanidad de las mujeres, sor Isabel va un paso más allá para mostrar su papel fundamental en el origen del cristianismo y su capacidad para representar a Cristo y ser transmisoras de su doctrina.



Pese a que durante los primeros siglos las mujeres desempeñaron un papel muy importante en la expansión del cristianismo, la progresiva patriarcalización de la cristología fue relegando a las mujeres a un papel secundario. Según Ruether:

women, of course, (we)re still regarded as humble members of the Christian body, but their inability to represent Christ is sealed by the definition of Christ as founder and cosmic governor of the existing social hierarchy and as the male disclosure of a male God whose normative representative can only be male. With the adoption of Aristotelian biology in Medieval scholasticism, this antiwoman use of Christology is argued not only on the plane of symbol but on the plane of biology. (1983:125)

Desarrollar una teología que identificaba la masculinidad con Dios trajo como consecuencia que «la posesión de órganos genitales masculinos se convirtiera en el requisito esencial para representar a Cristo» (1983:126). De este modo, las mujeres no sólo pasaron a ser consideradas biológicamente incompatibles con la posibilidad de poder ser representantes de Dios/Jesús en la tierra y transmitir su mensaje sino que se convirtieron en «the Gateway to the Devil» como bien señala Kim Chernin (1987:150). A este proceso se añade que «las fuerzas ideológicas e institucionales movilizadas por la Iglesia (fueron) elaborando sobre la diferencia sexual [...] un sistema de géneros jerarquizado y asimétrico [...] distorsionando la memoria histórica, por su capacidad de perpetuarse en registros escritos» Muñoz Fernández (2008:130).

*Vita Christi*, sin mencionar este tema directamente, cuestiona la validez de los argumentos tradicionalmente esgrimidos para excluir a las mujeres al reiterar en boca del mismo Jesús el papel decisivo de las mujeres en la fundación del cristianismo:

mis discípulos me desamparán y huirán por el gran terror y confusión de mi muerte. Pedro, tan amado, me negará. Y tú, fortísima Magdalena, sin ningún temorpúblicamente llorarás, me seguirás en mi pasión y mi muerte, declarando que soy tu maestro, y tras mi muerte estarás tan ansiosa por mi cuerpo que se irán de mi sepulcro cansados mis dos discípulos mas amados, y solo tú permanecerás guardándolo, sin que haya ninguna pena o cansancio que no estés dispuesta a pasar por mí. (520)

Las palabras de despedida de Jesucristo a su madre y a María Magdalena, además de ser de una belleza emotiva impresionante, son su testamento. Esta voluntad final de Jesucristo, tal y como ha sido redactada por sor Isabel, acerca *Vita Christi* a los presupuestos del movimiento de Cristología espiritual que, basados en *Hechos de los apóstoles* 2:17-18<sup>7</sup> y la *Carta a los Gálatas* 3:38<sup>8</sup>, proclaman que tanto hombres como mujeres pueden ser portavoces de Cristo. A cada una de ellas la deja encargada de un ámbito diferente. A su madre le pide que sea la base de su Iglesia. Ella se convierte en la representación de su hijo, en la encargada de seguir exhortando a sus seguidores para que mantengan su fe:

Vos habéis de ser la reparadora de la fe, la cual los apóstoles perderán por la gran pena y humillación que en mí verán, y huirán de mí con gran prisa... ¿qué será de

7.-«Profetizarán vuestros hijos y vuestras hijas... sobre mis siervos y siervas derramaré mi espíritu».

8.-«Ya no hay más judío ni griego, esclavo ni libre, varón y hembra, pues vosotros hacéis todo uno, mediante el Mesías Jesús».

su fe si tú no los ayudas? todo mi trabajo será en balde... Tú serás el fundamento y firmeza de la Iglesia. Yo la fundaré con mi sangre y tú la reafirmarás con tu fortaleza y paciencia. (518)

A Magdalena le encomienda que se ocupe de transmitir su mensaje a las futuras comunidades conventuales: «para ayudar a aquellos que me quieran servir apartados de todo delito y placer temporal y en soledad reposar conmigo» (522).

María Milagros Rivera Garretas explica en su libro *Nombrar el mundo en femenino* como en el esfuerzo de apropiarse de la realidad, de nombrarla, las mujeres tenían dos opciones, unas lo hacían

partiendo de lo que tenían, es decir, reflexionando en torno a su experiencia personal y haciendo de esta experiencia un lugar de libertad, un lugar donde intentar ser; otras veces lo han hecho mirando a dónde querían llegar, reivindicando para ello derechos que las llevaran más allá de su experiencia, liberándolas de ella. (2010:20)

En mi opinión Isabel de Villena sigue el segundo camino. Su objetivo es reivindicar el derecho de participación legítima en el discurso teológico, es decir, crear un espacio de representación y dar voz a las mujeres dentro de una religión que durante siglos las ha relegado a los márgenes y les ha impuesto el silencio y la subordinación a la jerarquía masculina.

El uso subversivo de fuentes consideradas como sagradas no es nuevo. Ya Hildegard Von Bingen, Cristina de Pizan y otras autoras habían realizado exégesis de textos sagrados. Sin embargo, Isabel de Villena no solamente manipula sus fuentes para escribir su propia versión de los Evangelios, sino que se apropia el discurso teológico al poner en boca de Dios y de Jesús su propia concepción de una cristología espiritual alternativa a la cristología patriarcal, que reitera el mensaje igualitario de los comienzos del cristianismo. Por otro lado, como nos recuerda María Milagros Rivera en «La historia de las mujeres y la conciencia feminista en Europa»:

Las pensadoras que reivindicaron a Judith, a la Virgen María, a las Amazonas, a Penelope, a Lucrecia o a Fredegunda, no lo hicieron con el propósito de conservar el poder de la clase privilegiadas de su época sino con el de construir para las mujeres en general [...] el armazón histórico de una identidad social separada. (1991:131-2)

Así pues, el rescate de todas las figuras femeninas brevemente mencionadas en los cuatro evangelios sinópticos tiene como objeto construir una identidad social, una identidad de género para las mujeres dentro de una religión donde tanto la divinidad, sus representantes y sus discursos habían sido construidos como esencialmente masculinos.

La teología feminista actual insiste en la necesidad de la transmisión del saber de unas mujeres a otras para evitarla constante repetición de esfuerzos abocados al olvido. Gerda Lerner explica este proceso repetido durante siglos:

over and over again, individual women criticized and re-interpreted the core biblical texts not knowing that other women before them had already done so In fact, present-day feminist Bible criticism is going over the same territory and using the very same arguments used by other women engaged in the same endeavor

or... Men created written history and benefited from the transmittal of knowledge from one generation to the other. So that each great thinker should stand «on the shoulders of giants,» thereby advancing thought over that of previous generations with maximum efficiency. Women were denied knowledge of their history, and thus each woman had to argue as though no woman before her had ever thought or written. Women had to use their energy to reinvent the wheel, over and over again, generation after generation. (1993:166)

*Vita Christi* tiene unas mil cien páginas, el esfuerzo de creación de esta ingente obra es obvio que fue acometido por Isabel de Villena con el objetivo claro de educar. Pero, en mi opinión, este deseo de instruir no estaba basado meramente en la prescripción franciscana de fortalecer la fe de las monjas de su comunidad a través de visualizar eventos, de desarrollar empatía mediante el uso de la emoción. Y afirmo esto porque *Vita Christi* no reitera la aceptación de una normativa patriarcal, ni tampoco la justifica para que las mujeres acepten su condición de miembros subordinados. Por el contrario, sor Isabel crea para su comunidad un espacio de libertad en el que ser mujer no es sinónimo de ser inferior física, intelectual y moralmente sino que ser mujer equivale a ser fuerte, ser inteligente, ser apreciada y respetada por la divinidad y ser, además, una parte fundamental de su Iglesia. Como bien explica Teresa Forcades i Vila, aunque no recibiera este nombre

la *teología feminista* ha existido desde que existe la teología patriarcal. Es decir, desde que existe una teología...que considera a las mujeres menos aptas que los varones para hablar de Dios, para presidir ceremonias de culto o para dirigir las instituciones religiosas [...] han existido personas que se han opuesto a este orden de cosas —que son las teólogas y teólogos feministas. (2011:23)

En mi opinión el objetivo más importante de *Vita Christi* es legar a su comunidad una fuente de conocimientos para ser leídos a generación tras generación de monjas en su comunidad. Para eliminar la necesidad de partir de cero constantemente. Uno de los grabados más famosos de la segunda edición refleja perfectamente esta idea. Vemos a sor Isabel de Villena entregando su libro a su comunidad de monjas y al fondo el volumen colocado para ser leído en voz alta a su comunidad y, así, crear una memoria colectiva que recoja una visión alternativa a la construida por la cristología patriarcal.

El doloroso sentimiento de impotencia de Teresa de Cartagena cuando unos años antes defendía su autoría y su capacidad intelectual ante quienes consideraban que una mujer nunca pudo haber escrito su *Arboleda de los enfermos* queda de manifiesto cuando exclama:

Dios de la verdad sabe que yo no tuve otro maestro ni me aconsejó otro letrado, ni lo copié de libros, como algunas personas suelen decir con maliciosa admiración. Mas esta es la única verdad: que Dios de las ciencias, Señor de las virtudes, Padre de las misericordias, Dios de toda consolación, el que nos consuela en todas nuestras tribulaciones, Él solo me consoló, Él solo me enseñó y Él solo me leyó. (131)

Estas palabras de Teresa de Cartagena, que suplican ser reconocida en su labor como mediadora, como compositora del saber que Dios le ha inspirado, denotan una sensación de incursión en territorio ajeno, de haber hecho algo incomprensible que necesita ser jus-

tificado y contrastan con el orgullo con el que Sor Aldona de Montsoriu, la sucesora de sor Isabel, introduce la *Vita Christi*:

Ella, devotísima madre [...] quiso con afanoso trabajo componer este libro tan grande. Y, puesto que ella, humilde religiosa, calló su nombre en la composición de un libro tan digno, yo creo que alcanzará no poco merito ante Dios publicar el nombre de tan singular madre, digna de memoria inmortal: Sor Isabel de Villena *lo ha hecho*; Sor Isabel de Villena *lo ha compuesto*; Sor Isabel de Villena con estilo dulce y elegante *lo ha ordenado* no solo para las hermanas que viven en este convento sino para todos los que viven esta vida breve, enojosa y transitoria<sup>9</sup>. (204)

Teresa de Cartagena por tres veces invoca a Dios como inspirador y fuente de su libro. La abadesa de la Santa Trinidad repite tres veces el nombre de Isabel de Villena como autora única de *Vita Christi*. La confianza y el orgullo que se manifiesta en estas palabras muestran como la labor de sor Isabel de crear un espacio de pertenencia y autoridad para las mujeres tuvo éxito porque despertó una nueva valoración de la identidad femenina. Su éxito editorial nos indica que ya hace quinientos años esta obra encontró un público ansioso de encontrar respuestas a las contradicciones que el cristianismo patriarcal planteaba.

Isabel de Villena creó nuevas formas de imaginar y experimentar la relación con Dios y Jesús basándose en el mensaje primordial de la desintegración de jerarquías y la igualdad intrínseca de los seres humanos. Esta condición igualitaria le sirvió de base para afirmar la capacidad espiritual e intelectual de las mujeres para poder ser portavoces de la doctrina cristiana. Y esta reconstrucción de la espiritualidad femenina es tan revolucionaria que incluso cinco siglos después sigue impactando a aquellas mujeres que hoy día cuestionan las formas de reflexión espiritual establecidas por el patriarcado y buscan nuevos espacios de pertenencia ya sea dentro del catolicismo o en otras religiones cristianas.

9.–Las cursivas son mías.

### Referencias bibliográficas

- ALEMANY Ferrer, Rafael (1992). «La Vita Christi de Sor Isabel de Villena: ¿Un texto feminista del siglo XV?», en: Segura, Cristina (coord.), *La voz del silencio. Fuentes directas para la historia de las mujeres. Siglos VIII-XVIII*. Madrid: Asociación cultural Al-Mudayna, pp. 251-64.
- BØRENSEN, Kari (1995). «Women's Studies of the Christian Tradition», en: King, Ursula (coord.), *Religion and Gender*. Oxford: Blackwell, pp. 245-255.
- CANTAVELLA, Rosanna (1987). *Protagonistes femenines a la «Vita Christi»*. Barcelona: LaSal.
- CARTAGENA, Teresa de (1967). «Arboleda de los enfermos. Admiración operum Dey», ed. Lewis Joseph Hutton. Madrid: Aguirre. Anejos del Boletín de la Real Academia Española XVI.
- CHERNIN, Kim (1987). *Reinventing Eve. Modern Woman in Search of Herself*. New York: Harper.
- DALY, Mary (1973). *Beyond God the Father. Toward a Philosophy of Women's Liberation*. Boston: Beacon Press.
- FIORINZA, Elizabeth (1992). «Women in the Early Christian Movement», en: Christ, Carol (coord.), *Woman Spirit Rising. A Feminist Reader in Religion*. New York: HarperCollins, pp. 84-92.
- FIORINZA, Elizabeth (1992). «Feminist Spirituality, Christian Identity, and Catholic Vision», en: Christ, Carol (coord.), *Woman Spirit Rising. A Feminist Reader in Religion*. New York: HarperCollins, pp. 136-148.
- FORCADES, Teresa (2011). *La teología feminista en la historia*. Barcelona: Fragmenta Editorial.
- FUSTER, Joan (1968). «Jaume Roig i sor Isabel de Villena», *Obres completes*. Barcelona: Edicions 62, pp. 175-210.
- GARCÍA SEMPERE, Marinela (1998-9). «La tradición y la originalidad en la Historia de la Passió de Bernat Fenollar y Pere Martines, y en la Vita Christi de Isabel de Villena», *Revista de Lengua y literatura catalana, gallega y vasca*, 6, pp. 47-68.
- JONES, Serene (2000). *Feminist Theory and Christian Theology. Cartographies of Grace*. Minneapolis: Fortress Press.
- LERNER, Gerda (1993). *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteenth-century*. Oxford: Oxford UP.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela (2008). «Mujeres y religión: itinerarios de hermenéutica histórica», en: Serrano, Lola y Hernández, Beatriz (eds.), *Mujeres y religiones. Tensiones y equilibrios de una relación histórica*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, pp. 129-146.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros (1991). «La historia de las mujeres y la conciencia feminista en Europa» en: Luna, Lola (coord.), *Mujeres y sociedad. Nuevos enfoques teóricos y metodológicos*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 123-140.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros (2010). *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icaria.
- RUETHER, Rosemary (1983). *Sexism and God-Talk. Toward a Feminist Theology*. London: Beacon Press.
- TWOMEY, Lesley (2003). «Sor Isabel de Villena, her Vita Christi and an Example of Gendered Immaculist Writing in the Fifteenth Century», *La Corónica*, 32.1, pp. 89-103.
- VARIOS (1984). *Nueva Biblia española*, Schökel, Luis y Mateos, Juan (Trad.). Madrid: Ediciones Cristiandad.
- VILLENNA, Isabel de (1992). *Vita Christi*, ed. Almiñana Vallés. Valencia: Ajuntament de València.
- VILLENNA, Isabel de (1995). *Vita Christi*, Hauf, Albert-Guillem (ed.). Barcelona: Edicions 62.





## El libro 50 de la *Historia General y Natural de las Indias* («Infortunios y Naufragios») de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535): ¿génesis e inspiración de algunos episodios de *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542)?

Juan Francisco Maura  
The University of Vermont

### RESUMEN

La finalidad de este trabajo es exponer la semejanza existente en las primeras descripciones de supervivencia protagonizadas por parte de naufragos en las Américas, así como las extremas situaciones de sed y hambre que tuvieron que padecer. Concretamente, se pondrá de manifiesto el paralelismo existente entre algunos fragmentos de la obra *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542) con parte de otra obra publicada con anterioridad: el quincuagésimo y último libro de la *Historia General y Natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, «Infortunios y naufragios» (1535), que llevan a cuestionarnos la originalidad y veracidad de parte de la obra de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

### ABSTRACT

The purpose of this paper is to present similarities in survival descriptions of shipwrecked starring in the Americas, as well as the extreme thirst and hunger situations they had to suffer. Specifically, it will highlight the parallels between some fragments of the work *Naufragios* by of Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542) with another work published previously: «Misfortunes and Shipwrecks» (1535), the fiftieth and final book of *Historia General y Natural de las Indias* by Gonzalo Fernández de Oviedo, which lead us to question the originality and veracity of the work of Alvar Nunez Cabeza de Vaca.

---

Solamente quiero decir ó dar un aviso al lector contra la malicia de algunos historiales, que hablan en Indias sin verlas; y es que atienda el lector en dos cosas: la una desde dónde escribe el que lo diçe; é la otra que no debe dexar de considerar que hallará algunos pasos, que yo he escripto y essotros remiendan, mudando las palabras, porque parezca ques suyo lo cuentan, é van á dar de pies en lo que de

mis tractados han hurtado; é tal ha avido que quassi á la letra en partes diçe lo que yo he dicho...

(Gonzalo Fernández de Oviedo, vol. 4, Lib. 50, cap. 10. 5, 592).

## I

Dos de las primeras «relaciones de naufragios» escritas en el contexto americano, serán las de González Fernández de Oviedo y Alvar Núñez cabeza de Vaca. Estas «relaciones de naufragios», llegarán a ser por sí mismas un popular género literario tanto en España como en Portugal durante la época de los descubrimientos.

Sobre el origen y gestación de la obra *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca se han escrito con anterioridad buenos trabajos, de igual manera que sobre la conocida «Relación Conjunta» de Gonzalo Fernández de Oviedo, incluida en su *Historia General y Natural de las Indias* y siempre relacionada con el texto del escritor jerezano.<sup>1</sup> Sin embargo, hasta la fecha, ninguno de dichos trabajos ha sido conectado directamente con el último libro, «Infortunios y Naufragios», último (aunque buena parte de él fue escrito antes que los demás) de los cincuenta que dejó Oviedo escritos en su *Historia General y Natural de las Indias*. Este último libro del que, como veremos más adelante, muchos de sus capítulos salieron a la luz antes de 1535, ha podido ser fuente de inspiración, génesis y modelo para algunos capítulos de los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.<sup>2</sup> A pesar de todo, algún conocido investigador de Cabeza de Vaca ha afirmado que el proceso ha sido justamente el contrario, que fue Gonzalo Fernández de Oviedo quien se «apoderará» del discurso de Cabeza de Vaca para su beneficio, nombre y gloria. Escribe Pupo-Walker:

Es esa narración [la que enviaron los tres supervivientes a la Audiencia de Santo Domingo] la que, algún tiempo después, el cronista Fernández de Oviedo reprodujo y glosó en su *Historia general y natural de las Indias*. Sólo que el cronista [Fernández de Oviedo] aprovechará el texto a su capricho, tal y como lo había hecho con otras relaciones que manejó. En lo posible Fernández de Oviedo se apoderará de la relación para casi darnos la impresión de lo que en ella se relata es principalmente suyo («Caracterización» 178-79).<sup>3</sup>

1.- A este respecto, podemos destacar los trabajos de Enrique Pupo-Walker, «Notas para una caracterización de un texto seminal: Los Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», «El libro de viajes, la ficción y sus legados en los *Naufragios* de Alvar Núñez cabeza de Vaca» así como la «Introducción» a su edición de *Naufragios* (1992). También son dignos de mención los trabajos de Rolena Adorno y Patrick Charles Pautz. *Alvar Núñez Cabeza de Vaca* (1999), así como los de Antonio Carreño, «*Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: Una retórica de la crónica colonial» y Juan F. Maura, *Alvar Núñez Cabeza de Vaca: o el arte de la automitificación* (1987).

2.- Enrique Pupo-Walker intuyó que la obra de Cabeza de Vaca seguía un modelo retórico común en las *relaciones* medievales realizadas por funcionarios. Sin embargo, en este caso se remonta a Justiniano: «En su configuración primaria el texto de Cabeza de Vaca acata los preceptos retóricos que guiaban a la preparación de *relaciones*, según se prescribían en los reglamentos forenses derivados de las artes notariales del medioevo» («Caracterización» 167-68). Según Pupo-Walker, el prohemio de *Naufragios* tiene reminiscencias de la antigüedad clásica y el humanismo renacentista («Caracterización» 174). Sin embargo, no debemos irnos tan lejos para encontrar fuentes de inspiración para la obra *Naufragios* y sí profundizar más en la relación personal que Cabeza de Vaca tuvo con Hernán Cortés antes y después de su periplo americano. El que fuera cronista del emperador, Pero Mexía (Sevilla 1497-1551), también pudo haber sido fuente de inspiración para Cabeza de Vaca en sus prohemios de 1542 y 1555. Véanse los prohemios de *Silva de varia lección* y su *Historia imperial y cesárea*. <<http://ia600505.us.archive.org/20/items/silvadevarialecc00mex/silvadevarialecc00mex.pdf>> [consultado el 7 de abril de 2013].

3.- Pupo-Walker, por otra parte, repara en que «Aunque en algunas ocasiones Oviedo designa a Cabeza de Vaca como autor principal de la relación que él comenta, debe destacarse que el cronista asigna a Dorantes y a Castillo acciones que,



Está claro que Pupo-Walker pasó por alto, el último capítulo de la *Historia General y Natural* del cronista oficial madrileño. No obstante, se permite afirmar que «para colmo, el cotejo de esa relación con los *Naufragios* nos induce a pensar que el cronista mutiló aspectos de la narración que no se ajustaban a su plan narrativo» («Caracterización» 180). A pesar de ser Pupo-Walker uno de los defensores de la figura de Cabeza de Vaca y uno de los que ha estudiado más a fondo su obra *Naufragios* (no así su segunda obra *Comentarios*), no le cuadra la información que Cabeza de Vaca nos da de la flora y fauna americana.<sup>4</sup> «Llama la atención que Núñez no haga alusión alguna al pavo americano, ni a los cocodrilos, que tanto abundan en las regiones de la Florida y Texas» (Pupo-Walker, *Naufragios*, n. 242).<sup>5</sup> Igualmente, no le cuadran a Pupo-Walker algunos capítulos de *Naufragios*, así como el prohemio, que parecieran haber sido escritos por otra mano... «Me refiero a que en el penúltimo capítulo, al relatarse el encuentro con piratas franceses y la llegada de Núñez a Lisboa, inexplicablemente aparece un narrador anónimo, en tercera persona, que parece hacer las veces de un escribano o amanuense, y que pudo haber cumplido la función asignada a Pero Hernández en los *Comentarios*» («Caracterización» 181).<sup>6</sup> Pupo-Walker intenta explicarnos, y explicarse a sí mismo, la construcción un tanto problemática, incluso sospechosa, del texto o textos incluidos en la obra de Cabeza de Vaca:

Para no juzgarle arbitrariamente, hay que insistir en que el célebre texto de Álvaro Núñez ilustra la laboriosa secuencia de reescrituras que al parecer no alcanzaron una formulación definitiva. Dicho de otro modo, los *Naufragios* han retenido una condición provisional, casi de borrador, que paradójicamente nos acerca a su intimidad constitutiva. Expresado metafóricamente, es en su hechura problematizada e inconclusa —y no en el azar marítimo— donde acaso residen las instancias más punzantes de zozobra que el texto puede ofrecernos («Caracterización» 195).

En el presente trabajo ofrezco evidencia para probar que fueron los capítulos de naufragios que el cronista mayor de Indias, Gonzalo Fernández de Oviedo, incluyó en su obra, el modelo que Cabeza de Vaca usaría más tarde para redactar varios capítulos de *Naufragios*. Como es sabido, Cabeza de Vaca conoció personalmente al historiador Gonzalo Fernández de Oviedo y también su obra, sobre todo durante los años que pasó en España desde su llegada de Norteamérica hasta su partida para el Río de la Plata (1537-1540).

El académico decimonónico José Amador de los Ríos (1818-1878), nos informa en la edición de la *Historia General y Natural de las Indias* que publicó la Real Academia de la Historia en 1851, que una parte del último capítulo (cap. 50) se incluyó en la primera edi-

luego en sus *Naufragios*, Núñez reclamará como suyas» («Caracterización» 179). De la misma manera, el citado crítico observa cómo en la obra de Oviedo los tres españoles parecen ser protagonistas en igualdad de condiciones («Caracterización» 180).

4.- A mí tampoco me cuadran. Las omisiones en la fauna americana (caimanes), así como las superficiales descripciones de los indígenas del interior y, sobre todo, los vacíos cronológicos de *Naufragios*, son algunos de los misterios que todavía quedan por resolver en este interesante rompecabezas, no obstante, de haber empezado.

5.- Con toda la razón del mundo. ¿Cómo es posible ignorar estas dos especies después de haber pasado tanto tiempo en las costas de la Florida y en el interior del continente?

6.- Recuérdese que los *Comentarios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, donde se narran las peripecias del autor por el Río de la Plata, fueron redactados por su escribano Pero Hernández. Véase el capítulo séptimo, «Los *Comentarios*, la Cédula y el Proemio», del libro *Alvar Núñez Cabeza de Vaca: el gran Burlador de América* (2011), pp. 149-167.

ción: «En la primera edición de la primera parte de la *Historia general de Indias* se incluyó también parte (y no el todo, como generalmente se ha creído) del libro de los «Infortunios y Naufragios», último de los cincuenta que dejó Oviedo escritos» (Oviedo, «Advertencia», v). Como sabemos, y como él mismo cuenta, Gonzalo Fernández de Oviedo y Alvar Núñez Cabeza de Vaca tuvieron la oportunidad de conocerse y verse en más de una ocasión. También sabemos, porque dedica un espacio de su *Historia* para contárnoslo (vol. 3, lib. 35, cap. 7, 615), que el historiador madrileño leyó con cuidado y detenimiento la obra que Alvar Núñez y sus compañeros presentaron en la Audiencia de Santo Domingo camino a España. Asimismo, fueron muchas las posibilidades de que el conquistador jerezano leyese a su vuelta a España en agosto de 1537 (en el capítulo 37 nos cuenta que llegó a Lisboa el 9 de agosto de ese año), la recientemente publicada obra, sobre todo el libro dedicado a los «naufragios» de Gonzalo Fernández de Oviedo. A continuación destacaré similitudes notorias entre algunos pasajes de este último libro de Fernández de Oviedo y la obra *Naufragios*.

Como ya se ha mencionado, la primera parte de la obra de Oviedo se imprimió en 1535; la impresión de la segunda parte realizada en Valladolid quedó interrumpida por la muerte del autor en 1557 y sólo se editó completa entre 1851 y 1855, en cuatro volúmenes, por la Academia de la Historia al cuidado de José Amador de los Ríos. El último libro de la extensa obra de Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia Natural y General de las Indias* trata del libro quincuagésimo de dicha obra, *Infortunios e naufragios acaecidos en las mares de las Indias, islas y Tierra Firme del mar Océano*. En el se que cuentan los naufragios y penalidades acaecidas en el mar más espectaculares que el cronista oficial e historiador madrileño tuvo la oportunidad de documentar, gracias a información directa e indirecta de algunos de los supervivientes de dichos sucesos.<sup>7</sup>

Se trata de una colección que recoge 29 desastres de navegación comprendidos entre el año 1513 y el 1548. Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), que debía ser unos diez años mayor que Alvar Núñez Cabeza de Vaca, murió por las mismas fechas que él y en la misma ciudad de Valladolid.<sup>8</sup>

Escribe Oviedo (Lib. 50, cap. 26 p. 344). «Después de la primera impresión deste tratado, conformándome con la cosmographia de las más modernas cartas que el año de mill é quinientos é treynta é siete se corrigieron y emendaron por mandado de Çessar, andan puestas otras quatro islas, lo qual me movio á emendar el párrafo XVIII deste naufragio...». (Vol. 4, lib. 50, cap. 10, párrafo 26, 507). La pregunta que se nos plantea es la de saber si Alvar Núñez Cabeza de Vaca tuvo acceso a los escritos de Fernández de Oviedo antes de escribir sus *Naufragios*. También descubrir si el conquistador de México, Hernán Cortés,

7.- Incluyendo la del famoso «protonauta». Como escribe Juan Manzano Manzano, «Por los años en que Hernando Colón escribe la *Vida* de su padre (1537-1538), la única narración de la aventura de nuestro piloto [el piloto anónimo] que circulaba en letras de molde era la de Oviedo, contenida en el primer tomo de su *Historia de las Indias*, impreso en Sevilla en 1535» (Manzano 90). Todos los historiadores y cronistas de la época de Cristóbal Colón, mencionan al «piloto anónimo» o «protonauta», que presuntamente le comunicó a Colón la existencia de América. Véase: «Ilustraciones de la Casa de Niebla: una nota histórica sobre el 'predescubrimiento' de Cristóbal Colón». *Colonial Latin American Historical Review* 5 (1996): 311-329. Véanse también los trabajos de Demetrio Ramos, y Juan Manzano citados en la bibliografía.

8.- Según Alonso Gómez de Santoya, el Inca Garcilaso de la Vega así como documentación reciente, Cabeza de Vaca murió en Valladolid y no en Sevilla como se ha venido pensando. Sí hubo un Cabeza de Vaca que fue contador de la Casa de la Contratación en Sevilla en 1564, pero no es el que nos ocupa (Véase, AGI. Patronato, 2289R.6. Véase mi trabajo, *Alvar Núñez Cabeza de Vaca: el gran burlador de América*, 124.

llegó a conocer a Cabeza de Vaca antes de su encuentro oficial acaecido a la llegada de este último en México. Tanto Cortés como Cabeza de Vaca odiaban a Pánfilo de Narváez y es posible que, si ya se habían conocido anteriormente en el palacio de los duques de Medina Sidonia, donde sabemos que ambos habían estado, hubiesen tramado todo el cuento de las «Siete ciudades de Cibola».<sup>9</sup> Hernán Cortés tenía desde ocho años antes de la llegada de Cabeza de Vaca a las costas atlánticas mexicanas (1520), no sólo información de primera mano de lo que estaba ocurriendo por esas latitudes, sino poder «para dar favor y ayudar» a los que llegasen a esas costas. «[E]specialmente que el señor de aquel río y tierra, que se dice Pánuco, se había dado por vasallo de vuestra sacra majestad, en cuyo reconocimiento me había enviado a la ciudad de Temistitan, con sus mensajeros, ciertas cosas, como ya he dicho. Yo he escrito a la dicha villa que si el capitán del dicho Francisco de Garay y su gente se quisiesen ir, les den favor, y los ayuden para se despachar ellos y sus navíos» (Cortés, *Cartas* (Segunda), 89). Recuérdese que Cabeza de Vaca, antes de cruzar el continente hacía el Oeste, llega muy cerca de Pánuco y por alguna poderosa razón que desconocemos (aunque él mencione varias), en vez de seguir y encontrarse con cristianos, decide continuar hacia el Pacífico.

Existe otro potencial superviviente de la expedición de Narváez del que nunca se ha hablado, además de los consabidos cuatro, que sí llegó a Pánuco y por lo que parece siguió allí al menos hasta 1548. Se trata del griego Teodoro que aparece citado en dos ocasiones en *Naufragios*. Según la obra de Cabeza de Vaca, por alguna razón que desconocemos, el griego Teodoro decide irse con los indios de la costa de Tejas junto con su esclavo negro, en vez de seguir con el grupo de Narváez. “[Y] un cristiano griego, llamado Doroteo Teodoro (de quien arriba se hizo mención), dijo que quería ir con ellos; el gobernador y otros se lo procuraron estorbar mucho, y nunca lo pudieron, sino que en todo caso quería ir con ellos; y así se fue y llevó consigo un negro” (cap. 9, 110). ¿Qué tuvo que pasar entre los miembros de la expedición de Narváez para que este hombre decidiese arriesgar su vida con los indios antes que quedarse con los españoles? En un documento del Archivo General de Indias, firmado por el príncipe Felipe, nos volvemos a encontrar con un griego llamado “Teodor” residente en Pánuco en 1548 que pide licencia para pasar a las indias dos esclavos negros: “Por la presente doy licencia y facultad a vos teodor griego vezino de panuco de la nueva españa para que de estos reynos y señorios podays pasar y paseys a las yndias islas y tierra firme del mar océano dos esclavos negros para servicio de vra persona y casa yendo vos [¿en persona?] a las dhas yndias e no de otra manera y aviendo pagado a hernando ochoa cambio en esta corte los dos ducados de la licencia para cada uno dellos... (Indiferente, 424,L.21, fol. 239v).<sup>10</sup> Las posibilidades de que nos estemos refiriendo a la misma persona son muchas. Una vez más se pone en entredicho la decisión de Cabeza de Vaca y sus compañeros de ir hacia el oeste y desmonta en gran medida los argumentos de Alvar Núñez de no seguir hacia Pánuco

9.– Sabemos, porque el mismo Cabeza de Vaca lo cuenta en el capítulo 36 de *Naufragios*, que a su llegada a México, el grupo de Cabeza de Vaca fue recibido por Cortés, entre otros altos dignatarios.

10.– El documento es del 14 de septiembre de 1548. Real cédula dando licencia a Teodor, griego, vecino de Pánuco, de Nueva España, para que pueda pasar a Indias dos esclavos negros para su servicio. Archivo General de Indias, Indiferente, 424, L.21, fols. 239v-240r.

## II

«Y de aquesta manera he yo aprendido á escrebir é notar estas cosas que no se pueden assí explicar por los chronistas que no navegan» (Oviedo, *Historia*, vol. 4, Lib. 50, Prohemio, 465).

A continuación expondré algunos pasajes del libro 50 de Oviedo que nos recuerdan algunos capítulos de *Naufragios*. El primer paralelismo ya lo encontramos en el primer capítulo de *Naufragios* y tiene que ver con voces fantasmales. Algo que, sin duda, conferirá un halo de misterio y presagio a toda la obra:

Andando en esto, oímos toda la noche, especialmente desde el medio de ella, mucho estruendo grande y ruido de voces, y gran sonido de cascabeles y de flautas y tamborinos y otros instrumentos, que duraron hasta la mañana, que la tormenta cesó. En estas partes nunca otra cosa tan medrosa se vio; yo hice una probanza de ello, cuyo testimonio envié a Vuestra Majestad (Cap. 1, 80).

Veamos ahora las palabras de Fernández de Oviedo sobre este mismo tema: «Muchas veçes he oydo á hombres de la mar é á otras personas de crédito que han navegado é hallándose en naufragios é grandes tormentas, que han oydo voçes como humanas hablar en el ayre en los tiempos que más peligro tenían, é han visto cosas espantables é demonios» (vol. 4, Lib. 50, cap. 8, 479). Sin duda, Fernández de Oviedo no es tan dramático como Alvar Núñez, pero el mensaje es el mismo.

Uno de los paralelismos entre estas dos obras en cuestion es la manera en que se explica cómo se construyeron las barcas que, tras el naufragio, llevarían a los supervivientes a tierras de cristianos. Escribe Fernández de Oviedo en el Prohemio de su *Historia*.

Capítulo 3. «[É] muy doméesticamente estovieron entre ellos aquellos indios mas de çinquenta dias, hasta tanto que perdiendo del todo la esperança de la vuelta de los marineros, acordaron de haçer una barca de las tablas é reliquias de la nao rompida, sin tener sierra ni martillo ni barrena ni los otros aparejos que para su labor eran necessarios. É con todos esos inconvenientes, lo mejor que pudieron, hicieron una barca de mal talle é peor labrada, quebrando la pez de las cuernas é tablones rompidos de la nao, é sacando la estopa donde la hallaban, y el clavo que podian, ó poniendo tarugos é cuñas en lugar de clavaçon, e de una espada que tenían (é fué el mayor aparejo y herramienta para su labor) quitando el pomo é puño, calentaban la espiga é metianla en lugar de barrena lo que avian de clavar, y en aquel agujero ponian las cuñas con que cosian las tablas é ligaçones (vol. 4, Lib. 50, Capítulo 3, 469).

En el cap. 8 de *Naufragios* de Alvar Núñez, encontramos una situación similar cuando narra cómo están construyendo las barcas para escaparse de la Florida:

[Y] vistos estos y otros muchos inconvenientes, y tentados muchos remedios, acordamos en uno harto difícil de poner en obra, que era hacer navíos en que nos fuésemos. A todos parecía imposible, porque nosotros no los sabíamos hacer, ni había herramienta, ni hierro, ni fragua, ni estopa, ni pez, ni jarcias, finalmente, ni cosa ninguna de tantas como son menester, ni quien supiese nada para dar industria en ello [...] y acordamos de hacer de los estribos y espuelas y ballestas, y de las

otras cosas de hierro que había, los clavos y sierras y hachas, y otras herramientas, de que tanta necesidad había para ello [...] Hicimos coger muchos palmitos para aprovecharnos de la lana y cobertura de ellos, torciéndola y aderezándola para usar en lugar de estopa para las barcas; las cuales se comenzaron a hacer con un solo carpintero que en la compañía había, y tanta diligencia pusimos, que, comenzándolas a cuatro días de agosto, a veinte días del mes de septiembre eran acabadas cinco barcas, de a veinte y dos codos cada una, calafateadas con las estopas de los palmitos, y breámoslas con cierta pez de alquitrán que hizo un griego llamado don Teodoro, de unos pinos; y de la misma ropa de los palmitos, y de las colas y crines de los caballos, hicimos cuerdas y jarcias, y de las nuestras camisas velas, y de las sabinas que allí había, hicimos los remos que nos pareció que era menester. (cap. 8, 104).

No dejan de ser notorios los paralelismos entre una y otra obra, pese a la posibilidad de que los naufragos utilizasen las mismas técnicas para construir una embarcación. Lo mismo ocurre en el apartado que dedica a la sed y en las descripciones de desesperación de los supervivientes. Escribe Oviedo:

Cap. IV. «É como el viento é las ondas los gobernaban, andábanse assi á Dios misericordia, sin saber lo que seria dellos, ni que camino procurassen de llevar; é luego repartieron entre si aquel poco de vizcocho, que al que más cupo dello fue onça é media de pan. Y en lugar de agua, que ninguna tenian para beber, lavábanse las manos en la mar é con ellas la cara; é aquella humedad amarga é salobre contaban é se tenia en lugar de brebage sin beber. Otros con sus propias orinas satifaçian alguna parte de su sed, e cotidianamente con lágrimas é sospiros llamaban á Dios é a su gloriosa Madre, y en especial se votaron á Nuestra Señora de la Antigua...». (vol. 4, Lib. 50, cap. 4, 473).

Veamos cuál en la situación que nos narra Cabeza de Vaca en el capítulo 9 de *Naufragios*. Pese a la semejanza, la diferencia principal estriba en que en ningún momento de la obra de Alvar Núñez es mencionada la Virgen María:<sup>11</sup>

Estando allí surtos, nos tomó una tormenta muy grande, porque nos detuvimos seis días sin que osásemos salir a la mar; y como había cinco días que no bebíamos, la sed fue tanta, que nos puso en necesidad de beber agua salada, y algunos se desatentaron tanto en ello, que súbitamente se nos murieron cinco hombres. Cuento esto así brevemente, porque no creo que haya necesidad de particularmente contar las miserias y trabajos en que nos vimos;<sup>12</sup> pues considerando el lugar donde estábamos y la poca esperanza de remedio que teníamos, cada uno

11.– Véase, López, Flor Leticia. «Cabeza de Vaca: Ni Mesías, ni apostol, ni santo».

12.– Alvar Núñez, utiliza frecuentemente la técnica narrativa del «dejo de contar», «aposiopesis» o «reticencia», el no decir sino en parte, o el ocultar y callar con malicia algo que debiera o pudiera decirse. Veamos algunos ejemplos, además del ejemplo que se acaba de citar (*Naufragios*, cap. 9, 108); o «Dejo de contar esto más largo, porque cada uno puede pensar lo que pasaría en tierra tan extraña y mala, y tan sin ningún remedio de ninguna cosa, ni para estar ni para salir de ella» (cap. 8, 103); Por último, «Dejo aquí de contar esto más largo, porque cada uno puede pensar lo que se pasaría en tierra tan extraña y tan mala, y tan sin ningún remedio de ninguna cosa, ni para estar ni para salir de ella. Mas como el más cierto remedio sea Dios nuestro Señor, y de este nunca desconfiamos, sucedió otra cosa que agravaba más que todo esto, que entre la gente de caballo se comenzó la mayor parte de ellos a ir secretamente, pensando hallar ellos por sí remedio, y desamparar al gobernador y a los enfermos, los cuales estaban sin algunas fuerzas y poder» (*Naufragios*, cap. 8). Esta técnica también es utilizada por el autor de *Lazarillo de Tormes*: (Tratado primero): «Mas, por no ser prolijo, dejo de contar muchas cosas, así gracias como de notar, que con este mi primer amo me acaecieron; y quiero decir el despidiente y con él acabar» (256-258).

puede pensar mucho de lo que allí pasaría. Y como vimos que la sed crecía y el agua nos mataba, aunque la tormenta no era cesada, acordamos de encomendarnos a Dios nuestro Señor, y aventuramos antes al peligro de la mar que esperar la certinidad de la muerte que la sed nos daba (cap. 9, 108).

El apartado del hambre y la esperanza en Jesucristo son otros de los puntos donde la obra de Cabeza de Vaca sintoniza con la de Oviedo. Escribe el cronista oficial en el capítulo décimo del libro 50:

É por la nueva buena que les daba, se halló entre la compañía media maçorca de mahiz que tenia hasta veynte granos, é desta comió tres días el liçençado, sin beber gota de agua ni otro licor, cada dia seys ó siete granos, llevando firme esperança en Jesu Chripsto y en su bendita Madre. Y siguió su viaje todo aquel dia hasta quel sol se yba á poner é muy baxo, y entre el sol y el agua paresçio una cosa blanca, que era un arenalejo angosto de anchura de diez passos, é de longitud tenia hasta çiento é çinquenta otros; é cómo se yban açercando á aquello, más se çertificaban que era tierra, é con infinito plaçer anduvieron tanto é con tanta priessa al remar, que quando el sol se entró, estarían á dos tiros de ballesta de aquel arenal. Al qual llegados, el liçençado é los otros tres que con él yban en la canoa, saltaron en tierra, e hincados de rodillas en ella, con muchas lágrimas dieron graçias á Nuestro Señor, creyendo que pues por su misericordia les avia enseñado aquella poquita tierra, en que se pudiessen acordar de su passion sagrada, les daría remedio para se salvar» (vol. 4, Lib. 50, Capítulo 10 (4), 486).

Escribe Alvar Núñez en *Naufragios* sobre el hambre, su imagen mesianica y el peligro de frío:<sup>13</sup> «En todo este tiempo no comí bocado ni hallé cosa que pudiese comer; y como traía los pies descalzos, corrióme de ellos mucha sangre, y Dios usó conmigo de misericordia, que en todo este tiempo no ventó el norte, porque de otra manera ningún remedio había de yo vivir» (cap. 21, 155). Una vez más, los pasajes de ambos autores vuelven a coincidir en el «dejo de contar» o «el lector puede congeturar», en el hambre y en la resignación cristiana ante la adversidad que les hace no sucumbir a una muerte casi cierta. Escribe Oviedo:

É passaron los tres dias que susso se dixo, en quel liçençado no comio más de aquellos pocos granos de mahiz que tengo ya dicho, ni toda la otra gente comio cosa alguna; y estaban ya todos tan desmayados, que paresçia que querian expirar de hambre y sed, allende de estar en el trabaxo é afliçion que digo y el sabio letor puede congeturar de la muerte dilatada y que començada á executar, es de mayor pena (vol. 4, Lib. 50, cap. 10 (5), 487).

En *Naufragios* de Cabeza de Vaca, el dramatismo y la esperanza puesta en Dios es comparable con las descripciones de Oviedo:

13.- Esta presencia divina e imagen mesianica la encontramos también en Oviedo, donde Dios y su «divina gracia» estarán presentes a cada momento, aunque no tanto como en la obra de Cabeza de Vaca, donde la palabra «Dios» es la más utilizada. Escribe Oviedo: «No hago mençion de las muchas veçes que en estas mares de acá y en las de España y de Italia y Flandes yo me he visto en tormentas muchas é muy grandes, de másteles quebrados é velas y entenas rompidas, e otras fatigas, que cada una dellas pensé que era la última hora allegada para la conclusión de mi vida, si no me socorriera Dios por su clemencia, al qual yo le doy infinitas graçias, porque ha seydo servido de me esperar á penitencia. Y por su misericordia permita que mi fin sea en su gracia y en estado que mi ánima se salve, pues la compró con su preçiosa sangre (vol. 4, Lib. 50, Prohemio, 464-465)».

Así, navegamos cuatro días en compañía, comiendo por tasa cada día medio puño de maíz crudo. A cabo de estos cuatro días nos tomó una tormenta, que hizo perder la otra barca, y por gran misericordia que Dios tuvo de nosotros no nos hundimos del todo, según el tiempo hacía; y con ser invierno, y el frío muy grande, y tantos días que padecíamos hambre, con los golpes que de la mar habíamos recibido, otro día la gente comenzó mucho a desmayar, de tal manera, que cuando el sol se puso, todos los que en mi barca venían estaban caídos en ella unos sobre otros, tan cerca de la muerte, que pocos había que tuviesen sentido, y entre todos ellos a esta hora no había cinco hombres en pie (Cap. 10, 115).

### III

«Si queréis saber orar, aprender a navegar» (Oviedo, *Historia*, vol. 4, Lib. 50, prohemio, 465).

Además de obras literarias o históricas que hayan podido influir en la confección de la obra *Naufragios* (paralelismos evangélicos, novelas bizantina, picaresca, de caballería, de viaje; otras narraciones contemporáneas como la *Peregrinaçam* o *Viaje de Turquía*), se debe tener en cuenta a las personas más cercanas al protagonista, en este caso Cabeza de Vaca. En otras palabras, antes de ponernos a especular sobre la influencia que la literatura hagiográfica, los libros de viaje o de caballería tuvieron en la obra *Naufragios*, o si Alvar Núñez recibió una educación renacentista en casa de los Duques de Medina Sidonia que le acercó a una serie de lecturas de esa época, deberíamos conocer con quién específicamente mantuvo esos contactos personales antes y después de su viaje a Norteamérica. Además de su posible encuentro con Hernán Cortés en el palacio de los duques de Medina Sidonia y su documentado encuentro con el mismo a su llegada a México, la otra persona que nos cuenta que estuvo por lo menos en dos ocasiones con Cabeza de Vaca fue Gonzalo Fernández de Oviedo.<sup>14</sup> Por esas fechas, Oviedo ya había escrito buena parte de su *Historia*, que guardaba en pliegos sueltos, y existe la posibilidad de que estos dos veteranos hubiesen intercambiado sus escritos.

No hay duda de que Gonzalo Fernández de Oviedo le trató personalmente en Madrid en el año 1547, lo que permitió al cronista mayor inquirir detalles sobre los hechos narrados, que añadiría en su *Historia General y Natural de las Indias*. Este capítulo que añade Oviedo, expone las contradicciones, por usar una palabra suave, en que Alvar Núñez incurrió en su obra impresa, añadiendo información diferente a la que sus compañeros y él mismo dieron con anterioridad (1539) a Oviedo al llegar a Santo Domingo, en lo que se conoce popularmente como «Relación Conjunta». Para Oviedo está muy claro: la «Relación Conjunta» tiene mucha más credibilidad que el testimonio parcial y manipulado que posteriormente le dará Cabeza de Vaca. La «relación» de los tres supervivientes antes citada es un documento de suma importancia que data del año de 1539 donde, escribe Oviedo: «tres hidalgos, llamados Alvar Núñez Cabeza de Vaca, e Andrés Dorantes é Alonso del Castillo: los cuales fueron con el mismo Pánfilo de Narvaez é cuentan por

14.— Escribe Amador de los Ríos en la «Advertencia» del volumen tercero de su obra: «Dáse en el libro xxxv conocimiento de la gobernacion del rio de Panuco, cuyas lagunas fueron pobladas por disposicion é industria de Hernan Cortés» (Advertencia, vol. 3, p. vii).

escrito todo lo que les acaesció en su viaje é por donde anduvieron. E a la vuelta fueron á España á dar relación a su Magestad ‘viva voce’ de las cosas que aquí se dirán» (Vol. 3, Lib. 35, Prohemio, 582). El citado documento de treinta páginas fue escrito en Méjico en 1536 y entregado a la Audiencia de Santo Domingo por Cabeza de Vaca en su viaje de vuelta.<sup>15</sup> Escrito en un estilo diferente a la obra publicada posteriormente en Zamora por Cabeza de Vaca en 1542 hace pensar en Castillo como su autor.<sup>16</sup> Al final de esta relación se hace mención de los supervivientes de la expedición y sus lugares de origen. En este caso es el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo el que recoge la información, «alargándome á su información, é acortando algunas superfluas palabras que duplicadamente dicen; é no faltaré de lo sustancial é médula de lo que su carta contiene y dice» (Vol. 3, Lib. 35, Prohemio, 582). Escribe Oviedo «quel uno es auctor de la segunda relación, llamado Alvar Núñez Cabeza de Vaca», refiriéndose «La segunda relación» a *Naufragios*, ya que la primera fue la «Relación Conjunta». También sabemos que este mismo grupo entregó con anterioridad (1536) al virrey de México un borrador de su peregrinaje por las tierras por donde anduvieron:

Como va advertido en la *Vida y escritos de Oviedo*, no llegó á redactar esta IV. parte de la *Historia de Indias*, sorprendiéndole la muerte cuando comenzaba á hacer la edición de la II., segun al final del libro XX notamos. En el mismo año de 1548, en que hacia Oviedo la advertencia que dá motivo á la presente nota, preparaba tambien la segunda edicion de la I. parte, ya publicada en 1535, y aumentada en más de un tercio, como declara el mismo autor y habrán tenido ocasion de ver los lectores entendidos en bibliografía. Las explicaciones que dá el primer cronista de Indias en los últimos capitulos del presente libro respecto de esta proyectada publicacion, son en nuestro juicio bastantes para convencer de que no hubo parte directa en la impresion de 1547, segun intentan sostener, sin alegar prueba alguna convincente, algunos eruditos. Oportuno creemos por tanto el reiterar cuanto dijimos en la nota 35 de la IV. prte de la *Vida* del Alcaide de Santo Domingo, quien sin duda no debio ignorar la suerte de su obra, siendo evidente que el absoluto silencio que guarda sobre la edicion de 1547 quita á la misma autoridad, que han pretendido darle ciertos bibliofilos (*Historia*, nota a pie de página de Amador de los Ríos, vol. 3. lib. 33, cap. 57, 556).

15.- La versión más moderna es una copia del año 1539, comúnmente conocida como la «Relación Conjunta» que aparece en el volumen III, libro 35, del capitán Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés: *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Oceano*, editado por D. José Amador de los Ríos (Madrid 1853). p. 582. No debemos olvidar que fue en gran parte la información sobre lo que supuestamente «vieron» los supervivientes de la expedición de Pánfilo de Narváez la que organizó ese enorme revuelo en el virreinato de la Nueva España, provocando el envío de Fray Marcos de Niza primero y de Francisco Vázquez de Coronado después en busca de las fabulosas siete ciudades de Cibola. Sería de gran valor tener acceso al testimonio-fábula dado por Alvar Núñez y sus compañeros al virrey Antonio de Mendoza sobre estos territorios. Tanto la información ofrecida al virrey en México, y más tarde la «Relación Conjunta», como la presentada en *Naufragios*, tiene como función convertir a los protagonistas en indispensables para permitirles explotar al máximo las tierras por ellos descubiertas. Fernández de Oviedo en ningún momento hace mención de manuscritos anteriores a la edición impresa de *Naufragios*, como es el caso del manuscrito encontrado por Nieto Nuño en la biblioteca de Viena (Maura, *El gran burlador de América*, 90). Lo mismo ocurre con la «Relación» de la que escribe Fidalgo de Elvas en su *Expedición de Hernando de Soto a la Florida*: «Y por escrito traía hecha una relación de lo que en Florida había visto...» (Elvas 38).

16.- Véase, *Cabeza de Vaca's Adventures in the Unknown Interior of America*. Translated and edited by Cyclone Covey with a new Epilogue by William T. Pilkington, University of New Mexico Press, Albuquerque. 1984. p. 16.



El hecho que más llama la atención es que sea el propio Gonzalo Fernández de Oviedo el que dude de la autenticidad de lo que, ocho años después en la Corte de Madrid, contó y dijo Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Esta incertidumbre quedará reflejada en un capítulo que más tarde añadiría a la «Relación conjunta». Leemos en el manuscrito original conservado en la Academia de la Historia: «E pero en alguna manera yo tengo por buena la relación de los tres y por más clara que ésta que el uno solo hizo e hizo imprimir puesto que como digo yo tomo della e del mismo Auctor Cabeça de Vaca lo que en este capítulo el añade e que es bien dho e necesario» (RAH, 9/551-554, lib. 15 de la segunda parte, fol. 40 r.)<sup>17</sup>

No es este el único fragmento donde se insinúa la posible «alteración» del texto de la «Relación Conjunta», existen otros altamente significativos. En el que se verá a continuación, Cabeza de Vaca se permitirá la confianza de poner nombres propios a lugares geográficos por donde ellos habían pasado antes. Este detalle no tendría ninguna particularidad si se hiciera en el transcurso de la marcha por regiones totalmente desconocidas para ellos, pero sí la tiene cuando no aparece mencionada en la «Relación Conjunta» y el nombre del referido lugar aparece seis años después publicado. Dice Fernández de Oviedo al respecto: «Ni quiero consentir al Cabeza de Vaca el nombre que en su impresión da a aquella isla, que llama de Mal Hado, pues en la primera relación (Relación Conjunta) no le pusieron nombre, ni el se lo puede dar» (Vol. 3, lib. 35, cap. 7, 615).<sup>18</sup> Estas «diversiones» existentes entre la «Relación Conjunta» y la obra publicada por Cabeza de Vaca en 1542 son las que hacen dudar, no solamente al cronista de Indias, Gonzalo Fernández de Oviedo, sino a algunos de nosotros. Escribe Oviedo refiriéndose a los testimonios recogidos en su obra: «Yo sé cierto que digo verdad en lo que escribo, y confieso que en las cosas en que no he seydo presente, podrian haberme engañado los que me dieron relación de ellas» (vol. 3, lib. 23, Prohemio, 256). Sin duda, como el cronista madrileño intuye, le engañaron, pero no solamente a él, sino a muchos investigadores que por siglos han creído en la palabra escrita de tan hábil manipulador como fue Cabeza de Vaca.<sup>19</sup> Por último, se puede leer en la crónica de Oviedo cómo una y otra vez no le cuadran los testimonios dados en 1539 y los que aparecen posteriormente publicados en la obra de Alvar Núñez:

Dice esta relación postrera de Cabeza de Vaca, que por toda aquella tierra donde alcanzan sierra, vieron grandes muestras de oro é alcohol, hierro, cobre é otros metales. Yo quisiera esto más claro é más larga claridad en ello. En la relación primera que la Audiencia Real me dió, que la que se contiene hasta el fin del

17.– En la transcripción de Amador de los Ríos podemos leer: «Pero en alguna manera yo tengo por buena la relación de los tres é por más clara que ésta que el uno sólo hace é hizo imprimir, puesto que como digo, yo tomo de ella é del mismo autor Cabeza de Vaca lo que en este capítulo el añade, é que es bien dicho e necesario, non embargante que, como gente tan trabajada, no relatan ni aun tenían forma de alcanzar a saber en que grados ni altura anduvieron perdidos» (vol. 3, lib. 35, cap. 7, 615).

18.– Sobre el nombre de Mal Hado y otros nombres basados en las novelas de caballería, véase: «Caballeros y rufianes andantes en la costa atlántica de los Estados Unidos: Lucas Vázquez de Ayllón y Alvar Núñez Cabeza». Cabeza de Vaca le pone a la isla en donde fueron recogidos por los indios el nombre de «Mal Hado» o Mal Fado (manuscrito de Viena), nombre ya existente en las novelas de caballería. Este nombramiento demuestra por sí sólo su capacidad imaginativa e intuitiva, sabedor de cómo la mentalidad novelesca y ávida de elementos fantásticos de los españoles de principios del XVI, estaba preparada para adoptarlo.

19.– Toda la obra de Alvar Núñez es una apología de sí mismo. Sin duda, no sigue los consejos de Don Quijote (I, 16): «La alabanza propia envilece...».

capítulo precedente, dice que vino de Cuba, del puerto de la Habana, y en esto tra que tracta este capítulo, dice que tocó Cabeza de Vaca en la Habana, e llegó a Lisboa á nueve de agosto de mill é quinientos é treynta é siete años (vol. 3, lib. 35, cap. 7, 618).

Igualmente, cuando Cabeza de Vaca menciona «grandes muestras de oro» en el capítulo cuarto de su obra *Naufragios*, comenta Oviedo: «Yo quisiera esto más claro é más larga claridad en ello» (vol. 3, lib. 35, cap. 7, 618). Yo también. Fernández de Oviedo no quiere que le cuenten «novelas» y en su propia *Historia*, en más de una ocasión se queja del interés del vulgo por este tipo de literatura: «Den, pues, los vanos sus orejas á los libros de Amadís y de Esplandián, é de los que dellos penden que es ya una generacion tan multiplicada de fábulas, que por çierto yo hé vergüenza de oyr que en España se escribieron tantas vanidades, que hacen olvidar las de los griegos» (Oviedo, *Historia*, Tomo 1, lib. 18, prohemio, 579).

Está claro que el hidalgo jerezano fabrica su «versión» de lo sucedido en las lejanas regiones del continente americano. Pero lo más importante de todo es la propia acción premeditada de «crear» una versión, además muy bien hecha. Lo suficientemente bien como para haber sacado información del cronista mayor, Gonzalo Fernández de Oviedo y de toda su coleccion de naufragios que aparecen en la primera edición de su *Historia*. Sin duda, Oviedo era consciente del peligro de plagio de su obra por parte de otros autores. En el caso que nos ocupa y viendo el paralelismo de un buen número de descripciones y situaciones dramáticas, me atrevo a decir que Alvar Núñez Cabeza de Vaca fue uno de ellos, aunque en este caso Cabeza de Vaca, al igual que otros grandes fabulistas como Marco Polo o Fernão Mendes Pinto, sí hubiesen estado en las tierras de las que hablan. Escribe Oviedo:

Solamente quiero deçir ó dar un aviso al letor contra la maliçia de algunos historiales, que hablan en Indias sin verlas; y es que atienda el lector en dos cosas: la una desde dónde escribe el que lo diçe; é la otra que no debe dexar de considerar que hallará algunos pasos, que yo he escripto y essotros remiendan, mudando las palabras, porque parezca ques suyo lo cuentan, é van á dar de pies en lo que de mis tractados han hurtado; é tal ha avido que quassi á la letra en partes diçe lo que yo he dicho; é tal que promete deçir maravillas adelante en cosa de las Indias; estándose en Europa é nunca las aver visto. Fácil cosa es entender tales hurtos al que lee é siento, é yo les perdono esse error é me huelgo de lo que he padeçido en estas partes para escribir lo que dellas se contiene en stos çinquenta libros. É daré prinçipio á la quarta parte en este año de mill é quarenta y nueve de la Natividad de Nuestro Redemptor Jesu Christo» (vol. 4, Lib. 50, cap. 10. 5, 592).

Fue, en mi opinión, la lectura del quincuagésimo y último libro de Oviedo, «Infortunios y naufragios», de su *Historia natural y General* publicada antes de 1535, fuente de inspiración para Cabeza de Vaca y génesis de algunos de los capítulos de su obra *Naufragios* (1542).

## Obras citadas

- ADORNO, Rolena & Patrick Charles Pautz. *Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. Lincoln: The University of Montana Press, 1999.
- ANÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 2006.
- APULEYO, Lucio. *El asno de oro*. Ed. de Francisco Pejenaute. Traducción de Lisardo Rubio Fernández. Madrid: Gredos, 2010.
- CARREÑO, Antonio. «Naufragios de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca: Una retórica de la crónica colonial», *Revista Iberoamericana* 53.140 (1987): 499-516.
- CORTÉS, Hernán. *Cartas de Relación*. México: Porrúa, 1993.
- COVEY, Cyclone. *Cabeza de Vaca's Adventures in the Unknown Interior of America*. Translated and edited by Cyclone Covey with a new Epilogue by William T. Pilkington. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1984.
- ELVAS, Fidalgo de. *Expedición de Hernando de Soto a la Florida*. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo. *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano*. 4. Vols. Madrid: Real Academia de la Historia, 1851.
- LIPARULO, Steven P. «From Fear to Wisdom: Augustinian Semiotics and Self-Fashioning in Cabeza de Vaca's Relación». *Arizona Quarterly*, 62. 2 (2006): 1-25.
- JONG LEE, Kun. «Pauline Typology in Cabeza de Vaca's «Naufragios», *Early American Literature* 34. 3 (1999): 241-262.
- LÓPEZ, Flor Leticia. «Cabeza de Vaca: Ni Mesías, ni apóstol, ni santo», *In Verso* 5 (2005): <<http://www.csun.edu/inverso/Issues/Issue%205/LOPEZ.htm>> [Consultado el 20 de febrero de 2012].
- MANZANO MANZANO, Juan. *Colón y su secreto. El predescubrimiento*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1989.
- MAURA, Juan Francisco. «Caballeros y rufianes andantes en la costa atlántica de los Estados Unidos: Lucas Vázquez de Ayllón y Alvar Núñez Cabeza», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 35.2 (2011): 305-328.
- . *El gran burlador de América: Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. Colección Parnaseo-Lemir. Valencia: Universidad de Valencia, 2011 (Segunda Edición aumentada y corregida) <<http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Maura2.pdf>> [Consultado el 04 de abril de 2013].
- . *Alvar Núñez Cabeza de Vaca: o el arte de la utomitificación*. México: Frente de Afirmación Hispánica, 1987.
- MEXÍA, Pero. «*Silua de varia lection* [Texto impreso] *compuesta por el Magnífico cauallero Pero Mexia ; Nueuamente agora añadida en ella la quarta parte, por el mimo autor: en la qual se tratan muchas cosas y muy agradables y curiosas*». Sevilla: en casa de Hernando Dias, 1570.
- . *Diálogos del illustre cauallero Pero Mexia* [Texto Impreso]. Sevilla: En Casa de Fernando Diaz, 1580.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Alvar. *Historia en español de las Indias del Nuovo Mundo (Naufragios)*. Codex Vindobonensis 5620. Österreichische Nationalbibliothek Viena. Transcripción, introducción y notas por Miguel Nieto Nuño. Madrid: Guillermo Blázquez Editor, 1996.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvaro. *Naufragios*. Edición de Juan Francisco Maura. Décima edición. Madrid: Cátedra, 2010.
- PUPPO-WALKER, Enrique. «Notas para una caracterización de un texto seminal: Los Naufragios de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38.1 (1990): 163-96.

- PUPPO-WALKER, Enrique.. «El libro de viajes, la ficción y sus legados en los *Naufragios* de Alvar Núñez cabeza de Vaca», *Annali d'Italianistica* 14 (1996): 131-144.
- . *Naufragios*, Edición de Pupo-Walker. Madrid: Editorial Castalia, 1992.
- RAMOS, Demetrio. «Los contactos transatlánticos decisivos, como precedentes del viaje de Colón», *Anuario de Estudios Atlánticos* 17 (1971): 467-532.



## Una edición valenciana desconocida del *Espejo de ilustres personas* (1532) a la luz de una primera lectura tipobibliográfica

Mercedes Fernández Valladares  
Universidad Complutense de Madrid

### RESUMEN

El propósito de este artículo es dar noticia de una edición desconocida del *Espejo de ilustres personas* de Alonso de Madrid, impresa en Valencia en 1532, y llevar a cabo su análisis tipobibliográfico para determinar la procedencia de los materiales con los que fue compuesta y el momento y taller de imprenta en que se llevó a cabo la edición.

### ABSTRACT

This article announces the existence of a previously unknown edition of Alonso de Madrid's *Espejo de ilustres personas*, printed at Valencia in 1532. By means of physical bibliographical analysis, the origins of the typographical and ornamenta material used have been identified with that used by Joan Jofre and Jorge Costilla, making it possible to pin down the moment when it was printed and the press at which it was produced.

---

Para Jaime Moll,  
siempre en mi recuerdo,  
y de la mano de don Luis Bardón,  
por regalarme los suyos

Aunque pudiera sonar a tautología, no suele ser frecuente, ni siquiera en el ámbito de la alta bibliofilia, toparse con piezas tan notables como el ejemplar gótico castellano anunciado con el número 3 en el reciente catálogo de Alicia y Susana Bardón titulado *Diez libros para el verano*<sup>1</sup>: me refiero a un *Espejo de ilustres personas* de fray Alonso de Ma-

1.- Librería Bardón y Delirium Books (distribuido *on-line* el 11 de julio de 2013). Agradezco encarecidamente a las ilustres librerías el envío de sus selectos catálogos y las facilidades que siempre, y una vez más en esta ocasión, me han proporcionado para examinar con detalle el ejemplar.

drid, con colofón que lo declara terminado de imprimir en la insigne ciudad de Valencia, por Jorge Costilla, el 4 de mayo de 1532, pues lo cierto es que reúne condiciones más que sobradas para recibir la consideración de *primera rareza*, ese rasero con el que los Salvá fijaron el *ranking* bibliofílico en la edad de oro del coleccionismo y de la Bibliografía. Lo alcanza, desde luego, porque con mucha certeza —es decir, con el margen de error cada vez más reducido que permite el paulatino control del patrimonio bibliográfico hispánico, aquende y allende de nuestras fronteras— se trata del ejemplar único conocido de una nueva edición —léase, hasta ahora nunca citada, como con prudencia se indica en su noticia<sup>2</sup>—, aunque los recursos repertoriales hoy disponibles, en soporte tangible o volátil, permitan arrostrar sin excesivo riesgo el alarde de considerarla desconocida.

Para disipar achaques de temeraria lo justificaré añadiendo únicamente que, por el lado de su identificación bibliográfica, esta edición no figura recogida ni en el ensayo de tipobibliografía valenciana que en el año 1989 ofreció Bosch Cantallops<sup>3</sup>, ni en la más actualizada Base de datos del grupo de investigación PARNASEO, *Tipobibliografía valenciana siglos XV y XVI*<sup>4</sup>, así como tampoco formó parte de la colección de Hernando Colón, pues no aparece registrada en su *Abecedarium B*<sup>5</sup>. En lo concerniente a su control catalográfico —sabiendo ya que no aparece censado ejemplar alguno en el CCPB— apuntaré, simplemente por abreviar, que tampoco en el listado acumulativo de Wilkinson que, al menos, puede servirnos para estos menesteres comprobatorios, ya que no para cualquier otro tipo de identificación bibliográfica ni editorial<sup>6</sup>.

Pero sin duda, uno de los aspectos que suscita mayor interés —además de su procedencia de la legendaria biblioteca del primer Marqués de Pidal— es la certera observación recogida en el catálogo sobre el hecho de que podría tratarse de la edición más tardía firmada por Jorge Costilla, uno de los impresores más dinámicos en Valencia durante la tercera década del siglo XVI, pues, en efecto, su producción se cerraba hasta ahora el 14 de marzo de 1532 con el *Tratado que todo fiel christiano deue saber para oýr la missa y lo que*

2.- Edición no referida por ningún bibliógrafo y de la que no hemos localizado ejemplar alguno. Se trata pues probablemente de un ejemplar único de una edición desconocida. Palau no cita esta edición, pero sí otras; al igual que Salvá. Desconocido a Serrano Morales, quien no recoge obras publicadas por Costilla más allá de 1531, sería éste pues el último trabajo del impresor valenciano. El CCPB no registra ningún ejemplar en España.

3.- Me refiero a la tesis doctoral de Margarita Bosch Cantallops, *Contribución al estudio de la imprenta en Valencia en el siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, 2 v. (Dir. Dr. José Simón Díaz).

4.- Bajo la dirección del profesor José Luis Canet Vallés: <<http://parnaseo.uv.es/tipobibliografia/Tipobibliografia.html>>.

5.- Frente a lo comprobado para otras ediciones de la época a las que me refiero más adelante; *cfr.* las descripciones citadas en las notas 13 y 14.

6.- *Iberian Books. Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601 / Libros ibéricos. Libros publicados en español o portugués o en la Península Ibérica antes de 1601*, ed. by Alexander S. Wilkinson, Leiden-Boston, Brill, 2010, accesible también en la Base de datos USTC (*The Universal Short Title Catalogue*): <<http://www.ustc.ac.uk/cicero/search.php>>. No es la primera vez, ni será lamentablemente la última, que llamo la atención sobre la ausencia casi absoluta de autoridad bibliográfica de esta obra y de la base de datos correspondiente, por más que sean los frutos de un flamante proyecto europeo. Me amparo también para el exabrupto en la valiente reseña de Marcelo Grota [Víctor Infantes], «La península de los libros», *Hibris. Revista de Bibliofilia*, 61 (enero-febrero 2011), pp. 53-54. Por lo que concierne al caso que nos ocupa, basta comprobar que dan inicio a la producción editorial de nuestro fraile menor con una edición del *Arte para servir a Dios* de Burgos, Juan de Junta, 1501 (*¡sic!*), con supuesto ejemplar en la Biblioteca Nacional de Lisboa (IB. n. 422), y eso que del listado de *abbreviations* parecería desprenderse que han manejado mi repertorio *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 2005, 2 v. Vaya como aviso para mareantes.

es tenido a hazer mientras se dize... de Alfonso de Madrigal<sup>7</sup>, por lo que esta nueva edición permite prolongar un poco más su actividad.

Como sabemos por el minucioso análisis sobre la imprenta valenciana en torno a los años 1530-32 llevado a cabo por Jaime Moll<sup>8</sup>, asistimos por entonces a los últimos momentos de dos de los más importantes impresores —Joan Joffre y Jorge Costilla— y a la irrupción de dos nuevos —Francisco Díaz Romano y Joan Navarro—, siendo uno de los periodos más cambiantes y enrevesados de la imprenta en esta ciudad, debido al intercambio de materiales tipográficos y ornamentales apreciable en la producción de todos ellos, cuyas interrelaciones desentrañó magistralmente en el estudio citado, mediante la aplicación del análisis tipográfico de la justificación de las matrices, esa delicada y precisa técnica que constituye una de sus aportaciones metodológicas fundamentales y absolutamente original a la *Analytical bibliography*<sup>9</sup>. De modo que era presumible que el análisis tipográfico de esta nueva edición aportase elementos de interés para completar y perfilar algo más la labor de este impresor en ese contexto especialmente intrincado, sobre el que enseguida volveremos, tras facilitar su descripción tipobibliográfica realizada a la vista del ejemplar:

**Alonso de Madrid (O.F.M.):** *Espejo de ilustres personas*. 1532. [Colofón:] Valencia. Por Jorge Costilla [en la imprenta al Molí de Na Rovella]. 1532, 4 mayo.

4<sup>o</sup>.- A-B<sup>8</sup> [A-B<sup>iiii+4</sup>].-16 h.- L.gót.

*Tipos gót. de 4 fundiciones*<sup>10</sup>: c.180 G 1J [= NORTON. *Joffre*, tipo 1] (1<sup>a</sup> lín. del título y de encabezamientos interiores); c.138 G 2J [= NORTON. *Joffre*, tipo 3] (resto del título<sup>11</sup> y titulillos); 93 G 5J [= NORTON. *Joffre*, tipo 7] (tabla, prólogo, texto y colofón); ¿c.82 G 7J? [= NORTON. *Joffre*, tipo 9] (guarismos del año en la portada<sup>12</sup>).

Inic. grab.– Titulillos.– Marca del impresor Joan Joffre en el basamento del tabernáculo, en la portada.

[A]1 r: *Portada*:

[*Tabernáculo arquitectónico xil. constituido por un frontón curvo, con el arranque de sendos arcos a ambos lados, decorado con guirnalda y soportado sobre columnas abalaustradas y pilastras retranqueadas; en el basamento, flanqueada por dos peces,*

7.– CCPB, n. 001084328-0, con ejemplar en BNE, R-4146. No soy capaz de localizar esta edición en la BD Parnaseo. *Tipobibliografía valenciana siglos xv y xvi*.

8.– Jaime Moll, «La imprenta en Valencia de 1530 a 1532: notas para su estudio», *El Museo de Pontevedra* [Homenaje a Antonio Odriozola], XLIV (1990), pp. 207-216.

9.– Expuesta en Jaime Moll, «La justificación de las matrices y el estudio de las letrerías», *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos xvi al xviii*, Madrid, Arco Libros, 1994, pp. 109-118.

10.– Facilito la medida en mm. para 20 lín. de texto, seguida de la codificación establecida para esa tipografía por J. Moll, «La imprenta en Valencia...», p. 210, para los tipos de Joan Joffre y de Jorge Costilla; a continuación, entre corchetes, indico su correspondencia con los códigos establecidos para esas mismas tipografías por F. J. Norton, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal. 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, pp. 419 y 441 (respectivamente para Joan Joffre y Jorge Costilla).

11.– Medidas las 7 lín. del título, resultan 48 mm. que extrapolados arrojan c.137,14 mm./20 líneas, congruente con lo codificado por Norton para esta tipografía.

12.– Medida e identificación absolutamente tentativa al disponer solo de las cuatro cifras del año en la portada, cuyo ojo parece arrojar 4 mm., extrapolables a 80 G; pero se aprecia a la legua la chapucería del procedimiento y, además, resulta intrascendente más precisión.

*mandorla con la marca del impresor Joan Joffre, con la sirena doblemente acolada y sus iniciales I - I sobre la cabeza* (Vindel. *Escudos y marcas*, n. 86). En su interior, el título:] | Espejo de illu | ftres personas. Con | puelto (*sic*) por fray Alō | fo de Madrid de | la orden de fant | Francisco. A | gora nueua | mente im | prefo. | 1532 | [A]1 v-A2 r: [Titulillo:] Tabla. | Capitulo primero dela ma= | gnanimidad... A2 v-A3 r: [Titulillo:] Prologo. | Comiença el prologo. | (E<sup>8</sup>)L apofitol fant Pablo vafo elfogido del | muy alto dios/para poner... A3 r-B8 v: *Texto dividido en dieciseis capítulos*: Capitulo primero. Dela ma | gnanimidad que en especial deue combidar a feruir a dios alo<sup>5</sup> | que fon de grande estado eneste mundo. | (C<sup>4</sup>)Omo feamos todos criados para possfer el reyno | de gloria perpetua/y por configuēte...

B8 v: *Colofón [después de terminar el texto:]*

Fue impresso el presente tratado llamado Espejo | de illustres perfonas. Enla infigne ciudad de | Valencia por Jorge Costilla/ acabofe a | quatro de Mayo. de | mil y quinientos | y treynta y | dos. |

Alicia y Susana BARDÓN. *Diez libros para el verano [Catálogo, julio 2013]*, n. 3 (1532): con reprod. de la portada, en color.

[Dos ex libris del Marqués de Pidal, con indicación topográfica de ubicación del ejemplar en su biblioteca; enc. del siglo XIX en plena piel con adornos gofrados, lomo con nervios, firmada por Grimaud].\*

Según permite comprobar esta descripción, se trata de un pequeño librito —cuatro pliegos completos conjugados en cuartos de a dos— que por su escasa entidad material hasta podría causar la engañosa impresión a simple vista de habérselas con un pliego suelto de carácter devocional, de no ser por tratarse de una obra con una tradición editorial que ya desde la edición príncipes burgalesa, firmada por Alonso de Melgar el 8 de octubre de 1524, se había acomodado al formato en 8º de los pequeños devocionarios de mano, libros de rezo y trataditos de literatura espiritual (*lám.* 1)<sup>13</sup>. Esta va a ser la presentación que se mantendrá en las ediciones sucesivas de 1527 y 1530 de esa misma imprenta, ya bajo la dirección de Juan de Junta<sup>14</sup>, pero no en cambio en la tirada que sacará Miguel de Eguía en su imprenta de Alcalá de Henares, el 17 de marzo de 1526, en formato 4º y reunida ya con el *Arte de servir a Dios* del mismo autor, bien que ambas obras presentan portada propia y signaturización independiente<sup>15</sup>, por lo que seguramente fue esta primera edición conjunta en 4º —que facilitaba a la par la difusión exenta de cada obra— el modelo seguido por Jorge Costilla para su edición<sup>16</sup>. En todo caso, esta edición

13.- Véase descrita en Fernández Valladares, *Imprenta en Burgos*, n. 150, a partir del único ejemplar conservado en la BNE, R-39093.

14.- Véanse descritas en Fernández Valladares, *Imprenta en Burgos*, n. 191 (ejemplar único en Nueva York. *The Hispanic Society of América*) y n. 223 (sin ejemplar localizado en la actualidad), lo cual da idea de la rareza de esta obrita, como suele ser consustancial al éxito y amplia difusión que alcanzó en la época.

15.- Véase descrita en Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco Libros, 1991, 3 v., n. 155. Esta recopilación conjunta la repetirá Juan Varela de Salamanca en una edición sevillana de 1529, 23 de marzo, aunque manteniendo el formato en 8º (se conservan tres ejemplares en la BN de Lisboa: Res. 255 P, 1334 P y 2058 P).

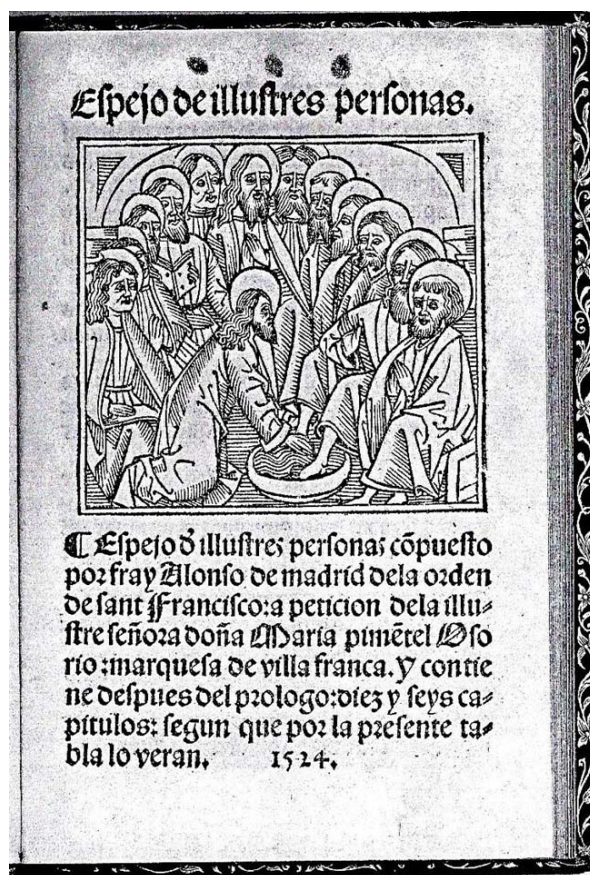
16.- No sería descabellado suponer, en este sentido, que Costilla hubiera publicado también una edición del *Arte de servir a Dios*, en paralelo con esta del *Espejo*, tal como las sabemos emparejadas en la línea editorial burgalesa, con ediciones complementarias del *Arte* también en 1524 y 1530; *cfr.* Fernández Valladares, *Imprenta en Burgos*, n. 149 y 220.



nos cerciora de la temprana difusión también en ámbito valenciano de la obra de fray Alonso de Madrid<sup>17</sup>, un auténtico *best-seller* de la literatura espiritual que alcanzará a partir de los años centrales del siglo una expansión notoria también fuera de la península, a través de las traducciones del *Arte* —en ocasiones seguido del *Espejo*— al italiano, francés y latín, prolongando su influencia en la siguiente centuria también con versiones al inglés, flamenco y alemán.

Desde luego, la decoración que Jorge Costilla eligió para su portada, un tabernáculo arquitectónico xilográfico de factura renacentista y de una más que aceptable calidad artística (lám. 2), reduce también las posibilidades de asimilar esta edición a los productos de cordel, ilustrados por lo común con fatigadas figurillas factótum —*homenetes y donetes pera coplas o babuines*<sup>18</sup>—, alguna rudimentaria escena religiosa para mover a devoción y, en el caso de los pliegos de noticias y relaciones de sucesos en prosa,

algún escudo de armas reales, imperiales o de los duques de Calabria, de los que tanto Joffre como Costilla contaron con una misma entalladura, que alternarán en sus productos<sup>19</sup>. Algo parecido sucede con este tabernáculo, pues en 1527 lo encontramos utilizado por Joan Joffre —de quien procede, como comprueba la marca en el centro del basamento— en el *Libro de los dichos y hechos del rey don Alonso*, de Antonio Beccadelli, traducido por Juan de

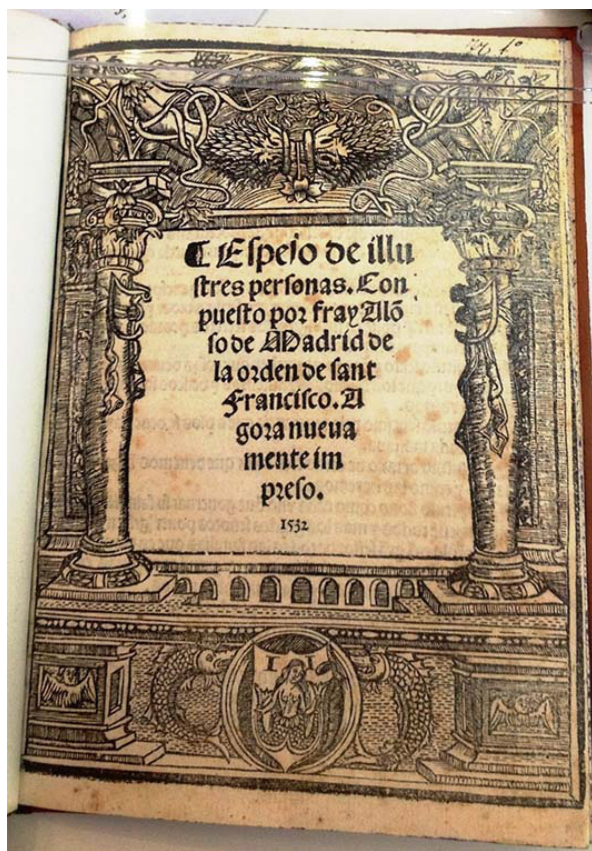


Lám. 1. Burgos. Alonso de Melgar. 1524. 8°

17.- Puede verse un análisis reciente de ella en Ana Vicente Sánchez, «Uso e influencia de la retórica clásica en una obra del siglo XVI: *Espejo de ilustres personas* de Alonso de Madrid», *Analecta malacitana*, xxxiii (2010) 1, pp. 7-28.

18.- La primera designación en valenciano la encontramos en un inventario de los materiales tipográficos de Joan Joffré transcrito por Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim-Institució Valenciana d'Estudis i investigació, 1987, vol. 2, Doc F-7, p. 508 y nota 14; el segundo término lo he rescatado de los inventarios de la imprenta burgalesa de Juan de Junta, véase M. Fernández Valladares, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *e-Humanista*, 21 (2012), pp. 87-131: <[http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume\\_21/index.shtml](http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_21/index.shtml)>.

19.- Así, por ejemplo, en varias de las relaciones góticas valencianas de estos mismos años, que integran la denominada Colección de Perelada, de las que traté en M. Fernández Valladares, «La colección de relaciones góticas del castillo de Perelada: aportaciones para la revisión tipobibliográfica del repertorio de Relaciones de sucesos del siglo XVI», en *Representaciones de la alteridad ideológica, religiosa, humana y espacial, en las Relaciones de sucesos (siglos XVI-XVIII)*, ed. Patrick Bégrand, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009, pp. 21-38 (concretamente las correspondientes a los n. 3, 6, 8, 9, 10 y 14).



Lám. 2. Valencia. Jorge Costilla. 1532. 4º

tomáticos de los dieciséis capítulos; va seguida del prólogo-dedicatoria (lám. 3) destacado con una inicial grabada historiada de ocho líneas de arracada, diríase que en consonancia con la dignidad de la ilustre señora a quien va enderezado y que motiva la escritura de la obra, cuyo nombre queda sin embargo velado en esta edición. Eso mismo había sucedido en la complutense de 1526, pero no así en la prínceps burgalesa, en cuya portada se especificaba «compuesto... a petición de la illustre señora doña María Pimentel Osorio, marquesa de Villafranca»<sup>23</sup>, por lo que la ausencia de esta mención, que se mantendrá en cambio en toda la transmisión editorial burgalesa y también en la sevillana de los Cromberger, pudiera ser un indicio más para afianzar el modelo alcalaíno de nuestra edición valenciana y quizá para otorgar una mayor autoridad textual a las otras dos líneas de su tradición. Pero volviendo a la materialidad del libro, el texto de la obra empieza en la misma plana a continuación del prólogo, sin desaprovechar espacio para birlí y manteniendo la disposición de las capitulares en arracada al principio de todos los capítulos, si bien con letras xilográficas

Molina<sup>20</sup>; también en el *Officium nocturnum diurnumque cum missa diui martyris Juliani et Basilissae eius coniugis et matris multarum virginum*, de Juan Bautista Anyés, e igualmente en *La vida de sant Julià abat y martyr*, y de *santa Basilyssa verge d'aquell sposa abadessa de mil santes donzelles... novement vulgada y sumada en cobles*, del mismo autor, ambos impresos sin indicaciones tipográficas, pero también por Joffre en torno al año 1528<sup>21</sup>; así como en el *Libro llamado antialcorano* de Bernardo Pérez de Chinchón, terminado de imprimir el 20 de febrero de 1532 por Francisco Díaz Romano —aunque sin declarar su nombre en el colofón<sup>22</sup>—, lo que nos habla ya del trasiego de materiales y de impresores al que aludíamos anteriormente.

Por lo que se refiere al contenido y su disposición, esta edición de Jorge Costilla coincide con todas las anteriores: a la vuelta de la portada la tabla reproduce íntegramente los encabezamientos epi-

20.— Véase descrita la edición en BD Parnaseo. *Tipobibliografía valenciana siglos xv y xvi*, n. 255, con reproducción de la portada.

21.— BD Parnaseo. *Tipobibliografía valenciana siglos xv y xvi*, n. 274 y 277, ambas con reproducción de la portada.

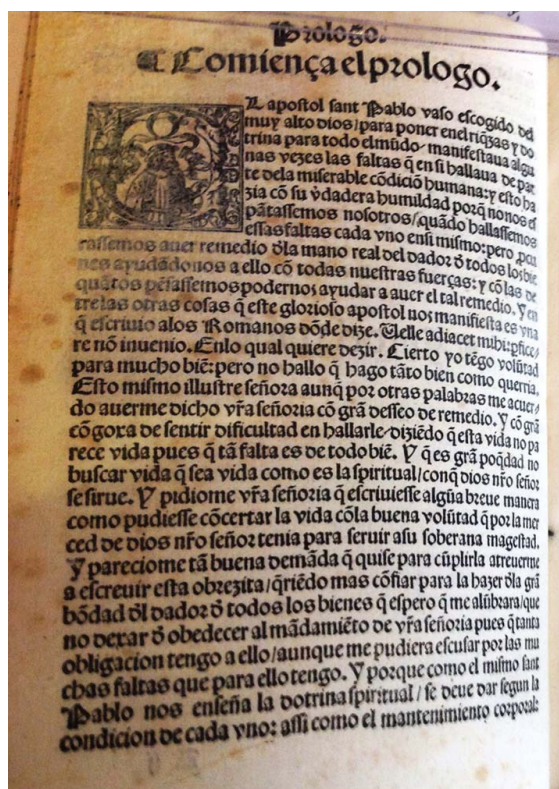
22.— BD Parnaseo. *Tipobibliografía valenciana siglos xv y xvi*, sin n. de referencia, con reproducción de la portada.

23.— Doña María Osorio y Pimentel fue II Marquesa de Villafranca, esposa del virrey de Nápoles, Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga, y madre de Eleonora de Toledo, la preciosamente retratada por Bronzino como esposa de Cosme I de Médicis.

de tamaño menor —cuatro líneas y en una ocasión tres—, con decoración floral y mezcladas de distintas suertes. De este modo discurrirá hasta el vuelto de la última hoja, donde se reservó el blanco necesario para disponer el colofón en pie de copa.

Como apuntaba más arriba, seguramente uno de los aspectos más interesantes a nuestros efectos bibliográficos sean las peculiaridades derivadas del análisis de las tres tipografías con las que se compuso esta edición, que permite entender mejor la situación y circunstancias de su publicación, corroborando una vez más muchas de las observaciones formuladas por Jaime Moll. Y la primera de todas, que nunca me cansaré de recalcar: la fiabilidad de su método, pues solo a partir del análisis de la justificación de las matrices es como se puede establecer con qué materiales y dónde fue publicada esta edición. Y ello nos interesa en este caso porque, aunque presenta un colofón explícito y completo (casi) en todos sus pormenores<sup>24</sup>, incluso con el año y el día expresados verbalmente —en un dechado de certidumbre que disipa el peligro de la errata traicionera propiciada por las cifras romanas o arábigas—, una cosa es que se declare «que fue impresso... por Jorge Costilla» y otra muy diferente, que en verdad lo fuera en su propio taller.

Para comprender esta aparente paradoja conviene adentrarnos un poco en la microhistoria de las imprentas activas en Valencia en torno a ese periodo crucial que va desde mediados de 1530 a finales de 1532 —fundamentalmente en las de Joan Joffre y Jorge Costilla, que son las que acapararon la mayor parte de la producción en los años inmediatamente anteriores—, recordando los datos y hechos conocidos documentalmente o deducidos a partir del análisis tipográfico llevado a cabo sobre los testimonios entonces disponibles y también sobre los que después han ido saliendo paulatinamente a la luz. Y lo primero que conviene señalar es que ambos tipógrafos «utilizaron en sus impresiones series distintas de letras capitulares y figuradas, diferenciándose también los tabernáculos y demás elementos gráficos», sirviéndonos de las propias palabras de Jaime Moll, quien igualmente estableció la independencia de sus cajas tipográficas, si bien tres de ellas fueron coincidentes en cuanto al diseño y al cuerpo —es decir, la medida de los tipos—. Sin



Lám. 3. Prólogo en h. A2 v

24.— La matización se debe a que no se menciona al costeador o comitente de su publicación, aunque de sobra sabemos que tales gollerías deben ser agradecidas cuando figuran en los colofones, otorgándoles su debida e importantísima consideración. Si nada se indica y además —como es el caso— figura una marca de impresor, tengo para mí que podría leerse como indicio de una edición no de encargo sino de taller, es decir, financiada por el propio impresor buscando apuntarse al tirón comercial de un autor de moda en el inquieto panorama espiritual del momento, cuyo éxito quedó probado con la treintena larga de ediciones que tenemos documentadas a lo largo del siglo XVI.

embargo, estos se fundieron con juegos de matrices claramente independientes, pues pudo detectar diferencias en la justificación de varios de sus caracteres, lo que hace que los libros impresos con esas cajas tipográficas puedan discriminarse con relativa facilidad, si nos aplicamos a detectar las variantes en la justificación de las letras pertinentes<sup>25</sup>.

Sabemos también que Joan Joffre falleció con anterioridad al 15 de febrero de 1531 víctima posiblemente de la peste que asoló la ciudad desde el año anterior<sup>26</sup>, y que su último libro con data expresa salió de sus prensas el 22 de marzo de 1530<sup>27</sup>. Sin embargo, seguramente pueda prolongarse su actividad un poco más —quizá hasta mediados de ese verano—, como propuse al amparo del análisis tipográfico de una relación de sucesos, carente de indicaciones tipográficas pero compuesta íntegramente con sus materiales, en la que se recogen las noticias del embajador imperial en la corte pontificia sobre las primeras sesiones de la Dieta de Augsburgo, recibidas en Valencia el último día de julio de 1530, por lo que hubo de publicarse al hilo de su recepción<sup>28</sup>. En todo caso, ya sea desde la primavera o desde el verano de ese año, no volveremos a tener noticias directas del funcionamiento de su imprenta que, como sabemos, estaba instalada junto al Molí de Na Rovella, abriéndose un interin de casi año y medio hasta que a finales de 1532 la tome en arriendo Francisco Díaz Romano, quien firmó allí su primer colofón el 4 de noviembre de 1532<sup>29</sup>.

Por lo que se refiere a Jorge Costilla, después de publicar los *Silenos de Alcibíades* de Erasmo, traducido por Bernardo Pérez con colofón del 4 de septiembre de 1529<sup>30</sup>, se abre un silencio en su producción, que se prolongará durante todo el año 1530 y lleva a pensar que cayó enfermo o huyó de la ciudad para librarse de la peste. Cuando reaparece, la primera edición firmada con su nombre es del 24 de junio de 1531 y, según determinó Jaime Moll, está compuesta íntegramente con materiales tipográficos de Joan Joffre<sup>31</sup>, lo que le lleva a suponer que Costilla, al regresar, se instaló en el taller del Molí de Na Rovella,

25.— Véase J. Moll, «La imprenta en Valencia...», pp. 208 y 210. Las tres tipografías de diseño similar son, de mayor a menor tamaño y siguiendo la codificación establecida en ese trabajo (a la que añado entre corchetes la medida para 20 lín. que indicaba Norton para cada una de ellas):

a) una de gran cuerpo para títulos, concretamente la mayor de las que dispusieron en ambos talleres:

Tipo Joffre 1J (N1) [167(-190) G] = Tipo Costilla 1C (N1) [181(-186) G]

b) una mediana, de cuerpo misal, usada generalmente para encabezamientos:

Tipo Joffre 2J (N3) [138 G bis] = Tipo Costilla 2C (N2) [138 G] mezclada con 3C (N3) [132(-136) G]

c) una atanasia para texto:

Tipo Joffre 4J (N6) [101 (98-102) G] = Tipo Costilla 4C (N4) [100 (99-101) G]

26.— Por un documento transcrito por Ph. Berger, *Libro y lectura...* vol. 2, Doc F-7, pp. 506-510 y nota 3 en p. 509.

27.— Concretamente la obra de Juan de Celaya, *In tertium volumen Sententiarum*, con el siguiente colofón en latín: «Anno a virgineo partu trigesimo supra millesimum quingentessimum kallendas undecimo Aprilis», que sin embargo se ha leído como 1530, 11 abril, en la descripción incluida en BD Parnaseo. *Tipobibliografía valenciana siglos XV y XVI*, n. 291, sospecho que dejándose llevar por J.E. Serrano Morales, *Reseña en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*, Valencia, Imp. de F. Domenech, 1898-1899, p. 241.

28.— Se trata del *Traslado de las nuevas que escriuió el abad May a su Excelencia: en Angusta (sic) a veynte y ocho de Junio recibida la carta en el monesterio de Valdigna el último día de julio del mesmo año de MDXXX*. [Sin indicaciones tipográficas, pero: Valencia. ¿Joan Joffre?, 1530, post. 31 julio], véase M. Fernández Valladares, «La colección de relaciones góticas del castillo de Perelada...», pp. 26 y 36, n. 10.

29.— En la obra de Pedro Antonio Beuter, *Iudicium in confessiones sacerdotum*, con la indicación expresa de su situación «Apud inclitam hispaniarum Valentiam tractum hunc salutiferum Franciscus Romanus impressor. Industrii in via que vulgo dicit Lo moli d'la Rovella», BD Parnaseo. *Tipobibliografía valenciana siglos XV y XVI*, sin n. de referencia.

30.— BD Parnaseo. *Tipobibliografía valenciana siglos XV y XVI*, n. 282.

31.— Se trata de *In primum librum sententiarum*, de Juan de Celaya, registrada en el CCPB, n. 000463268-0.

reanundándose allí la actividad al menos desde entonces. A partir de ese momento en el resto de los libros firmados por Costilla encontraremos solo materiales de Joffre, salvo en la *Suma de fueros de las ciudades de Santa María de Albarracín y de Teruel*, con parte de los cuadernos impresos con tipos de Joffre y unos pocos con los de Costilla<sup>32</sup>.

Esto le llevó a plantearse si seguiría funcionando simultáneamente el antiguo taller de Costilla, aunque cuando redactó su trabajo no se conocieran productos compuestos con sus materiales y fechables contemporáneamente a su actividad en el Molí de Na Rovella. En efecto, otra de las relaciones de la colección de Perelada, publicada sin indicaciones tipográficas, ha venido a afianzar esa suposición: compuesta exclusivamente con materia-

les de Costilla, recoge una *Carta enviada por don Álvaro de Bazán, capitán de las galeras de su Maiestat, al muy excelente señor el señor Duque de Calabria, visorey de Valencia* (lám. 4), comunicándole la conquista de Tremecén, fechada en Almería el 28 de agosto de 1531 —cuatro días después de la toma de la ciudad de One,



Lám. 4.

que fue también muy celebrada en las famosas coplas de Alonso de Alcaudete, «Llore el rey de Tremecén | y su bárbaro reinado | por One que le han ganado..». —, por lo que la carta de relación hubo de publicarse al poco de conocerse la victoria y seguramente en la imprenta que fue de Jorge Costilla, y no en la que le ocupaba entonces al Molí de Na Rovella<sup>33</sup>.

Por último, para completar este rápido repaso, conviene apuntar que el 6 marzo de 1532 el impresor Joan Navarro terminó el *Libro áureo de Marco Aurelio*, de Antonio de Guevara<sup>34</sup>, su primera edición firmada que va compuesta con los materiales de Costilla —aunque el tabernáculo de la portada había sido de Joffre, como muestra su marca—, lo que hace suponer que desde esa fecha fue el continuador del taller de Jorge Costilla —en su mismo emplazamiento o en lugar distinto— si bien, como señala Berger, posiblemente ya se encontraba en la ciudad desde 1531, coincidiendo con la crisis desencadenada en la imprenta valenciana por la muerte de Joffre, Cofman y Vinyau, seguramente víctimas de la epidemia<sup>35</sup>.

32.— Registra la edición el CCPB, n. 000024299-3, no así la BD Parnaseo. *Tipobibliografía valenciana siglos XV y XVI*. Detalla la distribución de los materiales tipográficos por cuadernos J. Moll, «La imprenta en Valencia..», p. 212.

33.— Véase M. Fernández Valladares, «La colección de relaciones góticas del castillo de Perelada..», pp. 28-29 y 37, n. 14.

34.— CCPB, n. 000012482-6 y BD Parnaseo. *Tipobibliografía valenciana siglos XV y XVI*, sin n. de referencia.

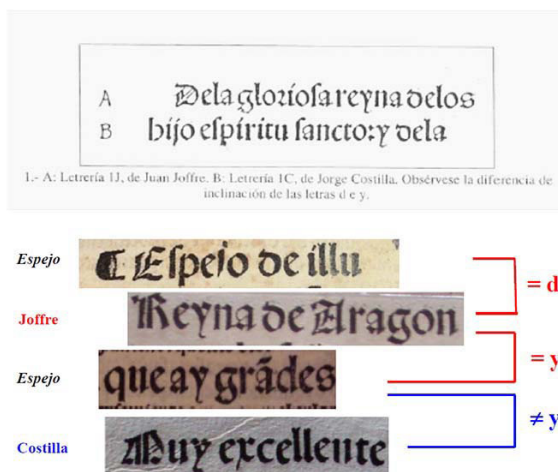
35.— Ph. Berger, *Libro y lectura...*, vol. vol. 2, Doc F-7, pp. 506-510 y nota 3 en p. 509.

Ante este lagunoso panorama creo que resultará disculpable mi curiosidad por comprobar de cuál de los dos talleres en los que Jorge Costilla mantuvo actividad simultáneamente pudo salir este *Espejo de ilustres personas*, firmado además en una fecha tan tardía, curiosidad que he podido saciar tras el análisis de sus materiales tipográficos, generosamente facilitado y gustosamente compartido con las poseedoras de tan precioso ejemplar, porque siempre ven más seis ojos hechos a mirar los libros, que dos. Su resultado ha quedado reflejado en la descripción de arriba, pero como cierre de este ejercicio de lectura tipobibliográfica me detendré a ilustrar los pormenores del análisis de la justificación de las matrices, clave para llegar a la solución.

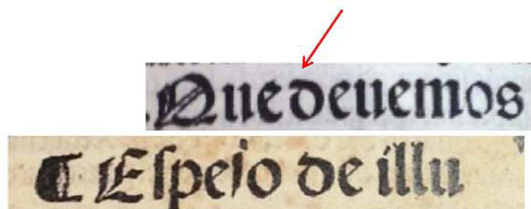
El libro está compuesto con cuatro tipografías góticas, aunque por lo indicado en la nota 12 solo atenderé a las tres siguientes:

a) Con la de cuerpo mayor encontramos compuesta tan solo una línea en el título de la portada, en los encabezamientos de los capítulos, la primera línea de la tabla, su cierre y la rúbrica del prólogo. Por ello su medida es aproximada, c.180 G, y aunque no aparece ninguna 'M' en el libro, su diseño es el reproducido aquí. Se trata de una de las tres letrerías con diseño coincidente de las que dispusieron tanto Joffre como Costilla, concretamente la codificada como Tipo Joffre 1J (N1) [167(-190) G] = Tipo Costilla 1C (N1) [181(-186) G]. Por ello ha sido preciso determinar en función de la diferente justificación de sus matrices, a cuál de las dos corresponde la utilizada en el *Espejo*, fijándonos para ello en la inclinación de las dos letras discriminantes, que en este caso son la 'd uncial o de palo curvado' y la 'y minúscula'. Tomando como modelo de comparación la muestra ofrecida por Jaime Moll en su trabajo citado, se aprecia claramente que la justificación del *Espejo de ilustres personas* corresponde a la del tipo 1 de Joffre (lám. 5).

Encontramos únicamente una ocurrencia de la 'd uncial' en el encabezamiento del capítulo XVI que aparentemente podría hacer pensar en la justificación de Costilla, con el palo más horizontal o plano (lám. 6), y entonces eso apuntaría a la mezcla de las dos cajas tipográficas —algo bastante improbable en esta situación de talleres independientes, que además debería corroborarse con otras ocurrencias, cosa que no sucede—, por lo que creemos que se trata en realidad de un tipo con el remate o gracia rota.



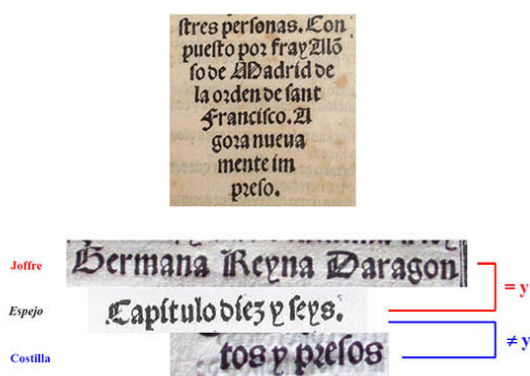
Lám. 5. Justificación Tipo 1



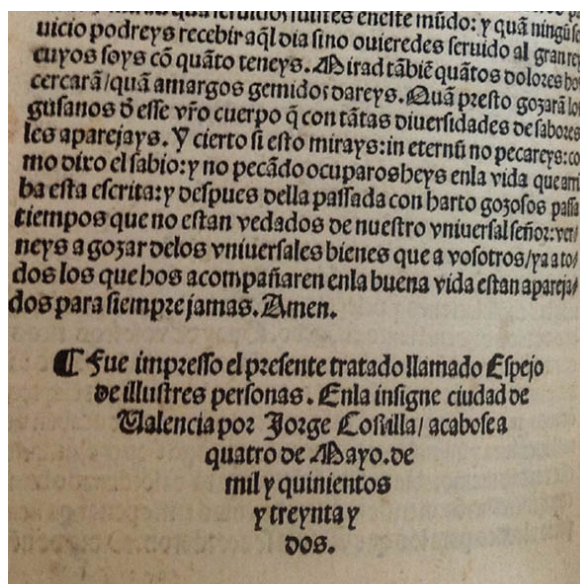
Lám. 6

b) Una segunda tipografía mediana, de cuerpo misal, se ha utilizado para componer el título —excepto su primera línea (por eso se indica en la descripción como «resto del título»)— y los titulillos, por lo que en este caso las 7 líneas disponibles nos permiten extrapolar una medida de c.138 G. El diseño de la ‘M’ puede apreciarse en el título y, al igual que en el caso anterior, tanto Joffre como Costilla dispusieron de esta tipografía con diseño coincidente. Es la codificada como Tipo Joffre 2J (N3) [138 G bis] = Tipo Costilla 2C (N2) [138 G] mezclada con 3C (N3) [132(-136) G]. En este caso no disponemos de muestra modelo para la comparación, pero bastará con analizar la justificación de la ‘y’ para discriminar la letrería como procedente de la caja de Joffre (lám. 7).

c) La de cuerpo menor es una atanasia con la que se ha compuesto el texto de la tabla, el del prólogo, el cuerpo de la obra y el colofón, con medida 93 G y el diseño de M que podemos observar en la muestra adjunta (lám. 8). Se corresponde con el tipo 5J de Joffre (N7) 96 (92-7) G y este impresor dispuso de él desde 1503, utilizándolo intensivamente, según indica Norton. Costilla no tuvo una tipografía similar de esa medida, pues la que presenta el mismo diseño de ‘M’ era de cuerpo menor, una lectura 82(-83) G. Por lo tanto, no es preciso detenernos a detectar posibles problemas de justificación en algunas de sus letras<sup>36</sup>.



Lám. 7 Justificación Tipo 2



Lám. 8. Tipo 3

36.— Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco de los siguientes proyectos de I+D+i: Ideapromyr. *Inventario, Descripción, Edición crítica y Análisis de textos de prosa hispánica bajomedieval y renacentista. Línea: Diálogos (Fase 3)* (FFI2012-33903) y Bidiso. *Biblioteca Digital Siglo de Oro IV: Relaciones de Sucesos, Polianteadas y Fuentes de erudición en la Edad Moderna (Catalogación, digitalización y difusión vía internet)* (FFI2012-34362).







## La configuración apologética del comentario de la *Divina Comedia* (1515): Fernández de Villegas y su reapropiación de las alusiones histórico-míticas del *Comento* de Landino

Cinthia M. Hamlin  
Universidad de Buenos Aires/ CONICET (Secrit)

### RESUMEN

La traducción de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas (1515) estaba acompañada de una extenso comentario del mismo traductor, en el cual se utiliza como fuente principal el *Comento* de Landino (1481). Este «*textus cum commento*», encomendado por la hija natural de Fernando el Católico, Juana de Aragón, emerge en el marco de la corte regia y tiene marcadas características apologéticas. Para comprender de qué manera la ideología pro-monárquica determina la configuración apologética del comentario, analizaremos la reapropiación que hará Villegas de ciertos relatos y/o figuras que en el *Comento* poseían connotaciones político-ideológicas precisas, que se rediagramarán de modo de conformar y difundir una particular imagen de rey. A su vez, analizaremos cómo se van insertando y articulando diversos tópicos que, en el discurso político-propagandístico de la época de los Reyes Católicos, tenían alto contenido apologético, como la guerra justa y la tiranía.

### ABSTRACT

Fernández de Villegas's translation of the *Divine Comedy* (1515) was accompanied by an extensive gloss written by himself, which main source was Landino's *Comento* (1481). This «*textus cum commento*», commissioned by Juana de Aragon, natural daughter of Ferdinand the Catholic, was produced within the context of Ferdinand's royal court and has highly apologetic characteristics. In order to understand in what ways the pro-monarchical ideology determines the apologetic configuration of this gloss, we shall analyze Villegas's reapropriation of certain tales or figures that in the *Comento* had precise political or ideological connotations, which will be redesigned with the purpose of defining and spreading a particular royal image. Moreover, we will analyze how Villegas inserts and articulates throughout his gloss different topics that had highly apologetic contents within the Catholic Kings political and propagandistic discourse, such as just war and tyranny.

---

La traducción de la *Divina Commedia* realizada por el arcediano de Burgos Pedro Fernández de Villegas a pedido de Doña Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico y esposa del Condestable de Castilla Bernardino Fernández de Velasco, salió de las

prensas de Fradrique de Basilea en abril de 1515. Esta versión del Infierno en coplas de arte mayor, además de contar con numerosos versos agregados de cuño del propio traductor —amplificaciones derivadas del problema que le suscita el traspaso de una o dos *terzine* a la copla de 8 versos—, estaba acompañada por un exhaustivo comentario del mismo arcediano que, ubicado alrededor de las coplas en formato «en cebolla»,<sup>1</sup> llegaba la mayoría de las veces a superar la página, ocupando uno o más folios. Para su confección, Villegas utilizó como fuente principal el *Comento* de Landino (1481), de quien traduce numerables veces pasajes completos. Este «*textus cum commento*», siguiendo la terminología de Powitz,<sup>2</sup> ha sido poco estudiado por la crítica, que en su mayoría se centra en la traducción y en la tendencia didáctico-moralizante más marcada de la versión castellana.<sup>3</sup> La tesis de Fine es el único estudio que se centra con prioridad y de manera bastante exhaustiva en este comentario.<sup>4</sup> No obstante, su objetivo primordial también es probar la intención didáctico-moralizante que determina la interpretación del arcediano, tanto del texto dantesco como del de Landino, a través de un análisis pormenorizado de su selección de fuentes bíblicas, patrísticas, clásicas y de autores vernáculos. Los pocos estudios al respecto, por tanto, aunque dan cuenta de un aspecto innegable del texto, desatienden tanto su funcionalidad contextual (política y/o cultural), como la complejidad que la glosa, a su vez ella misma traducción, le confiere a la obra. Hemos intentado subsanar estas «lagunas críticas» en nuestros últimos trabajos, donde desarrollamos cómo tanto la traducción como el comentario emergen en el marco de la corte regia —que se hospedaba en el Palacio del Condestable durante sus largas estadias en Burgos—, y tienen marcadas características apologéticas.<sup>5</sup> Villegas se reapropia del texto dantesco y del *Comento*

1.– Este formato, también llamado «forma acorchetada», es el mismo que adoptó por Hernán Núñez en su *Comentario de las Trescientas* (1489-1505). Seguimos en esta nomenclatura a Jesús Rodríguez Velasco («La *Bibliotheca* y los márgenes: Ensayo teórico sobre la glosa en el ámbito cortesano del siglo XV en Castilla. I: código, dialéctica y autoridad», *eHumanista* 1, 2001, pp. 119-134).

2.– Gerhardt Powitz, «Textus cum commento», *Codices Manuscripti* 3, 1979, pp. 80-9.

3.– Véanse al respecto: Armida Beltrani, «D. Pedro Fernández de Villegas e la sua traduzione della prima cantica della *Divina Commedia*», *Giornale Dantesco* 23, 1915, pp. 254-293; Joaquín Arce, «La lengua de Dante en la *Divina Comedia* y en sus traductores españoles», *Revista de la Universidad de Madrid*, XIV, 1965, pp. 9-48, —quien dedica al texto de Villegas las pp. 26-29—; Maribel Andreu Lucas, *La amplificación en el Infierno de Dante traducido por Pedro Fernández de Villegas (Burgos 1515)*, Tesis presentada en la Universidad de Barcelona, 1995; Roxana Recio, «Landino y Villegas: análisis de una traducción del infierno de Dante», *Voz y Letra, Revista de Literatura*, vol 10, n° 1, 1999, pp. 25-39.

4.– Fine, Thomas Rea, *Fernández Villegas's translation and commentary on Dante's «Inferno»*, University of Michigan, University Microfilms International, 1981 (inérita). Es preciso aclarar que en diciembre de 2011 salió publicada una nueva tesis doctoral que, aunque se centra tanto en la traducción como en su comentario, presenta desde nuestro punto de vista varias falencias. Véase nuestra reseña: C.M. Hamlin, «Reseña de Roberto Mondola, *Dante nel Rinascimento castigliano. L'Inferno di Pedro Fernández de Villegas*», *Incipit*, XXXII (2012-2013), en prensa.

5.– Véase Cinthia M. Hamlin, «La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el caso de la *Divina Comedia*», *Revista de Literatura Medieval*, XXIV (2012), pp. 81-100; «El comentario de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas: características generales y actitudes humanistas», *eHumanista*, 21 (2012), pp. 437-466; «Fernández de Villegas y Landino: traducción y reapropiación, el caso de la dicotomía vida activa/vida contemplativa en el comentario de la *Comedia*», *eHumanista*, 20 (2012), pp. 430-450; «Perspectivas y planteamientos de una poética: reflexiones sobre poesía y ficción en el comentario a la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas», *e-Spania* [En ligne], 14 décembre 2012, mis en ligne le 16 janvier 2013, consulté le 18 janvier 2013 <<http://e-spania.revues.org/22014>>; DOI : 10.4000/e-spania; «De nuevo sobre la funcionalidad apologética de la traducción y el comentario de la *Divina Comedia* de Villegas (1515)», *La Corónica*, 42.2 (Spring), en prensa. Tanto para el detalle de las problemáticas de transmisión textual entre el único manuscrito conservado (B2183 de la Hispanic Society) y los diversos impresos, como para la redefinición de las fechas entre las cuales es posible ubicar el proceso de confección tanto de la traducción como de la glosa, véase además: «Los testimo-

de Landino de acuerdo a sus parámetros ideológicos y culturales, influidos ampliamente tanto por el aura milenarista y mesiánica que rodeaba las figuras de los Reyes Católicos, en especial de Fernando, como por los discursos legitimadores de poder que circulaban y se promovían desde la corte y que la propaganda fernandina impulsa con más vehemencia, sobre todo, a partir de 1506 cuando su imagen, al asumir la regencia de Castilla luego de la muerte de Isabel y de Felipe el Hermoso, más necesitaba de legitimación.<sup>6</sup> En efecto, el espacio textual privilegiado que ofrece el comentario, con su «prosa soluta» y su capacidad amplificatoria, para reacomodar el material de ambos textos fuente (TF) de acuerdo a otros parámetros ideológicos o, directamente, para insertar nuevas apreciaciones, determinarán en nuestro *textus cum commento*, como ya destacamos en otro lugar, una verdadera «relocación apologética del sentido», esto es, un desplazamiento de la fuerza hermenéutica del texto poético y sus connotaciones ideológicas y/o políticas hacia la glosa, la cual absorbe la fuerza narrativa y poética de los versos que comenta.

A la hora de comprender el alcance político-cultural de este *textus cum commento*, por tanto, resulta necesario analizar de qué manera la ideología pro-monárquica determina la configuración apologética de este comentario. En esta ocasión nos detendremos en la reapropiación particular que hará Villegas de ciertos relatos y/o figuras que, ya en la *Commedia* dantesca, ya en el *Comento* de Landino, tienen implicaciones políticas o, al menos, connotaciones fuertemente ancladas en el contexto histórico de la Italia de los siglos XIV y XV y que, en cambio, adquirirán una connotación diferente en el nuevo texto. Así, en el primer apartado nos detendremos en el análisis del particular tratamiento positivo que recibirán ciertas figuras regias e imperiales, para luego dedicarnos, en el segundo, a la reapropiación negativa de ciertas figuras y pasajes que tiene el objetivo de conformar una contrafigura regia. Asimismo, analizaremos la manera en que se van insertando y articulando en la glosa, o bien mediante largos *excursus* o bien mediante breves apreciaciones, diversos temas recurrentes que, en el discurso político-propagandístico de la época de los Reyes Católicos, tenían alto contenido apologético, como la guerra justa y la tiranía.

Hay que aclarar, antes de comenzar, que en el análisis que desarrollaremos aquí nos basaremos en uno de los presupuestos que expone Weiss respecto de los mecanismos del «género comentario», a saber, que éste suele utilizarse en muchos pasajes «*as a literary form, to develop the narrative potential of the mythical or historical allusions of the main text*».<sup>7</sup> En este sentido, Villegas explota la potencialidad narrativa de algunos personajes y/o pasajes que encuentra no sólo en el texto dantesco, sino sobre todo en el de Landino, que antes que él ya había hecho su propio desarrollo narrativo de los mismos. El cotejo entre los relatos insertos

nios de la traducción de la *Divina Comedia* (1515) y sus problemas de filiación: ¿del impreso al manuscrito?, *RFE*, XCII, 2 (2013), en prensa, y «La traducción de la *Divina Comedia* de Villegas: problemas de datación y de filiación de testimonios», *Letras*, 67-8 (2013), pp. 107-116. Todos estos trabajos plasman los primeros resultados de nuestra investigación doctoral, todavía inédita: *Primera traducción impresa de la Divina Comedia en los albores del Humanismo español: estudio del texto y sus resonancias políticas y culturales*, tesis inédita, Universidad de Buenos Aires, noviembre de 2012.

6.- Véase para todo esto: Luis Suárez Fernández, «La crisis del nuevo estado (1505-1516)», en *La España de los Reyes Católicos*, v. 2, Madrid, Espasa-Calpe, 1978 pp. 645-729 y Fernando Solano Costa, «La regencia de Fernando el Católico», en Suárez Fernández, Luis, coord., *Historia General de España y América. Los Trastámara y la unidad española*, vol. 5. Madrid, Rialp, 1981, pp. 615-668.

7.- Julian Weiss, «Literary Theory and Polemic in Castile, c. 1200-1500», en Alistair Minnis and Ian Johnson, eds., *The Cambridge History of Literary Criticism*, 2, *The Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 496-532, cita en p. 521.

o «desarrollos narrativos» de Landino y los que realizará Villegas, por tanto, nos permitirá comprender el tipo de mecanismos ideológicos o intereses explícitos que determinan la particular reapropiación que el arcediano realiza del *Comento* en su propio comentario.

### 1.a- La reapropiación panegírica de figuras histórico-míticas y la construcción de la imagen regia

En este apartado nos dedicaremos primero a analizar la configuración positiva que Villegas realiza de ciertas figuras regias que en el TF poseían connotaciones fuertemente negativas y que, en cambio, se reutilizan ahora para conformar y difundir una imagen del rey precisa. En un segundo momento, nos detendremos en la inserción estratégica del tópico de la guerra justa y cómo éste, mientras legitima la acción bélica del rey, contribuye a configurar su imagen y la de sus enemigos.

Los primeros personajes regios que aparecen en el *Infierno* dantesco se encuentran, como sabemos, en el Limbo, espacio que Dante utiliza para ubicar héroes y otras figuras míticas o históricas que considera magnánimas pero que, sin embargo, no reciben la salvación por no haber conocido la religión cristiana. Aquí se ubican Héctor, Eneas, el rey Latino, su hija Lavinia y Julio César, entre otros (IV, 121-129). Nos interesa aquí primero analizar la particular representación que recibirán en el *Comento* y la glosa de Villegas dos figuras: Tarquino y Saladino. El primero, sin embargo, no se encuentra en el Limbo, sino que se hace referencia a él para identificar al primer cónsul de la república romana Bruto y diferenciarlo del Bruto que se encuentra en las fauces de Lucifer: «*vidi quel Bruto che cacciò Tarquino*» (127).<sup>8</sup> Respecto de este verso, Landino insertará un relato explicando quién es el Tarquino al que se alude y porqué fue «*cacciato*», es decir, exiliado, relato que, a su vez, explica la magnanimidad de Bruto:

Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino: el primo Tarquino fu el quinto re de' Romani, figliuolo di Demarato da Corintho, et nacque in Tarquini, città d'Italia onde prese el nome. Dipoi persuaso da Tanaquil sua moglie, femina molto perita ne gli augurii, cho' quali predicea le chose future, venne a Roma, **et fu in tanta auctorità** apresso d'Anco, re de' Romani, che morendo lo lasciò tutore de' figliuoli. **Ma lui per ambizione usò tanta arte che fu facto re.** El figliuolo suo dipoi succedete non a lui, ma al genero suo Servio Tullio, et per la **sua arrogante et crudel vita** fu chiamato Tarquinio Superbo. Ne' tempi che questo re era a campo ad Ardea ciptà de' Rutili, nacque altercatione tra Sexto Tarquino, figliuolo del re, et Collatino, di chi havessi più costumata moglie. Et finalmente fu giudicato che Lucretia moglie di Chollatino fussi unico exemplo di castità tra le Romane donne. Il che fu tanto molesto ad Sexto, che occultamente si partì di campo, et venne di nocte a Lucretia, et da lei chome parente fu liberalmente receptato. **Dipoi volendo togli la castità, la minacciò che se non gli consentiva ucciderebbe lei et uno suo servo, et dipoi direbbe con quello haverla trovata in adulterio.** Aconsentì Lucretia col corpo, et non con l'animo, per fuggire sempiterna infamia. Ma l'altro giorno convocò el padre suo Spurio Lucretio et el marito. Quello menò seco Pu-

8.- Seguimos el texto crítico de la *Commedia* de Gergio Petrocchi (Alighieri, Dante, *La Divina Commedia secondo l'antica vulgata*, Firenze, Le Lettere, 1994).

blio Valerio, et questo Lucio Iunio Bruto. Narrò Lucretia tutto el facto, et benchè da' suoi fussi consolata, et dimostrogli che dove non havea acconsentito la volontà non potea esser peccato, nientedimeno col coltello el quale per questo havea occultato sobto la veste s'uccise, **dicendo prima che non volea che da llei alchuna romana prendessi captivo exemplo**. Fu Lucio Iunio, come dicemmo, presente a tal morte, el quale per insino a quel tempo per fuggire **la crudeltà di Tarquino, el quale o uccideva o mandava in exilio qualunche fussi d'alchuna prudentia**, havea fincto essere stolto et vivea quasi chome bruto animale, et per questo era chiamato Lucio Iunio Bruto. Chostui mostrando el coltello sanguinoso della morte di Lucretia, **convocò el popolo romano, et con lunga oratione dimostrata la crudeltà et la superbia di Tarquino e de' figliuoli, persuase che fussino mandati in exilio et privati del regno. In questo modo manchò el regno a Roma, el quale era durato anni dugento quaranta quattro**. Fu Bruto figliuolo d'una sorella di Tarquino. Huomo tanto amatore della libertà che, facto console, dannò a morte e figliuoli, perchè insieme co gli Aquilii loro cugini, havevono congiurato di restituire el regno a' Tarquini. Et da chostui derivò la casa de' Bruti, della quale fu quell'altro Bruto che per liberare la patria dal tyranno uccise Cesare. El primo uccise l'ultimo re; el secondo el primo tyranno. Abbiamo, et con somma brevità, transcorso la historia di Tarquino, Bruto, et di Lucretia. (127-9)<sup>9</sup>

Desde el punto de vista de Landino, la grandeza de Bruto estriba en haber sido el promotor del fin de la monarquía en Roma y el principal defensor de la libertad que implica la nueva República, hasta el punto de mandar matar a sus propios hijos que querían restituir a los tarquinos. El relato de Villegas, en cambio, mucho más resumido, además de presentar omisiones importantes, reordena el relato y puntualiza otros aspectos:

Vimos a Bruto como echa a Tarquino← Tarquino como lo dize el Tito Liuvo fue el quinto rey de los romanos, el qual vino allý de Corinto prouincia muy remota de Roma, por consejo de su mujer Tanaquil, que hera adeuina, y le dixo como auía de ser rey de los romanos. Veniendo en Roma, **hera tan sabio que fue priuado y muy querido del rey Anco**, que a la sazón reynaba, el qual en su muerte le dexó por tutor de sus fijos y porque ellos heran menores de hedad **supo tanto que se fizo rey**, teniendo este su real contra la cibdad de Ardea do estaba. Acaesció la porfia entre Sexto Tarquino su fijo y Colatino marido de Lucrecia y otros mancebos: sobre quál tenía más honesta mujer. Veniendo a la prueua dello fue juzgada Lucrecia segund los actos en que fueron falladas por **la más honesta, y enamorado della Sexto Tarquino** vino después y la forçó. Lucrecia así forçada, llamó a su padre Lucrecio y al marido los quales vinieron luego con otros parientes entre los quales fue Bruto, en presencia dellos contó su caso y fuerça rescebida y aquello dicho se mató con vn puñal que tuuo escondido, por lo qual Bruto juró por aquel casto sangre de nunca más sufrir el reynar de los tarquinos y jurado por todos se puso en obra, y echaron a aquel rey y a sus fijos y nunca más ouo reys en Roma. (copla 21, h5v y h6r)<sup>10</sup>

9.– Citamos la glosa de Landino, señalando los versos dantescos a los que corresponde, según la edición digital basada en Paolo Procaccioli (*I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1999): Landino, Cristóforo, *Comento di Cristophoro Landini Fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta Fiorentino*, Roma, Biblioteca Italiana, 2005, consultable en <<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000669/bibit000669.xml>>.

10.– Pedro Fernández de Villegas, *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano, por el Reuerendo don Pedro Fernández de Villegas arcediano de Burgos y por él comentado*, (Burgos: Fadrique de Basilea, 1515). Trabajamos con el ejem-

La omisión tal vez más evidente en este caso es la de los elementos que hacen a la construcción de la figura de Bruto, sea ya la explicación de su apodo o de su accionar luego de la muerte de Lucrecia, ya la breve biografía con la que culmina el relato de Landino. De este modo, el personaje central en el relato de Villegas ya no es el habitante del Limbo sino que los que ocupan el foco de interés son los Tarquinos. A su vez, las apreciaciones negativas que los rodean en el texto fuente (TF) landiniano —la ambición, la arrogancia, la crueldad y el epíteto «*supervo*»— también quedan omitidas y en algunos casos se reemplazan por positivas: el primer Tarquino es «sabio» y «muy querido» del rey. A su vez, sus acciones negativas también quedarán borradas. Por un lado, mientras Landino se encarga de puntualizar cómo llegó al trono a través del engaño y las artimañas («*Ma lui per ambitione usò tanta arte che fu facto re*»), Villegas simplemente dice «supo tanto que se hizo rey», presentando su ascensión al trono como un resultado de esa sabiduría que ya había mencionado. Por el otro, se encarga de borrar al personaje de «*Tarquino il Superbo*» —nieto del primer Tarquino— y con él, su crueldad y crímenes para con los prudentes. Sexto Tarquino, por tanto, es presentado directamente como hijo del primer Tarquino, el «sabio». Fine, que se refiere a este pasaje por la mención de la *auctoritas* clásica, señala que como en otras ocasiones Villegas intenta dar cuenta de las fuentes de Landino cuando éste no las especifica.<sup>11</sup> Como vemos, la referencia a la *auctoritas* no implica un apego mayor a los hechos históricos, sino que se presenta casi como una garantía de la veracidad de un relato en el cual, en realidad, no hace más que reformular los hechos relatados por Landino a su gusto—a quien, a diferencia de otros casos, aquí no menciona—. De hecho, ocurre en el breve relato sobre la violación de Lucrecia, desencadenante del final de la monarquía, donde se evidencia más esta manipulación. Landino puntualizaba la motivación de la acción de Sexto Tarquino, esto es, la bronca porque Lucrecia fuera casta y, a su vez, se detenía en la maquinación del hecho, en las amenazas de matarla junto a su siervo y de culparla luego de adulterio. Villegas, en cambio, además de acortar y omitir todas las referencias a la mezquindad de Sexto, entrelaza los hechos de una manera muy particular: «fue juzgada Lucrecia [...] por la más honesta, y enamorado della Sexto Tarquino vino después y la forzó». En esta nueva reorganización del relato, la honestidad de Lucrecia, más que desencadenar la bronca de Tarquino, desencadena su enamoramiento. Este amor es, a su vez, lo que justifica de alguna manera la violación que se presenta no como premeditada sino como una consecuencia casi inevitable y desafortunada. Aunque Fine explica las variantes del relato de Lucrecia aduciendo que aquí Villegas sí utiliza a Tito Livio, esta explicación no resulta del todo completa.<sup>12</sup> De hecho, aunque como el crítico aclara, Livio señala que Sexto procedió «*amore ardens*», esto es, por su amor ardiente o impelido por el amor, unas líneas antes señalaba que se trataba de una «*mala libido*». Además, estas referencias a su «amor» se encuentran en el medio de un relato donde se detalla su premeditación, su traición a la hospitalidad de la casa y, además, sus amenazas

plar I-B-21de la Real Biblioteca, señalando número de coplas a la que corresponde la glosa o el folio. En nuestra transcripción se regulariza y moderniza el uso de mayúsculas y se usan criterios actuales para la acentuación y puntuación. **Las negritas, siempre nuestras.**

11.– Fine, *Fernández de Villegas's...*, *op. cit.*, p. 170.

12.– *Ibíd.*, pp. 172-3.

y violencia, relato en el cual evidentemente se basó Landino —si bien puntualizando mucho más la mezquindad de los Tarquinos—. <sup>13</sup>

Aunque haya tomado la referencia del «amor» de Tito Livio, lo cierto es que omite el resto de los hechos que permiten entenderlo como desenfreno y que configuran la crudeza de Sexto. Además, teniendo en cuenta que en tantos otros pasajes Villegas aprovecha para moralizar sobre la concupiscencia y las consecuencias nefastas del «apetito carnal», resulta sospechoso que en este pasaje simplemente mencioné que se «enamorado» y no ofrezca juicios de valor al respecto. <sup>14</sup> Al contrario, es justamente la «honestidad» del objeto amado la que, según Villegas, lo impele a amarlo, con lo cual y, a pesar de todo, su culpa queda matizada y se configura un personaje que, en el fondo, está atraído por el bien. Asimismo, el último discurso de Lucrecia en el cual declara que se mata para no ser un mal ejemplo público, referido tanto por Landino como por Tito Livio, también es omitido. Aquí resulta aún más sospechoso que se pierda la oportunidad de moralizar, sea sobre el suicidio, sea sobre el sacrificio por el «bien» público, sea por el tipo de «enxemplo» que de otro modo habría sido Lucrecia. Es evidente que la reapropiación de este relato por parte de Villegas esconde otros propósitos. De hecho, si tenemos en cuenta todos los cambios incorporados, a saber, el corrimiento del foco del que era el personaje central —Bruto— a los Tarquinos, la apreciación positiva del primer Tarquino que se presenta como «merecedor» del reino, la omisión de todas las acciones negativas y crueles de este linaje y, por último, la matización del hecho culposo que desencadena el exilio de los reyes, resulta evidente que Villegas no está haciendo más que defender la figura regia y, con esto, dejar menos justificada la erradicación del sistema monárquico en Roma. Este primer ejemplo, por tanto, resulta paradigmático pues nos permite observar el tipo de manipulación que se ejerce sobre aquellos pasajes del TF que tienen una fuerte carga política —en este caso anti-monárquica y pro-republicana—, que ahora se redirecciona, en cambio, para acomodarse mejor a los contenidos ideológicos que se intentan difundir.

13.– El pasaje de Livio reza: «[...] *Muliebris certaminis laus penes Lucretiam fuit. [...] Ibi Sex. Tarquinius mala libido Lucretiae per vim stuprandae capit; [...] Paucis interiectis diebus Sex. Tarquinius inscio Conlatino cum comite uno Collatiam uenit. Vbi exceptus benigne [...] in hospitale cubiculum deductus esset, amore ardens, postquam satis tuta circa sopitique omnes uidebantur, stricto gladio ad dormientem Lucretiam uenit sinistraque manu mulieris pectore oppresso «Tace, Lucretia, inquit; Sex. Tarquinius sum; ferrum in manu est; moriere, si emiseris uocem.» Cum pauida ex somno mulier nullam opem, prope mortem imminentem uideret, tum Tarquinius fateri amorem, orare, miscere precibus minas, uersare in omnes partes muliebrem animum. Vbi obstinatam uidebat et ne mortis quidem metu inclinari, addit ad metum dedecus: cum mortua iugulatum seruum nudum positurum ait, ut in sordido adulterio necata dicatur. Quo terrore cum uicisset obstinatam pudicitiam uelut uictrix libido profectusque inde Tarquinius ferox expugnato decore muliebri esset, Lucretia maesta tanto malo nuntium Romam eundem ad patrem Ardeamque ad uirum mittit. [...] Aduentu suorum lacrimae obortae quaerentique uiro «satin salue?» «minime» inquit; «quid enim salui est mulieri amissa pudicitia? uestigia uiri alieni Conlatine, in lecto sunt tuo; ceterum corpus est tantum uiolatum, animus insons; mors testis erit. Sed date dexteras fidemque haud impune adultero fore. Sex. est Tarquinius, qui hostis pro hospite priore nocte ui armatus mihi sibi, si uos uiri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium.» [...] consolantur aegram [...]: mentem peccare, non corpus, et unde consilium afuerit, culpam abesse. «Vos» inquit «uideritis, quid illi debeatur; ego me etsi peccato absoluo, supplicio non libero; nec una deinde impudica Lucretiae exemplo uiuet». Cultrum, quem sub ueste abditum habebat, eum in corde defigit prolapsaque in uulnus moribunda cecidit.» (Henry John Edwards, ed., *Titi Livi Ab Vrbe Condita Libri Praefatio Liber Primus*, Cambridge, Cambridge University Pitt Press Series, Cambridge, 1968. Liber I, 57-68, pp. 72-3).*

14.– Tal vez resulte interesante mencionar que Santillana, en su glosa a la estrofa 40 de sus *Proverbios*, en la cual aparece «el sobervioso Tarquino», también relata el episodio de la violación de Lucrecia. Respecto de la motivación de Sexto, señala: «Súbbito el perverso amor e maluada concupiscençia priso al fijo de Tarquino, rey de los romanos, en deseo de Lucrecia». El resto del relato presenta los mismos núcleos narrativos que el de Landino y Tito Livio, y conserva también las apreciaciones negativas para Sexto Tarquino (Marqués de Santillana, *Obras Completas*, ed. Gómez Moreno y Kherkof, Barcelona, Planeta/Autores Hispanos, 1988, pp. 237-8).

El otro personaje del Limbo cuya representación nos interesa cotejar es Saladino, última figura que se menciona del grupo de los héroes, apartado del resto por su mayor excelencia: «*e solo, in parte, vidi 'l Saladino*» (IV, 129). En este caso, el relato de Villegas será mucho más largo y amplificado respecto del de Landino. Veamos:

Saladino fu soldano di Babylonia. **Acquistò lo 'mperio con fraude et scellerateza uccidendo Calypha suo signore**; questo fu ne gli anni di Christo mille cento sexantatrè. Dipoi nel mille cento ottantasepte decte grandissima ropta a' Christiani, et prese Hierusalem, la quale doppo Gottifredi e Christiani havevono tenuto chon gran gloria anni octantocto. Finalmente dopo **lunga persecutione et strage de' Christiani**, morì in Damascho nel mille cento novantaquattro anni; **huomo eccellente in disciplina militare. Nè sanza cagione dixè et solo in parte vidi el Saladino, a dinotare che pochi di quella generatione sono stati eccellenti**. A' tempi di Saladino fu el passaggio di Christiani per ricuperare Hierusalem, la quale Saladino havea occupata. Il perchè prese consiglio di notare et spiare tutti gli stati et le forze de' Christiani, et con due suoi amicissimi et tre famigli, sconosciuto, in habito di mercatante passò in Armenia, et indi in Grecia, et dipoi in Sicilia chon diligentia ogni chosa considerando. Di Sicilia passò a Napoli, et da Napoli a Roma. Et inteso el governo della Chiesa, per Toscana et per Lombardia passò gli Alpi. Trascorse la Gallia. Trascorse la Spagna et la Germania. Et finalmente chome un nuovo Ulixè **facto prudente per havere visto molti paesi**, et varii costumi d'huomini, tornò per mare in Alexandria. (iv, 127-129)

Villegas, en cambio, dirá:

Y solo a su parte está el Saladino← éste fue **grand príncipe moro y de grandes merescimientos** de su singular persona, tanto que **para ser vno de los más señalados y notables reys, no le faltó saluo el título de xristiano**. Fue rey de Egipto y subcessor de Noradino, elegido para el señorío **por persona marauillosa en armas y seso**. Fue luego a dar la obediencia al Califa y con vna porra que **lleuaba escondida le dio de porradas y le mató**. Sojuzgó luego a toda Egipto y a Siria, y con grande exercito vino contra los xristianos y contra el rey de Jerusalem, y en dos batallas fue vencido de Valduyno el leproso, rey de Jerusalem. Voluiose contra el emperador de Constantinopla llamado Hemanuel y venciole. Después muerto aquel rey Valduyno, **aviendo discordia entre los príncipes cristianos del oriente**, ganó a Jerusalem con **grand destrucción** de los cristianos. Después faziéndose grand armada en la cristiandad toda contra él, pasó en hábito de mercader con otros compañeros y vinieron a Nápoles y a Roma y anduvo toda Ytalia donde se topó cave Pauia, con Mosen Torrello, el qual **sin le conocer le fizo grandes honrras**, segund que en vna novela que dello faze lo cuenta Juan Vocacio. **Voluió en su tierra muy informado de las pocas fuerças y concordia de los xristianos, y así quando pasaron, los venció a todos, y fizo con ellos mucha cortesía de excelente príncipe**, que a muchos xristianos **fizo honrras y los dexó libres sin ningund rescate**. Quando murió mandó llevar delante de sí cinco o seys varas de lienço, con que mandó cubriesen su cuerpo en la sepultura, y vn pregonero que lo lleuaba en vn pendón el qual yba diciendo: el Saladino rey de Asia y de las muchas prouincias y reynos que yva contando, de todos sus señoríos y riquezas lleva consigo solo este pobre lienço. (copla 22, h6r).



El comienzo de los dos relatos resulta tal vez lo más interesante. Landino es aquí mucho más parco y conciso: luego de identificar a Saladino como el «*soldano di Babilonia*», la primera acción en la que se detiene es su conquista del imperio a través del engaño, el fraude y la traición («*Acquistò lo 'mperio con fraude et scellerateza uccidendo Calypha suo signore*»). Villegas, en cambio, en la identificación de este personaje elude la referencia al título de sultán y ofrece un equivalente occidental («grand príncipe moro»), para luego explayarse en su excelencia y sus «merescimientos». La alusión a sus primeros cargos de gobierno —fue «rey» de Egipto y luego sucedió a Nur-al-Din en el gobierno de Siria— a su vez, le permite detallar que accedió a ellos por ser «persona marauillosa en armas y seso». A renglón seguido, refiere al asesinato del Califa respecto del cual, al contrario de lo que esperaríamos, no ofrece ningún juicio de valor. Mientras Landino no daba ningún detalle respecto del asesinato y simplemente señalaba que fue con «*fraude et scellerateza*», Villegas presenta el relato de manera más objetiva —«Fue luego a dar la obediencia al Califa y con vna porra que lleuaba escondida le dio de porradas y le mató»— y así logra vaciarlo de todo tipo de apreciación. Además, omite la referencia al Califa como «*suo signore*» que se reemplaza con una alusión muy genérica —«fue a dar la obediencia a Califa»—, la cual matiza el alcance que Landino le da al asesinato. A su vez, mientras que Landino ponía esta acción en el foco al ubicarla apenas comenzaba el relato, de modo de presentarla como la más definitoria del personaje, Villegas en cambio, la presenta como una acción más, casi perdida en el medio de acciones puramente positivas.

A continuación ambos relatan la toma musulmana de Jerusalén; sin embargo, lo harán de maneras sustancialmente diferentes. Landino, nuevamente muy parco, dirá tan solo: «*decte grandissima ropta a' Christiani, et prese Hierusalem, la quale doppo Gottifredi e Christiani havevono tenuto chon gran gloria anni octantocto*». Villegas, en cambio, se detiene en la sucesión de acontecimientos que conducen a la conquista. Primero, señala que bajo el rey leproso Balduino IV Jerusalén fue defendida y Saladino derrotado dos veces. Luego, sin embargo, explica la conquista final de la siguiente manera: «Después muerto aquel rey Valduyno aviendo discordia entre los príncipes cristianos del oriente, ganó a Jerusalem con grand destrucción de los cristianos». Una vez más, el particular reordenamiento de los hechos presenta causas y agentes diversos: la muerte de Balduino genera «discordia» en la corte regia, la cual, por medio de una construcción causal de gerundio, se presenta como la causa inmediata de la derrota cristiana y de la «grand destrucción».

El pasaje de Landino se vuelve en este punto un tanto más caótico: hace referencia a la muerte de Saladino y al hecho de que fue un gran militar, para luego enumerar la serie de lugares por los que viajó disfrazado de mercader, antes de volver a su ciudad. Villegas, en cambio, continúa cronológicamente e incorpora luego de la toma de Jerusalén, el viaje de Saladino disfrazado, momento en el cual aprovecha para incorporar la alusión a las grandes honras que, según el relato de Boccaccio, le hizo Misser Torello «sin le conocer». Mientras Landino hacía hincapié en la persecución constante hecha a cristianos hasta el fin de sus días («*Finalmente dopo lunga persecutione et strage de' Christiani, morì in Damasco*»), Villegas, sin embargo, sigue presentado la derrota cristiana como resultado de sus propias discordias, a la vez que recalca el tratamiento honrado y generoso que recibieron de Saladino: «muy informado de las pocas fuerças y concordia de los xristianos, y así quando pasaron, los venció a todos, y fizo con ellos mucha cortesía de excelente prín-

cipe, que a muchos xristianos fizo honrras y los dexó libres sin ningund rescate». Por último, para cerrar su relato Landino señala que, cual nuevo Ulises, el sultán recién logró la prudencia al final de su vida, luego de haber recorrido numerosos lugares. Villegas, que en cambio consideraba al buen «seso» como uno de los factores que impulsaron su carrera política desde el principio, elige para cerrar su relato un incidente muy elocuente. Nos referimos a la anécdota legendaria, que circulaba ya en diversos relatos ejemplares, sobre las modestas exequias de Saladino, en las cuales el mismo Sultán habría mandado que llevaran su cuerpo muerto por todo el reino, cubierto solo con una mortaja —un lienzo en nuestro caso—, mientras se proclamaban sentencias similares a la que da por finalizado nuestro relato: «de todos sus señoríos y riquezas lleva consigo sólo este pobre lienço».<sup>15</sup>

Resulta evidente, por tanto, la radical diferencia entre una y otra representación de Saladino: la de Landino, que lo presenta como un asesino y perseguidor de cristianos, y la de Villegas, que los presenta como un «grand príncipe» de características ejemplares, «uno de los más señalados y notables reys», de «grandes merescimientos», de gran cortesía, liberalidad y humildad. En este caso, aunque las divergencias podrían explicarse desde el punto de vista de la postura anti-monárquica y anti-imperial de Landino, frente a una tradición ejemplar y popular hispana, en la cual se veía a Saladino como un ejemplo de virtudes,<sup>16</sup> lo cierto es que la cantidad de cambios es tal que impiden una lectura inocente. En efecto, la insistencia con la que Villegas exalta a este personaje y el conjunto de elementos y hazañas agregadas permite ir diagramando un cierto paradigma de rey, el prototipo del «excelente príncipe» —como él mismo se encarga de llamarlo— que a Villegas le interesa promover en cuanto imagen de Fernando: un rey sabio, humilde y piadoso, que se opondrá, como veremos, a la figura del tirano. En este sentido, no parece casual la aseveración de que a Saladino «sólo le faltaba el título de xristiano», pues Fernando había recibido pocos años antes (1508) el título de *Imperator Christianus*. Por último, la importancia de la configuración de este pasaje no reside solamente en la promoción de una cierta imagen regia, sino que también se insinúa aquí una problemática que aparecerá recurrentemente en la glosa: la de las «discordias» y/o intrigas de corte y los efectos nefastos que desencadenan.

Señalemos, finalmente, que tampoco resulta casual que las dos figuras regias del Limbo «negativas» para Landino, Tarquino y Saladino, reciban justo en el comentario de este canto un tratamiento positivo, pues tan solo unos folios antes (h1 r), en la glosa a la copla 12, Villegas había realizado el *excursus* en el que loaba a los reyes castellanos de antaño, lo cual le daba pie para elogiar el reinado de los Reyes Católicos:

15.— Daniel Devoto, en su estudio «Cuatro notas sobre la materia tradicional en don Juan Manuel» (*Bulletin Hispanique*, 68, n° 34, 1966, pp.187-215), le dedica un apartado a la figura de Saladino en las obras de Calderón y Lope, donde señala que el tema de «sólo nos llevaremos la mortaja», presente en Lope y en Manrique, es el núcleo fundamental de un cuentecillo cuyo protagonista es Saladino y que reelaboran diversos autores medievales como Jacques de Vitry, Vincent de Beauvais y Étienne de Bourbon. Al respecto remitimos al estudio de Devoto, quien en las pp. 206-207 transcribe los breves fragmentos que cada uno de ellos le dedica a estas exequias.

16.— Recordemos, por ejemplo, el tratamiento que se le da a la figura de Saladino en los ejemplos XXV y L del *Conde Lucanor*. Sobre la figura de Saladino en la literatura española véase también Américo Castro «Presencia del sultán Saladino en las literaturas románicas», en *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, Ediciones Ínsula, 1956, pp. 17-43 y Mariana Ortiz de la Rosa, «El personaje de Saladino en la literatura hispánica: los ejemplos XXV y L de *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel», *Ensayos. Revista de Estudios de la Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete*, 1998, 13, pp. 105-18.

Grandes glorias se alcançan por las armas y mediante la armada milicia se reparó y fundó la paz xristiana dela Iglesia [...], **y en nuestra España oy abría arianos y muchos géneros de infieles** [...], sino lo estoruaran las gloriosas victorias de los claros reys Fernandos, Alfonsos, Ramiros y otros excelentes príncipes y caualleros [...] que regaron a España con su sangre, [...] extirpando della las ponçoñosas rayzes de la infidelidad. **Pues para qué fablaremos delos passados teniendo presente al muy poderoso rey y señor nuestro don Fernando el Cathólico, vuestro padre muy excelente señora**, de quien por todos los tiempos venideros fasta el fin del mundo no faltarán perpetuos loores, **ganó el reyno de Granada de los moros con tantas y tan gloriosas victorias y fizo conuertir a la fe cathólica toda aquella morisma que todas las ánimas que se saluaren** [...] él y la gloriosa reyna doña Ysabel [...] echaron y alañaron de toda España la pestífera muchedumbre de los judíos [...], ambos gloriosos príncipes [...] asý purgaron en toda España las espinas y cardos de toda infidelidad, **cumpliendo lo que la Yglesia demanda en vn hymno a los armados y victoriosos príncipes**: alañad la gente pérfida delos fines de los creyentes. (g8 v y h1 r)

La construcción del comentario al canto IV, por tanto, parece estar regida por la misma intención: la apología a la monarquía. De hecho, el *excursus* continúa con una alabanza al Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, que dice lo siguiente:

Ocúrrenos después de tanto príncipe de inmortales triunfos, el su Grand Capitán don Gonçalo Fernandez de Cordova, duque de Terra nova y de otros señorios muchos, no solamente bien merecidos, mas **digno de ser rey de reynos**, varón nascido para abaxar y humiliar la furiosa soberuia de los bárbaros franceses. Ganó dellos tres vezes el reyno de Nápoles, con **miraglosas victorias** que le dan perpetuo renombre, y no bastaría papel para contar sus **infinitas virtudes, especialmente su humanidad y humildad, liberalidad y magnificencia, deuoción y fe, digno capitán grande de tan poderoso y glorioso rey**. (h1 r)

Más allá de la invectiva anti-francesa —tópico muy explotado en todo el texto—, y la justificación de la conquista de Nápoles —que entra dentro del mismo plan providencial que la expulsión de los judíos y la Conquista de Granada— ambas cuestiones a las que nos referiremos más adelante, lo que interesa aquí es que se plantean explícitamente las características de lo que sería un «digno rey de reynos». Estas «infinitas virtudes» que se enumeran, a su vez, son las que lo hacen ser «digno» capitán del «glorioso» Fernando que, de este modo, se presenta como paradigma superior o abarcador de las mismas. Asimismo, la característica que se pone en foco de importancia al final de la triple enumeración es justamente la única que le faltaba a Saladino: la «deuoción y fe».

Siguiendo la importancia de esta última virtud como configuradora de la imagen regia, nos detendremos ahora en el desarrollo narrativo que hará Villegas de otras dos figuras que se mencionan en el *Infierno*, aunque estarán ubicadas en el *Paraíso*: el emperador Constantino, en el canto XIX y Roberto Guiscardo, en el XXVIII.

Al final de canto XIX, donde penan sus culpas los simoníacos, Dante realiza una invectiva contra los papas simoníacos (88-114), que concluye con una dolorosa exclamación sobre lo que él considera ser la causa primera de todos los males, la donación de Cons-

tantino. La traducción de Villegas, en los primeros versos de la copla 18, presenta unos agregados aparentemente nimios:

O buen Constantino tan grande fue el mal    *Ahí Costantin, di quanto mal fu matre*  
 quan grande tu docte no tu conuersion    *non la tua conversion ma la tua dotte*  
**que mucho es loable tu santa intención**    *che da te prese il primo ricco padre. (115-7)*  
**mas tu obra magnífica no salió tal**  
 que aquel rico padre principio dio al mal [...].

Antes de dilucidar la función de estos agregados, resulta útil contrastar los dos comentarios a este pasaje. Landino, por una parte, explica mínimamente la exclamación de Dante, citando a su vez a Petrarca, y luego se encarga de dar cuenta de la controversia que ya en el siglo XV suscitaba el tema de la donación:<sup>17</sup>

Ah Costantino: inferisce che mentre che la chiesa fu povera, et non havea beni proprii, vixे sempre in somma sanctità. Ma poi che cominciò a possedere beni proprii le ricchexe induxono ogni generatione di vitii. Il perchè con giusta indignatione insurge el Petrarcha contro alla chiesa apostolica dicendo: «già non fustù nutrita in piume al rezo, Ma nuda al vento et scalza tra gli stecchi; Hor vivi sì che a Dio ne vengha lezo». Adunque perchè Constantino convertito da Silvestro papa, et facto christiano fu el primo che dotò la chiesa, si duole el poeta non della conversione sua, ma della dote che decte al papa padre de' christiani, el quale venne a essere el primo riccho, perchè gl'altri erono vivuti in somma povertà. **Sequita el poeta la più vulgata et universale opinione di Silvestro papa et Constantino imperadore.** Ma perchè **sono varie opinioni della conversione di chostui et della dota della chiesa**, et ciaschuna ha auctori gravissimi, non mi voglo tanto arrogare ch'io c'interponga mia sententia. **Et per questo lasceremo la lite indeterminata; et l'ultimo giudicio a' più docti.**

Villegas, por su parte, parece hacerse cargo de esta última sentencia pues discutirá abiertamente tanto la opinión de Dante como el «alegato» — como lo llama él— de Landino. Antes, sin embargo, aprovecha para insertar el relato sobre la conversión de Constantino. El pasaje completo reza de la siguiente manera:

O buen Constantino tan grande fue el mal← La historia del emperador Constantino vulgar es y todos la saben cómo enfermó de grandísima lepra, y seyendo mandado por los físicos que fuese vañado en sangre de niños, **veyendo llorar a las madres** por ellos (que gelos tomaban para los matar) no lo quiso consentir, y quiso más veuir y morir leproso que fazerse por su salud tal crueldad, sobre lo quel fizó a todo el pueblo vna **virtuosa fabla y de mucha doctrina**, y ansý se voluió a su palacio de donde yva a ser vañado de aquella sangre caliente de las criaturas. **Fue a Dios gratíssima esta piedad** suya, que es Padre de las misericordias, y Dios de toda consolación, como lo dize el Apóstol en la ii, a los Corintios ca.i. y **por esto y por otras obras virtuosas que fazía alumbró su entendimiento y en**

17.— Como nos explica Ginzburg, la veracidad de la donación de Constantino se daba por sentada en el Edad Media y es recién a mediados del XV cuando empieza a ponerse en cuestión, siendo el personaje más importante que la rechaza Nicolás de Cusa. En 1440, a través del estudio del léxico latino del documento, Lorenzo Valla logra probar su carácter apócrifo. Sin embargo, su discurso sobre la Donación de Constantino, según señala Ginzburg, recién se imprime y divulga en Italia en 1506-7 (Carlo Ginzburg, «Lorenzo Valla on the «Donation of Constantine»» en *History, Rhetoric, and Proof*, Hanover, University press of New England, 1999, pp. 54-70, referencias en pp. 54-55).

**sueños le aparecieron los santos apóstoles** Sant Pedro y Sant Pablo, y le dixerón que embiase al monte de Siracte donde estaba fuido el Papa Siluestre, que aquel aconsejaría a su salud corporal y espiritual. Asý lo fizo y rescibió la doctrina xristiana de Sant Siluestre y seyendo baptizado fue limpio de la lepra. Dio el imperio Romano al Papa y a la sede apostólica (segund que más largamente se escribe en su historia), paréscele al Dante auer seydo grand causa de la disolución de la Iglesia aquella riqueza y doctación de Constantino, por eso dize «o buen Constantino tan grande fue el mal quan grande tu docte, no digo que fue mala tu conuersión y tu **santa** intención, **mas tu obra magnífica no salió tal como tu deseabas ni conformó a tu buena intencion**». Alega acá el Landino al Petrarcha que dize de la Iglesia: «no fuiste criada en pluma mas al rigor del frío, descalça a los vientos y nieues y tempestades, la mucha ropa te ha fecho enferma y doliente». Crey el auer venido todos los vicios de la Yglesia por las riquezas y señoríos suyos. **Mejor sabe Dios lo que faze que estos buenos hombres**, que sino fuera bien que la Yglesia fuese rica y poderosa, ni lo pusiera en la voluntad a Constantino (como se escribe que el **coraçón del rey en la mano es de Dios**) ni rescibiera aquel docte el Papa Siluestre que hera sanctissimo del qual dize el texto [...]. (A8 r y A8 v)

Villegas comienza señalando la «vulgaridad» de esta historia. De hecho, según señala Rodríguez Puértolas, esta leyenda llegó a convertirse en un tópico en la patrística y la literatura cristiana.<sup>18</sup> En Castilla tenemos un primer ejemplo muy completo en la *Estoria de España*,<sup>19</sup> y luego ya en una época más contemporánea de Villegas tenemos las breves reelaboraciones del obispo de Burgos Pablo de Santa María, de Fray Iñigo de Mendoza y de Fernán Pérez de Guzmán —el único que presenta una visión similar a la de Dante al adjudicarle a la donación la causa de la corrupción de la Iglesia—<sup>20</sup> Más allá de la postura defensiva de Villegas, propia de un eclesiástico, resulta interesante advertir cuáles son los mecanismos a través de los cuales construye su alegato. En primer lugar, el alcance de la «santidad» de la intención de Constantino y de su «obra magnífica» —ambas ideas correspondientes a sus propios versos agregados que, muy estratégicamente, hace pasar como de Dante—, sólo se pueden apreciar en el contexto del relato que se ve «impelido» a agregar. En este relato, a su vez, el discurso providencialista —esto es, la participación activa de Dios que mueve los acontecimientos— y su prueba concreta —la curación de la lepra—, son la antesala perfecta para volver irrefutables los dos argumentos con los que concluye de su alegato: por un lado, Dios lo puso en la voluntad de Constantino y, por otro, permitió que el «sanctísimo» Silvestre lo aceptara. Lo que resulta más interesante a nuestros propósitos, sin embargo, son dos cuestiones. Por un lado, la insistencia de Villegas en la virtud de Constantino, que no se limita a la apreciación de la donación en sí —como lo hacen

18.– Rodríguez-Puértolas aduce que es a fines del s. V cuando se comienza a difundir esta leyenda, aunque es gracias a Mombritius y su *Vita Silvestri* que se incorpora el último elemento: la donación. («Leyendas cristianas en las obras de Fray Iñigo de Mendoza», *Hispanic Review*, 38, nº4, 1970, pp. 368-385).

19.– Ramón Menéndez Pidal, ed., *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 183-5.

20.– Véase para todo esto Rodríguez-Puértolas, «Leyendas cristianas...», art. cit. Se refiere a la leyenda de Constantino y las reelaboraciones de Fray Iñigo en la *Vita Christi*, de Santa María en *Las Edades del Mundo* y a Pérez de Guzmán en *Requesta fecha al magnifico marques de Santillana por los gloriosos enperadores Costantyno, Theodosio [e] Justyniano sobre la estruycción de Costantynopla* en las pp. 378-381, donde transcribe las coplas específicas (en notas 54 y 55). Notemos que no es casual que el único que no alaba la donación y nota sus malas consecuencias sea un no-eclesiástico.

las reelaboraciones contemporáneas—,<sup>21</sup> sino que señala también su «virtuosa fabla» y «muchacha doctrina», su «piadad» respecto de los niños inocentes y sus otras «obras virtuosas» que desencadenan el accionar divino. Por el otro lado, el argumento que aduce como prueba de que la donación fue voluntad divina —«que el corazón del rey en mano es de Dios»— se formula como una ley general que, en realidad, funciona como legitimación de cualquier tipo de accionar regio, siempre que se trate de un rey virtuoso.

En este sentido, para comprender mejor la funcionalidad de la inserción de este relato, ubicado al final del comentario de este canto, es indispensable ponerlo en relación con el relato que, en cambio, lo abre: el de Simón el Mago. A este personaje alude Dante como paradigma del pecado de la simonía allí penado, pues es el primero que intentó cometerlo y a él se le debe su nombre («*O simone Mago, o misere seguaci*», XIX, 1). Landino comienza su glosa sobre esta figura de la siguiente manera:

[...] è scripto né' gl'Acti degl'appostoli che dopo la morte del prothomartyre Stephano, Philippo predicava verbum Dei in Samaria, et convertiva molti per gli incredibili miracholi che facea. Era nel medesimo tempo in quella città Simone philosopho et magho, el quale **per le chose che facea con sue arti maghe era in somma auctorità et reputatione.**

Villegas traduce de manera bastante literal, aunque agrega una variante muy elocuente:

Segund se escribe en los Actos de los Apóstoles, que predicando Filipo en Samaría conuertía muchas gentes por su predicación y grandes myraglos. Estaba allý este Simón Mago que hera fechizero y encantador grandíssimo y **fazía maravillosas cosas por la conueniencia y pacto que tenía con los demonios, por lo qual hera en grande reputación** [...] (copla 1, A2 r)

Esta referencia de Villegas a su pacto con los demonios podría explicarse fácilmente por la concepción tan arraigada sobre la «hechicería» en la España de esos días. Sin embargo, tienen una funcionalidad muy precisa. Landino continúa el pasaje en cuestión relatando la llegada de Pedro y Pablo y cómo Simón Mago, viendo sus milagros, les ofreció dinero para obtener esa misma capacidad. Se cierra el relato, finalmente, con la respuesta negativa que le dio Pedro. Villegas traduce todo este pasaje de manera muy similar, pero luego amplifica señalando cómo se siguió desarrollando su vida:

Estonces él, como obstinado y **sieruo del diablo**, apartose dellos, vínose a Roma, instruyó al **maluado Nerón emperador** de su falsa doctrina. Después quando los apóstoles ambos vinieron a Roma falláronle allý y opúsose a ellos y a su doctrina. Pasaron con él en presencia del emperador grandes disputas y pláticas, al fin (**consejado por el diablo**, para confusión dellos) dixo que quería volar y ansý lo fizó, que leuantado en el ayre muy alto **por obra diabólica** y puesto en admiración el emperador con todo el pueblo y aparejado a matar los apóstoles y rescibir

21.— Santa María, por ejemplo, decía: «Este que con grande lepra padecía, / del papa Silvestre siendo bautizado, / quedó tan limpio que fue marauillado / del grand miraglo que por el Dios fazia; / el qual el ynperio con quanto tenía / dexó al Padre Santo, como buen christiano, / e su palacio que dizen laterano, / dexó para la Iglesia, do él mismo vivía.» (Foulché Debolcs, *Cancionero castellano del siglo xv*, Madrid, Casa editoria Bailly y Bailliére, 1915, tomo 2, p. 177). Fray Luis, por su parte, señalará «el hecho digno de gloria» (383d) de la donación como «su muy gran benignidad» (385b). Advierte también la «piadad» que tuvo respecto de los infantes, pero la función en este caso es contraponerlo a la figura de Herodes y su matanza de los Santos Inocentes (Rodríguez-Puértolas, «Leyendas cristianas...», art. cit., p. 380).

por dios a aquel maluado, llamó sant Pedro a los demonios que lo tenían en alto  
[...] y él cayó y se fizo pedaços. (A2 r)

En su desarrollo narrativo, por tanto, Villegas incorpora a la figura del «maluado» emperador Nerón, cuya maldad se presenta como causada por la «falsa doctrina» que le impartió Simón Mago y, en última instancia, por el diablo de quien era siervo. Esta participación activa del demonio, que aconseja y obra, es de hecho la otra cara del discurso providencialista tan en boga en la época para legitimar y explicar el devenir histórico: así como Dios participa activamente en la historia, también lo hace el diablo.<sup>22</sup> Este breve *racconto*, por tanto, explica la actitud del malvado emperador, actitud que lo llevará a perseguir a los cristianos y acometer finalmente lo que aquí sólo había «aparejado»: mandar a matar a los dos apóstoles.

Bajo este panorama, resulta evidente que Villegas incorpora y configura ambos relatos, al principio y al final del comentario del mismo canto, para contrastar las dos figuras: la del malvado Nerón, primer perseguidor de cristianos, y la del virtuoso Constantino, primer emperador cristiano, que da fin a la persecución. Mientras la figura de Nerón se utilizará luego como parangón de otro «mal emperador», Federico II, la de Constantino termina de configurar el paradigma de buen rey que se había comenzado a diagramar con Saladino, y que será reflejo de Fernando: un rey sabio, virtuoso, liberal, piadoso y, más importante aún, católico. Este es el tipo de rey cuyo corazón «en la mano es de Dios». En efecto, este mismo contraste se hará explícito al final de toda la obra, en la glosa al primer verso del último canto, donde se menciona al rey del infierno («*vexilla regis prodeunt inferni*», XXXIV, 1):

Los fieros pendones se van demostrando del rey del infierno← tan bien ay por nuestros pecados rey malos como buenos, y **los buenos son ministros y siervos y seguidores del Rey de los reys** nuestro redemptor Jesu Xristo, de quien dize Esayas en el cap. ix.y.xxxij **el reyno y poderío en su mano. Los malos siguen a este rey suyo Lucifer**, del qual se escribe que él es rey sobre todos los fijos de la soberuia en el cap. xlj de Job. Cierta podemos dezir verdad (dando dello infinitas gracias al Dador de todos los bienes) que en este linaje real de España a auído y siempre ay **reys muy virtuosos, muy católicos, muy excelentes** en toda manera de virtud y bondad y muy pocos se ley auer seydo malos y seguidores de este mal rey, de quien aquí se trata. (N7 r)

Mientras se contraponen dos tipos opuestos de reyes, se repite aquí la imagen de Dios o Cristo que sostienen el reino —o el corazón del buen rey— en su mano, a la vez que se relaciona explícitamente a estos «ministros» y siervos del «Rey de reyes» con los «muy virtuosos» y «muy católicos» reyes españoles, los de antaño y, especialmente, los de ahora. La función apologética que tiene toda esta construcción resulta así evidente.

La última figura cuyo desarrollo narrativo nos interesaba resaltar, también ubicada en el *Paraíso*, es la de Roberto Guiscardo a la que Dante se refiere, sin embargo, en el can-

22.— Véase José Cepeda Adán, «El providencialismo en los cronistas de los Reyes Católicos», *Arbor* 17, 1950, pp. 177-90. Sobre la presencia del demonio, además, dirá Pedro Cátedra (*La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su «Consolatoria de Castilla»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 55): «El providencialismo que presenta a la divinidad como mentora de todos los sucesos tiene como contrapunto la presencia del Demonio en la acción. Como es sabido, también el maligno es una de las *causas históricas* y con él se introduce un maniqueísmo de trascendencia política».

to XXVIII del *Infierno*, donde penan los sembradores de discordia y los cismáticos. Para explicar el panorama con el que se enfrenta en esta nueva *bolgia* —donde el contrapaso para estos pecadores que dividieron su reino, su comunidad o su familia es hallarse ahora desmembrados y lacerados en su misma carne—, Dante recurre a una similitud hipotética que se extiende entre los vv. 7-21: si se juntaran todos los restos de cuerpos heridos que resultaron de las batallas más importantes, eso «*d'acquer sarebbe nulla/ il modo della nona bolgia sozzo*» (20-1). Una de las batallas que se enumera es aquella con la cual se logró la conquista normanda de Puglia, en mano de Roberto Guiscardo. Este personaje, que Dante ubica en el *Paraíso* por la ayuda brindada al Papa Gregorio VII para defender Nápoles, suscitó opiniones encontradas en los comentaristas: algunos compartían la opinión de Dante y otros, como Francesco da Buti (comentario escrito entre 1485-1495), lo consideraban, en cambio, un tirano.<sup>23</sup> Landino, sin embargo, no demuestra ningún tipo de apreciación, excepto su «*militare virtù*»:

Con quella che sentì de' colpi dogla: fu antico duca di Normandia Riccardo et chostui hebbe due figliuoli, Riccardo el quale successe al padre, et Ruberto Guiscardo, el quale nell'anno della salute mille septanta venne in Pugla a Ruberto puglese in quel tempo ivi duca, et a chostui **decte grande aiuto nelle guerre contro al principe di Salerno**; et finalmente Ruberto non havendo figliuoli maschi se lo fece genero et successore del ducato. Il perchè Guiscardo **per militare virtù vinse la Pugla la Calavria** et tutto el reame di Sicilia el quale havea occupato Alexo imperadore de' Greci; et dipoi **fu in favore di Gregorio octavo contra Arrigo tertio**. E suoi successori regnorono insino a' tempi d'Arrigo padre di Federigo secondo.<sup>24</sup> (13-5)

Villegas en su glosa traduce otra vez de modo muy amplificado, agregando detalles que resultarán significativos. Veamos tanto este pasaje como la glosa del *lemma*<sup>25</sup> precedente, el primero de la copla, en la cual se resume todo su contenido y se refieren las tres guerras mencionadas por Dante, la última de las cuales será la de Guiscardo:

[...] Y da luego la razón diciendo que si toda la sangre derramada por guerra en la tierra de Pulla (que es el reyno de napules) tierra y prouincia afortunada por guerra [...] donde ouo **gran derramamiento de sangre en la guerra de los troyanos y entre Eneas y Turno**, que Virgilio con tanta elegancia cuenta por seys libros suyos de la Eneyda [...] o la otra **guerra furente y de furor diabólico** que fue entre los romanos y cartagineses, tantos tiempos y vezes batallada segund lo cuenta el suauissimo Tito Liuiio, **en que ouo tanta sangre y despojos**, y tan bien la

23.— El anónimo Florentino (c. 1400) cuando comenta el v. donde aparece (*Inf.* XXVIII, 14) lo presenta como un santo al insertar una anécdota milagrosa típica de relato hagiográfico: Roberto se pierde en un paseo de caza y se encuentra en el camino con un leproso que le pide ayuda, al cual lleva en su caballo hacia su palacio, lo abraza por el frío y deja descansando en su propia cama, la cual cuando retorna se halla vacía pero impregnada de aroma a flores. El relato concluye con una visión de Cristo augurando que sus hijos serán emperadores y reyes. Véase la edición digital del *Dartmouth Dante Project* (<<http://dante.dartmouth.edu>>). Francesco da Buti, en cambio, dice de él: «*e passò in Puglia per acquistarla; e trovando tutta la Puglia a lui rebelle et avversa, la combattè più anni, tanto la soggiogò e tennela con tirannesco modo molti anni; e perchè nell'acquistarla, molti Pugliesi furono tagliati e dimoncati*» (*Dante Dartmouth Project*, canto XXVIII, verso 114).

24.— Notemos que Landino se confunde de papa al que Roberto ayudó, señalando que fue Gregorio VIII y no Gregorio VII, error que Villegas no percibe y copia.

25.— Los *lemmata* son las citas fragmentarias del texto a comentar con las cuales el glosador divide el discurrir de su *expositio* o glosa. En el impreso de Villegas aparecen resaltados mediante flechas, las cuales transcribimos.



otra guerra que fue de más graue culpa auiendo se reuelado los vasallos contra el señor (que era **Ruberto duque de Pulla**) **contra quien y contra su yerno Ruberto Guiscardo se reuelaron los pulleses**, por eso dize <sup>o</sup> contra Ruberto Guiscardo valiente para inteligencia desto es de saber: que en el año del mil y setenta moriendo el duque de normandia Ricardo, ouo el ducado y señorío suyo su fijo mayor llamado tan bien Ricardo. El hermano suyo segundo llamado Ruberto Guiscardo varón **de marauillosa virtud y esfuerço**, vino se en la Pulla, y allý ayudó varonilmente a Ruberto duque de Pulla contra el príncipe de Salerno **y otros vezinos y vasallos**, por lo qual seyéndole agradescido le dió por mujer a su fija vnica, con la qual **ouo el señorío de todo aquel reyno**, como quiera que **estonces no se llamaba rey**, sino duque de Pulla. Fue este Roberto Guiscardo **singular persona en las armas y en toda virtud**, y ganó todo aquel reyno, que por la mayor parte tenía ocupado Alexo emperador de Constantinopla, y **pacificó ansy en su señorío**. Salió con su ejército en fauor del Papa Gregorio octauo y de la **Iglesia, cuyo obediente fijo fue siempre**. Delas guerras deste faze aquí mención el poeta, que en ellas se derramó mucha sangre en aquel reame de Nápoles. (copla 2, J2r)

En primer lugar, aclaremos que Landino le dedicaba a cada guerra un *lemma* y una glosa específica y, además, se detenía mucho más en la segunda que en la de Guiscardo, considerablemente más breve, haciendo hincapié, por ejemplo, en la enorme cantidad de muertos —lo cual logra explicar de manera más acabada el simil dantesco—. <sup>26</sup> Villegas, en cambio, utiliza el primer *lemma* de la copla para resumir el contenido de las tres guerras: las dos primeras serán traducidas muy brevemente respecto de lo expuesto por Landino y respecto de la tercera agregará aquí su propia apreciación, para luego en el próximo *lemma* dedicarse con exclusividad a ella, que es la que, en realidad, le interesa comentar. Lo interesante del primer resumen es que la enumeración de hechos se va construyendo en un *crescendo* que conduce a la batalla más importante: de la primera se resalta su «gran derramamiento de sangre», de la segunda se dice que fue una «guerra furente», de «furor diabólico», en que «ouo tanta sangre y despojos» —todas apreciaciones agregadas por Villegas—, pero es la última la que será «de más graue culpa», aunque por una razón cualitativa más que cuantitativa: en ella se rebelaron los vasallos contra su señor. La mayor importancia de la guerra de Guiscardo, por tanto, se explica por una cuestión política que se presenta, a su vez, como una culpa más grave que el «furor diabólico» que se le asigna a la guerra anterior. Si tenemos en cuenta el contexto político inmediato de Villegas, esto es tanto los levantamientos y guerras internas en los reinados de Juan II y Enrique IV que llevaron al desorden y decaimiento del reino, como los nuevos levantamientos en la regencia de Fernando, se comprende su interés por agregar este dato ausente de su fuente y, a su vez, la particular construcción con la que logra ubicarlo en el foco y, a su vez, reprobarlo. Desde este punto de vista es que se comprenden mejor los agregados del relato

26.—Transcribimos un fragmento de dicho pasaje: «*La prima che fu tra Enea et Turno, la quale scrive elegantissimamente Virgilio ne gl'ultimi sei libri, et dimostra strage et occisione terribile; o per la lunga guerra Che dell'anella fe sì alte spogle: intende el conflicto facto a Canne in Pugla, et la grandissima ropta che Hanibale capitano de' Cartaginesi decte a' Romani per la temerità di Marco Varrone [...] el quale entrò in battaglia in quella hora del dì, nella quale el sole percotea gl'occhi a' romani soldati [...] Furono uccisi in quel giorno ottanta senatori. Due questori. Ventuno tributi di militi. Alchuni huomini suti già o consoli o pretori o edili. Quaranta miglaia di pedoni. Duomila septecento cavalieri. Di tanti corpi fece fare Hanibale un ponte col quale passò l'exercito. Onde tanto extenuò le forze romane che se havessi saputo usare sì prospera fortuna, et di subito venire a Roma prima che gl'animi sbigottiti si rihavessino o ad alchuno riparo provedessino, harebbe preso Roma*». (XXXVIII, 10-2).

sobre Guiscardo en sí: por un lado, no sólo luchó contra el príncipe de Salerno, sino también contra sus «vezinos y vasallos», con lo cual se hace referencia nuevamente al levantamiento de los «*pulleses*». Por el otro, al referir a la batalla contra el emperador Alejo de la cual Landino dice «*Il perchè Guiscardo per militare virtù vinse la Puglia la Calavria et tutto el reame di Sicilia el quale havea occupato Alexo*», traduce de manera bastante literal aunque resumida («Fue este Roberto Guiscardo singular persona en las armas y en toda virtud y ganó todo aquel reyno, que por la mayor parte tenía ocupado Alexo»), para agregar luego «y pacificó ansy en su señorío» que se presenta, en realidad, como conclusión de todo el accionar militar que lleva a cabo en su reino. Resulta interesante notar, a su vez, que la única apreciación positiva de todo el pasaje de Landino se encuentra en esa proposición causal que explica su victoria («*per militare virtù...*»). Villegas, sin embargo, transpone toda la estructura,<sup>27</sup> se deshace de la relación lógica que la unía con lo siguiente y la convierte en un predicativo que define a Guiscardo en general —fue «singular persona en las armas y toda virtud»—. Además, gracias a la transposición del adjetivo «*militare*» a «las armas», la construcción sustantiva se desdobra y permite relacionar su singularidad no sólo con su capacidad militar sino con sus virtudes en general. De hecho unas líneas antes, apenas presenta al personaje, ya se había encargado de agregar que era un varón de «maravillosa virtud y esfuerzo». Finalmente, en relación al último hecho relatado de Landino —«*fu in favore di Gregorio octavo contro Arrigo tertio*»— realiza el último agregado, no menos elocuente: «Salió con su ejército en fauor del Papa Gregorio octauo y de la Iglesia, cuyo obediente fijo fue siempre». Por tanto, toda la constelación de elementos nuevos que rodean su figura, configuran una imagen de rey muy precisa: singular en armas, virtuoso, capaz de «pacificar» un reino rebelado y, por último, hijo de la Iglesia y obediente al Papa. En este sentido, recordemos que los Reyes Católicos, pero por sobre todo Fernando, eran conocidos por haber «pacificado» el reino<sup>28</sup> y que, además, en 1511 Fernando apoyó al Papa contra el «cismático» Luis XII y sus tropas —que, luego del conflicto sobre Nápoles, continuaban asediando Italia—, formando parte de una coalición en su defensa llamada «Liga Santísima».<sup>29</sup>

La configuración de los relatos que analizamos aquí, con los mismos tópicos que se repiten una y otra vez, permite entrever que los intereses que mueven a Villegas a desarrollar el potencial narrativo de ciertas alusiones a figuras históricas o legendarias del TF —Landino en este caso— no se pueden reducir a un interés por «satisfacer su curiosidad por las posibilidades literarias de una *estoria*» —objetivo que según Weiss determina la incorporación y desarrollo de relatos en la glosa cuatrocentista—<sup>30</sup> puesto que, como vimos,

27.— La transposición es un cambio de categoría o estructura gramatical. Para los procedimientos técnicos de traducción y sus clasificaciones véase Gerardo Vázquez-Ayora, *Introducción a la traductología*, Washington, Georgetown University Press, 1977, en este caso pp. 268-74.

28.— Como aclara Cepeda Adán («El providencialismo», art. cit., p. 189), los Reyes Católicos heredaron un reino en desorden y anárquico que, sin embargo, lograron apaciguar. Gracias a esta acción pacificadora ambos monarcas pero, sobre todo, Fernando se vuelve símbolo del orden y la justicia. Además, Fernando como figura pacificadora de los conflictos nobiliarios era algo que ya circulaba en los romances de corte: en el *Sermón trobado* de Fray Iñigo de Mendoza, el Católico aparece sojuzgando a «los toros nunca domados» (14k), es decir, los nobles rebeldes.

29.— Véase Solano Costa, «La regencia...», art. cit., pp. 652-656.

30.— Julian Weiss, «Las hermosas e peregrinas ystorias: sobre la glosa ornamental cuatrocentista», en *Revista de Literatura Medieval* 2, 1990, pp. 103-112, cita en p. 104.

en el comentario castellano se rediagraman completamente las connotaciones político-ideológicas que poseían los del original. Hemos intentado demostrar, por el contrario, que el arcediano no sólo interpreta los relatos desde su ideología pro-monárquica, sino que construye deliberadamente un comentario a través de la selección y manipulación de la materia narrativa del TF, la cual acorta o amplía según le convenga a sus intenciones apologéticas. En efecto, Villegas se sirve del potencial narrativo de ciertas figuras y del espacio que le ofrece la glosa para propagar sus concepciones políticas y realizar una apología de la monarquía y de un cierto tipo de rey: un rey sabio y guerrero, virtuoso, pacificador y, por sobre todo, aliado de la Iglesia. Todos atributos que se van a ir repitiendo y asociando a la figura de Fernando, «ministro» y «servidor» del Rey de reyes, mientras que se oponen a otra figura de rey, el rey malvado o tirano.

### 1.b- El motivo de la guerra justa como legitimación regia

Antes de abocarnos al tema de la tiranía y la construcción de anti-figuras regias, analizaremos la utilización que hará Villegas de un tópico que es ampliamente explotado en el discurso pro-monárquico del período como justificación de las políticas regias expansionistas, el de la guerra justa —y la contrapartida que se aplicará a los enemigos, la injusta—. De hecho, según señala Carrasco Manchado, en los conflictos de los primeros años del reinado lo que comenzó presentándose como la «conquista» de Portugal, va a pasar a concebirse como «guerra justa», momento desde el cual se instala como otro dispositivo legitimador dentro del discurso político de los Reyes Católicos.<sup>31</sup>

No es este el lugar para adentrarnos en todo lo que implica la noción de «guerra justa», de larga tradición en la Europa occidental y muy difundida en España desde el siglo IX, sino simplemente advertir la presencia y función que tendrá en el texto de Villegas.<sup>32</sup> En principio, baste sólo con señalar dos cuestiones: primero, ya desde San Agustín los requisitos necesarios para poder hablar de «guerra justa» son la defensa de la tierra —según se advierte en las *Partidas* II, XXIII, 2 tanto de los enemigos exteriores, como los del interior—, o la recuperación de tierra tomada injustamente, y siempre se relacionan con el objetivo de establecer la paz, la libertad y el orden. Segundo, luego de un largo proceso de «sacralización de la guerra», a partir del siglo XI y bajo la influencia de Cluny y la primera cruzada se gesta la noción de «guerra santa» según la cual cualquier enfrentamiento contra herejes, paganos o infieles estaba justificado, pues se hacía en defensa (y expansión) de la religión y de la *Christianitas*.<sup>33</sup> Desde este momento, ambas nociones, aunque

31.— Véase al respecto Isabel Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad: propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*, Madrid, Sílex, 2006, pp. 247-250.

32.— La noción de «guerra justa», heredada de la legislación romana, se difunde en la Europa medieval luego de que San Agustín estableciera su legitimidad y comenzara el largo proceso de «sacralización» de la guerra. Para la historia del concepto de guerra justa en el ámbito del Medioevo cristiano véase García Fitz, *La Edad Media. Guerra e ideología, justificaciones religiosas y jurídicas*, Madrid, Sílex, 2003. Aclaremos que este concepto, ampliamente difundido en España ya desde el siglo IX, se asienta en la legislación escrita con Alfonso X y sus *Partidas*, momento desde el cual será esgrimido como justificación de la guerra siempre que resulte necesario. En la época de los Reyes Católicos, la recurrencia con la que se lo utiliza lo vuelve prácticamente un tópico.

33.— Véase Vicente Cantarino: «The Spanish Reconquest: A Cluniac Holy War against Islam?», en Semaan, ed., *Islam and the medieval West. Aspects of Intercultural relations: papers presented at the Ninth Annual Conference of the Center for Me-*

de orígenes y características distintas —«guerra justa» relacionada con la legitimidad y «guerra santa» con el fundamento religioso—, pasan a relacionarse íntimamente, imbricación que fue aún más acusada en la Península donde a partir de la victoria de Las Navas, la historiografía peninsular las ligó definitivamente.<sup>34</sup>

Dicho esto, advertimos que en nuestro comentario la presencia de este motivo no es sistemática, sino que se salpica a lo largo del texto según convenga. Asimismo, la explicación de qué se entiende por «guerra justa» o porqué se aplica sobre tal o cual cuestión es siempre parcial y diversa, aunque el lector atento —de entonces y de ahora— puede percibir cómo los postulados se van relacionando, complementando y completando. Comencemos con la primera alusión al tópico que, aunque se formula de manera implícita, es bastante evidente y tendrá una función primordial pues allí aparece relacionado explícitamente con los Reyes Católicos. Nos referimos al pasaje ya citado del *excursus* apologético del canto IV donde, luego de enumerar a los reyes y caballeros españoles que combatieron para reparar y fundar la «paz xristiana de la Iglesia», refiere a los Reyes Católicos, su victoria en Granada y la expulsión de los judíos:

Fernando el Cathólico [...], ganó el reyno de Granada de los moros con tantas y tan gloriosas victorias y fizo conuertir a la fe cathólica toda aquella morisma que todas las ánimas que se saluaren. [...] él y la gloriosa reyna doña Ysabel [...] echaron y alañaron de toda España la pestífera muchedumbre de los judíos [...] extirparon, ambos gloriosos príncipes las heregias apegadas de aquella pez del judaísmo y otras yrroneidades y pérfidas ponçoñoças y asý purgaron en toda España las espinas y cardos de infidelidad, **cumpliendo lo que la Yglesia demanda en vn hymno a los armados y victoriosos príncipes**: alañad la gente pérfida delos fines de los creyentes, porque a Cristo nuestro Redemptor le paguemos alegremente los loores y gracias debidas de nuestra redempción. Ocúrrenos después de tanto príncipe de inmortales triunfos [...] (h1 r)

Como resulta evidente, a través de la alusión al «mandato» de la Iglesia y de la «deuda» a Cristo, tan bien cumplido y pagado por los Reyes Católicos, en realidad se está evocando la noción ampliamente aplicada a los infieles moros o judíos, la de la guerra santa. Lo interesante en este caso, sin embargo, es la función específica de esta alusión, la cual se dilucida mejor teniendo en cuenta el contexto textual en el cual se inserta: inmediatamente después se sitúa el pasaje ya citado donde se menciona la conquista de Nápoles y la figura del Gran Capitán («Ocúrrenos..»). La conquista de este territorio, disputado entre Luis XII y Fernando por su posición estratégica en la península itálica, es de hecho un resultado estricto de los planes de expansión política y territorial de Fernando. Sin embargo, Villegas ubica la referencia a Nápoles inmediatamente después de relacionar a los Reyes Católicos con la guerra Santa y la obediencia a Dios y la Iglesia. En este contexto, esta conquista en la cual se dieron «miraglosas victorias», se presenta como natural y se concibe dentro del mismo plan providencial que determinó la conquista de Granada y

*dieval and Early Renaissance Studies State University of New York at Binghamton*, Albany, State University of New York Press, 1980, pp. 82-109, referencias en pp. 82-83.

34.- Véase García Fitz, *op. cit.*, pp. 18-9 y Ana María Rodríguez López, «Légitimé royale et discours de la croisade en Castille. XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles», *Journal des Savants*, 1, 2004, pp. 29-163, referencia en p. 152.

la expulsión de los judíos. La estrategia legitimadora de la política regia que subyace en la construcción de este pasaje resulta evidente.

Asimismo, este primer y largo *excursus*, en el que además de realizarse una apología de la monarquía hispánica en general y de los Reyes Católicos en particular, se presenta a Fernando como cúmulo de virtudes y paradigma de «excelente príncipe» y a su política militar como guerra justa/santa, se ubica estratégicamente en uno de los primeros cantos. De hecho, según consideramos el pasaje funcionará a modo de entrada al texto, como dispositivo hermenéutico que orienta toda la lectura posterior y que ha de activarse cada vez que se haga una referencia implícita o explícita a alguno de sus tópicos o postulados. Veamos a modo de ejemplo la siguiente aparición del tópico en cuestión, esta vez de manera muy explícita, en el comentario a un pasaje del canto XII, donde penan los tiranos. En la copla 18 se traduce la primera parte del diálogo con el que el centauro Neso les presenta a Dante y Virgilio los condenados más importantes:

<p>18ad: Y dixo el centauro «son estos tiranos que dieron en sangre y en auer de rondón aquí están plañiendo con justa razón <b>ca muertes y robos fizieron sus manos»</b></p>	<p><i>e 'l gran centauro disse: «E' son tiranni che dier nel sangue e ne l'aver di piglio qu'ivi piangon li spietati danni», (104-6)</i></p>
--	--

El último verso de la semiestrofa, amplificación con la que Villegas explica el agregado del verso anterior —«con justa razón»— disparará en el comentario toda una disquisición sobre estas dos acciones que Villegas relaciona con la tiranía —matar y robar—. Nos dedicaremos con más profundidad a la glosa de este canto en el próximo apartado, mencionemos ahora solamente que aprovecha aquí para hacer una advertencia:

[E]ste pecado abominable de matar es tan inhumano y contrario a naturaleza humana que más pertenesce a las bestias que a los homres; no digo de matar por justicia, como lo mandan las leys ciuiles o **matar en guerras justas, como lo mandó Dios muchas vezes en muchas partes de la Sagrada Escripura**, mas fablo de matar con yra y questiones y vandos y otras maneras injustas.(t7 v)

En el comentario de este canto, en el cual como veremos Villegas se demora sobre las implicancias y consecuencias de la tiranía y sus figuras negativas mucho más de lo que lo hacía Landino, esta referencia a la «guerra justa» no resulta casual. En efecto, los núcleos básicos de este planteo, a saber, la guerra justa como consecuencia de un mandato divino plasmado en la Sagrada Escritura, remiten inmediatamente al *excursus* del canto IV y a los ejemplos de Fernando e Isabel que, de este modo, quedan implícitamente contrapuestos a todas las figuras tiranas en las que se explayará a continuación (*vid. infra*) a la vez que se justifica para su caso todas las muertes que resultaron de sus guerras.

El tópico reaparecerá otra vez de manera bastante explícita en la glosa a la copla 11 del canto siguiente, en la cual Pier della Vigna alude por segunda vez a Federico II mediante el título «augusto». Al respecto Landino, luego de aclarar cómo desde Octaviano Augusto se llama así a todos los emperadores, refiere al significado del término: «*Augusto significa luogho venerando et consegtrato con augurio. Adunque Augusto è quasi che sacrosancto*»(XIII, 67-9). Villegas, que traducía todo el pasaje en el que se inserta esta cita de manera bastante literal, en este punto, en cambio, dirá: «todos los emperadores se llaman augustos [...] viene del verbo *augere* [augeo], que quiere dezir **acrescentar y ensanchar**, como han de fazer

los príncipes grandes ensanchar sus señoríos ( **digo contra los infieles o con justo título, que otramente no serían justos príncipes**)» (v8 r). El arcediano, de hecho, repone aquí la verdadera etimología del término «augusto»<sup>35</sup> pero redireccionándola en función de su propósito: señalar, primero, que el «acrecentamiento» y «ensanchamiento» del señorío es la actividad propia de un «gran príncipe» —recordemos, por ejemplo a Saladino y Guiscardo— y al mismo tiempo, detallar dos requisitos precisos que terminan de configurar su idea de «guerra justa» asociada a esta figura del príncipe justo: o contra los infieles —esto es, guerra santa— o con «justo título», con lo cual se alude a la «legalidad» de la guerra cuando es por la defensa del territorio, o por la recuperación de un territorio injustamente obtenido por otro. De hecho, el agregado aquí del requisito del «justo título» como justificación del «acrecentamiento» no es casual, pues es el concepto que se enarbola una y otra vez, por ejemplo, en ocasión de las intenciones de conquista de Portugal.<sup>36</sup> Como señala Carrasco Manchado, el deseo de acrecentar el reino, ampliamente difundido desde la corte, entraba en contradicción con la noción de guerra justa.<sup>37</sup> De alguna manera, por tanto, era necesario encontrar alguna vía con la cual se legitime; más concretamente, aducir un «título justo», una de las condiciones que la guerra justa contemplaba. En este caso específico, además, el efecto de lectura es inmediato: siendo Fernando un «justo príncipe», —pues la grandeza y excelencia del rey es una de las premisas que construye este texto—, todas las guerras que lleva a cabo serán —contra infieles o no—, «con justo título».

Aunque el tópico seguirá apareciendo de manera implícita a medida que avanza el comentario, tendremos una última formulación explícita y mucho más desarrollada que los casos anteriores en el canto XXVII. Habría que señalar antes que, de hecho, la guerra será una de las grandes protagonistas del comentario de Villegas en los últimos cantos, importancia que se anuncia ya en este canto, por la recurrencia del tema tanto en la glosa, como en la traducción, donde Villegas agrega más imágenes bélicas de las que poseía el TF —procedimiento que redundará en la acentuación de las connotaciones bélicas del canto—. Antes de adentrarnos en el pasaje en cuestión, traigamos a colación un fragmento del *excursus* que Villegas realiza en la glosa a la copla 6, en la cual Dante le responde a Guido de Montefeltro sobre la condición en la que se halla Ravenna:

Estando cercada esta cibdad de Rabena (que oy es de la Iglesia romana) por los franceses que con artillería y combates la tenían muy apretada **vinieron a la socorrer la gente española con el legado de la iglesia**, y algunas gentes suyas, donde vinieron en la más cruda y ensangrentada batalla que se ha peleado en la memoria [...]. (H4v)

35.— Según el *Vocabolario etimologico della lingua italiana* de Ottorino Pianigiani, «augusto» viene del «*lat. Augustus, che rannodasi alla rad. AUG, che è nel verbo Aug-eo (=lit. AUG-U) accresco e fig. rendo insigne, nel gr. AÛXO = AUG-SO accresco, inalzo, esalto*». Consultado en <<http://www.etimo.it>>.

36.— Para la utilización de este concepto en los documentos oficiales véase Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla...*, *op. cit.* p. 249). Podemos traer como ejemplo el caso de Fernando del Pulgar y sus *Crónicas de los reyes Católicos* (Juan de Mata Carriazo, ed., Madrid, Espasa Calpe, 1943, vol II, p. 49), donde en referencia a las guerras italianas dice: «que rogaua & requería al Rey e a la Reyna que [...] les pluguiese ser comprehendidos en aquella ligua [...] porque todos juntos en amistad podiesen guerrear a los veneçianos, e abaxar aquella su cruda tiranía [...]. E les fiziesen restituyr todas las çibdades e villas e fortaleças que tiránicamente poseyan, tomándolas por fuerça a los señores cuyas avían seydo, e tenían a ellas justo título. Porque si esto no se pusiese por obra, su señorío se estendería cada día más, en gran detrimento e perjuycio de todas las Italias, de manera que ninguno fuese señor de lo suyo».

37.— Véase Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla...*, *op. cit.*, pp. 245-6.

Lo que nos interesa destacar aquí es que esta mención de los españoles como aquellos que tienen «el legado» de la Iglesia —con lo que seguramente se está aludiendo a la Liga Santa—, resulta bastante estratégico pues inaugura una serie de glosas donde el tema de la guerra y la presencia de los franceses es constante, estableciendo de qué lado es preciso ubicar a España: el de la Iglesia y la guerra justa. El desarrollo explícito del tema de la guerra justa aparecerá unos folios después, en la glosa a la copla 11, donde se traduce la descripción que hace Guido de su obrar en la guerra («[...] *le opere mie/ non furon leonine, ma di volpe/ li accorgimenti e le coperte vie*», 74-6) diciendo «mis obras no fueron jamás leoninas/ mas muy fraudulentas, cubiertas, vulpinas» (11bc). Mientras Landino exponía sólo un par de líneas al respecto, Villegas luego de explicar que los engaños de guerra «son de raposo y no de león, abierta y claramente» inserta un largo *excursus* sobre las discusiones teológicas en torno a este tema («Demandan los theólogos sy es lícito vsar acechanças y engaños en la guerra [...]»). Luego de traer a colación dos ejemplos de engaño en la guerra extraídos de Tito Livio, utiliza como cita de *auctoritas* a Santo Tomás («El Santo Thomás en la secunda secundae question cxi pone esta cuestión») y señala dos posturas: en la primera, basada según señala en el *Deuteronomio* cap. XVI («donde dize: lo que es justo, justamente lo has de executar»), alega que «pues los fraudes y las acechanças pertenecen a la injusticia, de manera que ni avn en guerra justa no parece lícito vtillar de fraudes» para luego contraponer que «[...] el contrario parece ser por lo que mandó Dios a Josú que pusiese celadas y asechanças a los de la cibdad de Hay». Villegas finaliza todo el *excursus* aludiendo a la *responsio* de Santo Tomás para luego aplicar todo lo dicho al personaje Guido:

Determina el Santo Thomás diciendo que vna cosa es dezir falsedad y quebrar fe, y esto siempre es malo y no conuiene [...], otra cosa es tener secreto en la guerra y no manifestar nuestros consejos ni obras a los enemigos poniendo gentes en celadas, faziendo minas y otras artes sotiles que se fazen por los derechos de la guerra, **la qual guerra seyendo justa todo aquello se puede y se debe fazer, y no se dize fraude sino sciencia y doctrina militar**, la qual no es menor sciencia que la que se estudia y **requiere arte y viuio ingenio y mucho esfuerço**, lo qual los capitanes han de tener, en la verdad **quando la guerra es injusta todos los actos della son injustos**, y así fazía este conde Guido que no curaba mucho de justo o injusto y hera **vn tirano** que por **fuerça y armas y fraudes ocupaba todo lo que podía** segund se escribe de él. (H6v)

Esta sutil diferencia nominal y conceptual planteada para diferenciar el mismo hecho —la táctica militar— cuando se acomete desde una u otra perspectiva le permite, en realidad, dividir tajantemente las aguas y elogiar un tipo de guerra, mientras desacredita la otra. En efecto, en el marco de la guerra justa no se tratará nunca de fraude o engaño, sino de «sciencia y doctrina militar», la cual es necesario estudiar y requiere arte e ingenio. Con esto, como vemos, se termina de perfilar la imagen del buen guerrero o militar unida a la del sabio. El otro tipo de guerra, a su vez, se relaciona estrechamente con la tiranía, la fuerza y la ocupación. De este modo, mientras en el ejemplo del canto XIII se planteaba que los «justos príncipes» ensanchan y acrecientan el territorio, aquí se establece el caso contrario: los injustos o tiranos, en cambio, «ocupan todo lo que pueden» por la fuerza. Más allá de la aplicación específica que todo esto tiene en la figura de Guido, se plantea a

modo de aseveración general que permitirá ponderar los diversos tipos de guerra y, a su vez, dividir las aguas entre las figuras positivas y negativas. Aunque ya veremos el alcance de todo esto en el próximo apartado, el efecto de lectura más inmediato será relacionar estos postulados con el ejemplo de la guerra de Ravenna que se había insertado unos folios antes: si los españoles son los defensores de la Iglesia —pues «vinieron a la socorrer» con su legado—, los franceses, por tanto, quedarían del lado de la tiranía, de la ocupación y de la «guerra injusta».

La primacía que irá teniendo el tema de la guerra en los últimos cantos, así como la presencia constante de franceses que serán vituperados, se puede explicar, en realidad, teniendo en cuenta el conflicto más importante que ocupaba a Fernando como regente de Castilla desde 1512: la conquista y anexión de Navarra, territorio disputado también con el rey francés Luis XII y que en agosto de 1515 —recordemos que este texto se imprime en abril— será oficialmente declarado anexo a Castilla por las cortes de Burgos, aunque sin la presencia de ningún representante navarro.<sup>38</sup> Resulta evidente, por tanto, que la recurrencia del tópico de la guerra justa y la manera en la que se va articulando y desarrollando a medida que avanza el comentario no es casual, por el contrario, tiene la función de legitimar los accionares bélicos castellanos y, en particular, la política expansionista de Fernando el Católico en detrimento de la figura de sus enemigos. Sin embargo, resulta preciso aclarar que esta función legitimadora no tiene porqué revestir fines propagandísticos. García Fitz, señala respecto de la «construcción teórica» de la guerra justa que

dicho concepto y sus criterios conformadores fueron empleados por políticos y combatientes para explicar y justificar sus acciones, ante sus propias conciencias y ante sus contemporáneos. El entramado ideológico surgido en torno a la noción de guerra justa ofreció a los hombres de la Edad Media, cuanto menos, una escala de valores con la que fundamentar sus actuaciones, interpretar la realidad y juzgar los comportamientos propios y ajenos.<sup>39</sup>

Aunque no podamos afirmar con tanta certeza que la utilización de este tópico esté determinado por una intención de propaganda explícita y premeditada, sí resulta evidente que es otra huella textual de la ideología pro-monárquica imperante y del contexto político preciso del que emerge este texto.

38.— Véase al respecto Solano Costa, «La regencia de Fernando...», art. cit., p. 662.

39.— García Fitz, *op. cit.*, p. 81.



## 2- Las contrafiguras monárquicas y la funcionalidad propagandística de la tiranía

Hemos ya señalado cómo Villegas desarrolla el potencial narrativo de las alusiones a figuras históricas que encuentra en los textos de Dante y de Landino según le convenga a sus propósitos. Analizaremos en este caso el tratamiento negativo que reciben en los relatos recreados por Villegas algunas figuras o hechos históricos que le permiten construir una imagen de contrafigura regia y cómo, a su vez, aquí también aprovecha el espacio que le ofrece la glosa para propagar una concepción política muy difundida en la época y que funcionaban a modo de tópico legitimador: la tiranía.

La contrafigura regia más importante, tanto por su recurrencia como por las implicancias políticas que enviste será Federico II que, según refiere Farinata (x, 119), se halla peñando junto a él en el círculo de los herejes. Landino introduce al respecto un largo relato biográfico, muy detallado, cuyas partes más importantes son las siguientes:

Intende che quivi è el secondo Federigho, el quale fu figluolo d'Arrigho sexto imperadore, [...] Arrigho tolse per moglie Chostanza figluola del buon re Guglielmo di Sicilia, già monacha; ma dispensolla el papa, et hebbe in dota el reame di Sicilia [...]. Onde tutto et reame rimase poi a Federigho [...]. Costui perchè fanciullo rimase pupillo et in tutela del sommo pontefice, **fu nutrito con diligentia, et pervenuto alla virile età hebbe la possessione del regno, et non dopo molto tempo fu coronato re de' Romani** per Honorio papa nell'anno della nostra salute .M.cc.xx. Dopo la quale coronatione vixè .xxxiii. anni, et venne in discordia con la chiesa, **perchè volendo lui rivedere el conto dell'administration del regno, non vollono e prelati mostrarlo**. Dipoi ridocto in concordia, parò exercito contro al soldano, che chosì era nelle conditioni della pace; et questo fu nel .M.cc.xxxvi.; et essendo già oltramare con l'exercito, **el papa per lectere avisò el soldano che modi havessi a tenere a vincerlo et a ucciderlo**; et in quel mezo gli fece ribellare la Sicilia et la Puglia. El soldano per metter discordia tra christiani, **mandò le lectere a Federigho**. Onde ne nacque pace fra loro, benchè lui **havessi potuto ricuperare tutta terra sancta**. Tornò adunque in Italia, et acquistò el regno, [...] **et mosse guerra al papa, et molta crudeltà usò contro a' prelati; et finalmente molto afflixè la corte romana**, et molto indebolì e guelfi di Toscana fauctori della chiesa [...]. Finalmente morì [...] in una terra di Puglia decta Firenzuola [...] et chosì morì scomunicato; et è chi dice che Manfredi suo figliuolo naturale et principe di Taranto l'affoghò con un guanciale per occupare e suoi thesori. Fu huomo per arte militare et grande animo molto temuto et da christiani et da saracini. Et el quale se **non fussi stato irritato dalla fraude del pontefice, forse non sarebbe stato sì crudele inverso la chiesa**, la quale lui trachtò in forma che meritamente si può porre tra gl'heretici. (115-7)

Villegas se encargará, sin embargo, de acortar el relato muy estratégicamente, a la vez que agrega sus propios juicios de valor y comparaciones:

Este fue el emperador Federico Segundo potentissimo príncipe, y **no menos malo y peruerso**, el qual fue fijo del emperador Henrique Sexto y de Costança fija del rey Guilelmo, que estaba monja en Palermo de Cecilia y el Papa dispensó con ella que se casase y la casó con él, dándole en docte los reynos de Nápoles

y Cecilia que son patrimonio de la Iglesia romana [...] y después de su muerte quedó este Federico hijo suyo y muy niño en tutela y recomendación de la Yglesia romana, de la qual rescibió grandísimos beneficios y le fizo emperador. Salió ingratisimo y **persiguióla como otro Nerón**, y por su causa **se dexó de recobrar el reyno de Jerusalem**. Al fin fue priuado del imperio y de aquellos reynos por sentencia de la Iglesia, segund lo dize vna decretal en el sexto de las Decretales. Morió descomulgado y maldito, y vn su fijo Manfredo le afogó estando él malo en Florençola logar de la Pulla, por se quedar con aquellos reynos. (copla 19, r7 v)

Como resulta evidente, Villegas omite los dos hechos que explican la actitud de Federico para con la Iglesia: la negativa a que se encargue de la administración romana y, más importante aún, el engaño del Papa para quedarse con Sicilia y Puglia, por el cual luego de enviarlo a él y a sus ejércitos a combatir contra el Sultán, le informó a éste cómo podía vencerlo y matarlo. De este modo, el relato de Villegas presenta a un Federico II no sólo desmotivado en su maldad —la cual Landino había casi disculpado en las últimas líneas por el fraude del pontífice—, sino desleal y traicionero, pues a pesar de haber recibido «grandísimos beneficios» de la Iglesia, «salió ingratisimo» y «persiguióla como otro Nerón». A su vez, se le reprocha ser la causa única del abandono de la conquista de Jerusalén, cuando en el texto de Landino era una consecuencia más del conjunto de acontecimientos acá omitidos y, en última instancia, del accionar del Papa. Más allá de que la defensa de la figura del Papa y de la Iglesia sea esperable dada su condición de religioso, lo que nos interesa destacar es el conjunto de elementos de los que se sirve Villegas para «demonizar» la figura de este emperador: además de ser malo, perverso y traidor, se lo compara con el paradigma del emperador cruel, Nerón, presentándolo como perseguidor de cristianos y causante del abandono de la Cruzada. Si recordamos que Fernando, además de ser dechado de virtudes, era conocido como defensor de la Iglesia —es en tal calidad que acude con su ejército a Ravenna— y que no sólo se profetizaba sobre él que recuperaría Tierra Santa, sino que recibe en vida a modo nominativo el título de rey de Jerusalén, resulta evidente que Villegas está construyendo aquí una contrafigura regia que remitiría en seguida a su contrapartida positiva.

Federico vuelve a aparecer protagonizando un relato recién en la glosa al pasaje donde aparece su «consejero» astrológico Michelle Scotto (XX, 116), que pena junto a otros magos y adivinos en la cuarta *bolgia* del octavo círculo. El desarrollo narrativo que hará Landino al respecto será esta vez mucho más breve que el de Villegas:

Michele Scotto [...] tutti conchiudono che fussi optimo astrologo, et gran mago; et spesso convitava sanza alchuna preparatione di vivande, et dipoi in su l' hora del mangiare constringeva spiriti a condurle di diversi luoghi, et diceva «questo viene della cucina del re di Francia, et questo di quella del re d'Inghilterra». Fu **astrologo di Federigo secondo** [...]. Predixe a Federigo che morrebbe in Firenze. Ma ingannollo la equivocatione del nome. Imperochè non morì nella nostra città, ma in Puglia in un castello decto Firenzuola. Vide la morte sua dover procedere da piccolo saxolino di certo peso, et chosì adivenne. Imperochè essendo in chiesa a capo scoperto per honorare el corpo di Christo, la fune della campana gli fece cadere un saxolino in capo, el quale lui pesando conobbe che era del peso che havea preveduto et giudicossi morto, et chosì morì. (115-7)

Villegas amplifica de la siguiente manera:

Michael Escoto← fue grand nigromántico y astrólogo, escríbese dél que muchas vezes combidaba a amigos, sin fazer aparejar nada en su casa, después sentándose en la mesa, **por obra del diablo**, heran seruidos de infinitos y preciosos manjares, y él les dezía, esto se trahe dela cozina del rey de Francia, y esto del de Inglaterra, y asý delas otras partes. **Fue consejero en aquel officio del emperador Federico segundo**, de quien hemos dicho, y díxole como auía de morir en Florencia, mas no acertó bien, porque murió en Florençola, vn logar dela Pulla en el reyno de Nápules. Engañose en la semejança (**como suele el diablo siempre dexar vna cola para su excusación**) segund fizo con el rey Filipo de Macedonia, que le dixo que se guardase de la carreta, por lo que él echó de todo **su reyno todos los carros y carretas que auía. Al fin matole a puñaladas Pausanias, vn priuado suyo, y en la empuñadura de la daga, fue fallada esculpida y pintada vna carreta. Asý que destas mentiras y de otras tales reuela el diablo a sus amigos.** Este Michael supo del tal amigo suyo que su muerte auría de ser de una pedrecilla en la cabeça de cierto peso. Y ansý fue que estando sin bonete en la iglesia viendo a Dios, la sogá de la companilla que tañían derribó vna pedrecita y diole en la cabeça. Fízola pesar y falló ser de aquel peso, luego se tubo por muerto y asý murió. Creo yo que no muriera de aquello, si **el diablo no le pusiera aquella ymaginación** y fuera mejor no saber nada. (B8 v y B8 r)

Por un lado, como sucedía en el relato sobre Simón el Mago al principio del canto XIX, Villegas agrega aquí un nuevo agente movilizador de los acontecimientos, el diablo, que será de hecho una presencia constante en su glosa al canto XX. Por el otro, Michelle Scotto no aparece aquí sólo como astrólogo, sino que se detalla que se desempeñaba como consejero del emperador. Lo más interesante de todo esto es la manera en la que se demoniza a la figura de Federico, puesto que no sólo se lo asocia con la práctica de la adivinación, y por tanto, con el accionar del diablo —causa última de esta práctica según se encarga de detallar numerosas veces a lo largo del comentario a este canto— sino que el mismo diablo en este caso es el que le pone «aquella imaginación», lo que termina de presentar a Federico como «su amigo». Además, el motivo del emperador que escucha los consejos de un mago remite inmediatamente al relato de Simón el Mago del canto anterior y terminan de configurar al personaje de Federico como «otro Nerón». De este modo, Federico se construye como la contra-figura perfecta de aquellos reyes y emperadores positivos que son «obedientes hijos» —como se decía respecto de Guiscardo— de Dios y de la Iglesia y, por sobre todo, de Fernando e Isabel que, en cambio, escuchan el mandato y «consejo» de Dios a través de la Sagrada Escritura.

Las siguientes contra-figuras regias aparecerán en el canto XII donde, como ya hemos dicho, penan los tiranos. El tema de la tiranía, de hecho, parece interesar a Villegas mucho más que a Landino, pues tanto en su traducción del texto poético como en la confección de la glosa se detendrá en su acentuación y desarrollo. En efecto, según señala Nieto Soria en el pensamiento político bajomedieval castellano se halla una extensa y recurrente preocupación sobre la caracterización y significado de la tiranía pues, a la vez que se fue convirtiendo en «una especie de referente imprescindible en los distintos tratados de teoría política, sus contenidos fueron teniendo cada vez más relieve en la caracterización

global del concepto monárquico que en cada caso se pretendía sostener». <sup>40</sup> La caracterización de la tiranía, por tanto, redundante en una confrontación paralela y antitética con las características positivas de la monarquía ideal y, por tanto, su desarrollo le resulta muy funcional a Villegas. Aclaremos, además, que la importancia de este tema en la época no se limita a los tratados políticos, sino que atañe a cualquier reflexión intelectual sobre los principios de legitimidad política y, en este sentido, «el problema del *rex inutilis* y de la tiranía se presenta como uno de los temas más recurrentes, casi de imprescindible consideración [también] en la literatura política bajomedieval castellana». <sup>41</sup> Teniendo en cuenta el sustrato político que, sostenemos, tiene nuestro texto, no es de extrañar que el tema de la tiranía sea central.

Dicho esto, aclaremos respecto de Federico II que aunque no se aluda a él explícitamente como un tirano, todo el texto se construye para presentar a su figura de este modo. De hecho, lo primero que se decía de él es que era «malo y peruerso» (*vid. supra*), idea que se repite cada vez que aparece en el comentario <sup>42</sup> y que se asocia explícitamente a la tiranía, como por ejemplo, en la glosa a la copla 6 del c. XI, en la cual se describe el tipo de pena que verán en el próximo círculo (violencia/tiranía), Villegas decía: «muertes violentas, heridas dañosas con armas o con manos (...) que se dan al próximo o también contra su auer, [...] pues en su auer se fazen estrado incendios y robos, todo esto se suele fazer por los **tiranos y maluados** contra los próximos» (s3r). El particular interés que demuestra el arcediano por la tiranía se evidencia en el canto XII, por un lado, por la insistencia con la que agrega el término o puntualiza el vicio siempre que puede — como lo explicitaba en el último ejemplo del c. XI— y, por otro, por cómo se detiene en describirlo y en ejemplificar sus consecuencias. Veamos, en primer lugar, las variantes que introduce Villegas al traducir el pasaje en el cual Landino se detiene por primera vez en este vicio, cuando comenta los versos en los que se relata la aparición de los centauros (vv. 55-7), guardianes del círculo. El pasaje de Landino es muy largo, transcribimos las partes que traduce Villegas:

Centauri dicono e poeti che furono huomini monstruosi in Thessaglia, e quali erano mezo cavagli et mezo huomini figluoli di Ixione. Chostui figluolo di Phleggia di Thessaglia. Et fu el primo che appresso de' Greci **tentò per forza occupare la tyrannide**, per questo fingono e poeti che lui volle congiugnersi con Iunone moglie di Iove; et Iove beffandolo fece una imagine di nebbia simile a Iunone; et Ixione con quella si congiunse stimando che fussi la vera Iunone, et di tal congiunzione nacquono e centauro. Per Ixione intendiamo tutti gl'huomini **cupidi di regni o di potentie**, e quali sopra le loro forze tentano acquistare principati o signorie; et perchè **Giunone è idia de' reami, però fingono che lui si volesse congiugnere con quella**. [...] Preterea chome et corpo del centauro ha e pri-

40.— José Manuel Nieto Soria, «*Rex inutilis* y tiranía en el debate político de la Castilla bajomedieval», en *Coups d'État à la fin du Moyen Âge? Aux fondements du pouvoir politique en Europe occidentale. Colloque international (25-27 novembre 2002)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 73-92, referencia en p. 73. Remitimos a este artículo para el estudio del desarrollo y aplicación que recibe el concepto de tiranía en la teoría política castellana desde su elaboración en la *Segunda Partida* hasta la época de los Reyes Católicos.

41.— *Ibid.*, p. 74.

42.— En la glosa a la c.X del canto XIII, por ejemplo, dice «fue el emperador Federico II **famoso en maldad** segund del diximos arriba» (v8 v) y en el XXVII, cuando se menciona a Manfredo se dice que «rey que hera de Nápole, fijo del emperador Federico Segundo, el qual por ser **tan maluado y semejable a su padre**, el papa le priuó delos reynos de Nápoles y Cecilia que los **tenía tiránicamente**» (J2r y J2v).

mi membri humani, et gl'ultimi di fiera, **chosì e tyrannici disiderii hanno da principio qualche parte di ragione**, ma dipoi quanto più tirono avanti in loro progresso tanto più divengono bestiali. [...]. Et s'esse volte volendo spargere el sangue d'altri spargano el loro.[...] Et certamente perdono la lor vita e tyranni. Nè solamente la etherna, ma anchora questa transitoria. Imperochè essendo temuti da tutti conviene che anchora loro temino tutti. Il perchè sempre vivono in somma anxietà et timore; chome apertamente dimostra Cicerone nella quinta tusculana con lo exemplo di Dionisio tyranno di Siracusa.

Villegas traduce:

Estos centauros fingen los poetas que fueron hombres monstruosos y espantables en Thesalia, medio hombres y medio caballos, fijos de Exión que fue hijo de Flegia, el qual fue el primero que en Thesalia tentó **fazerse tirano y señor y sojuzgar a los otros**. Este Exión dizen que se enamoró de la dea Juno, ques señora de los reynos y señoríos, la qual desdeñándole, fizo vna imagen de nieve y cegole el sentido pareciéndole que aquella fuera Juno y ouo en ella aquellos centauros. Por Exión entendemos los hombres cobdiciosos de reynos y señoríos que desean ayuntarse con Juno, **que es el legítimo señorío**. [...] y así como los centauros tienen los principios de hombres y lo postrero e inferior de bestias, así los tiranos **comiençan con humanidad y graciosidad**, después muestran su bestial fiereza. [...] Aquí platica más largamente de la tiranía y del justo regimiento el Landino. Dize **ser anexo a la tiranía la soberbia y la crueldad, la cobdicia con todas sus fijas, la yra con todas las suyas** y, en la verdad, ellos dan mala vida al genero humano. Mas tan poco están ellos sin ella y sin continuas angustias, y por la mayor parte acaban en malas muertes, como lo dize el Juuenal, **que pocos tiranos van al infierno con muerte seca, quiere dezir sin sangre, como fue en los tiranos emperadores romanos y en otros tiranos infinitos**, de cuyas muertes y desventuras están llenos los libros. (copla 10, t4 v)

El primer cambio que introduce el arcediano se relaciona justamente con la noción de tiranía: mientras que Landino respecto del accionar de Exión resaltaba que intentó «*occupare la tyrannide*», Villegas cambia el punto de vista general a uno más particular —«fazerse tirano»— lo que le permite, a su vez, incorporar un sinónimo más específico —«señor»— y luego la acción que él considera propia de la tiranía —o de los señores tiranos—: «sojuzgar a los otros». El segundo cambio se incorpora en relación a Juno: apenas menciona a este personaje mítico Villegas se encarga de aclarar aquello que Landino señalaba luego, cuando ofrecía su interpretación alegórica —«*é idia de 'reami*»—. De este modo, cuando acomete su interpretación puede definir aún más cuál es desde su perspectiva el significado de Juno: en cuanto diosa —o «señora» como la llama él— de los reinos y señoríos, representa en realidad al «señorío legítimo». La tiranía, por tanto, queda así asociada a la ilegitimidad, idea que ya había quedado connotada en la nueva locución del comienzo, pues la acción de «fazerse señor» implica la premisa de no serlo antes y de que se consigue, según vimos, mediante el sojuzgamiento. Asimismo, Villegas se encarga de omitir la alusión de Landino a la «*parte di ragioni*» que puede estar en el origen de los deseos tiránicos. Con estos fines adopta una nueva perspectiva: en lugar de centrarse en la degeneración del deseo, puntualiza el cambio de actitud, de humanidad a fiereza. A su vez, inserta aquí una serie de pecados que Landino había mencionado de manera espar-

cida en su glosa a un pasaje anterior de este canto, cuando trataba sobre la violencia en general, pecados que en el pasaje en cuestión sólo aparecían muy al pasar.<sup>43</sup> Villegas, en cambio, se encarga de ubicarlo en esta sección y, de este modo, especificar y dejar en claro todos los pecados que se relacionan con la tiranía, interés que lo llevará luego, como veremos, a insertar una disquisición teórica respecto de los mismos. A renglón seguido, Villegas agrega unas líneas en las que destaca mucho más que Landino el fin desastrado de los tiranos, sentencia que se encargará de demostrar en cada uno de sus desarrollos narrativos de los personajes tiránicos. Finalmente, detallemos que las alusiones de Landino al temor que infunden los tiranos no se omite, sino que se incorporará en la glosa a la copla siguiente, la 11, donde se traducían los versos en los cuales uno de los centauros les pregunta a Dante y Virgilio qué hacen allí, amenazándolos con tirar una flecha si no contestan (vv. 61-3), versos en los cuales Landino ni se detenía. Villegas, en cambio explicará:

[F]orma de fablar de los tiranos, que ninguna cosa piden por amor ni cortesía, sino con la espada en la mano y por fuerza y temor quieren fazer todas las cosas. El **loco tirano** de Gayo Galígola [i.e. Calígula] (segund refiere el Suetonio Tranquilo en su Vida) decía «aborrézcanme con tal que me teman», y así fue aborrescido después y muerto a cuchilladas como vn puerco que el hera. Continúa adelante diciendo [...] (t4 v y t5 r).

Además de detallar con esto el comportamiento de los tiranos, aprovecha para insertar el ejemplo de una figura tirana ausente del texto de Landino, de la cual se especifica su fin funesto. En efecto, la acentuación insistente de la noción de tiranía se evidencia en el agregado de figuras, motivos y, por sobre todo, del propio término en pasajes del TF donde no estaba presente. En este último sentido, mencionemos, por un lado, cómo Villegas explota la funcionalidad alegórica que Landino le había asignado a los centauros en el pasaje ya citado. Mientras que luego de ese pasaje, Landino no volvía a referir a los centauros en clave simbólica, respecto de Chirón, el centauro que los guiará por todo el círculo, Villegas recalcará numerosas veces que se trata de un tirano: «así por este Chirón entendemos vn **tirano bravo y feroce** como vn animal fiero, mas con alguna doctrina y costumbres humanas» (c. 12, t5 v) y «su pecho hera parte bestial por su **fiera y brava tiranía**, y parte humana» (c. 15, t6 v). Por el otro, también se encargará de incorporar el término en su traducción del texto poético. Así, mientras Dante decía «*Quivi è Alessandro e Dionisio fiero*» (107), Villegas desdobra los hemistiquios en dos versos y luego amplifica: «Aquí esta Alexandre y **sus modos ufanos**/ aquí está Dionisio el **tirano tan fiero**» (18ef). Unos versos más adelante, respecto de Opizzo da Esti:

19ce: Ouizo es de Aeste **tirano no floxo**                      *É Opizzo da Esti, il qual per vero*  
**mas cupido en robos causó tanto duelo**            *fu spento dal figliastro su nel mondo* (111-2)  
 matole su andado **que fue grand consuelo.**

43.– Nos referimos al comentario de Landino a los vv. 31-3 («*imperochè el passo donde entriamo nella violentia è superbia accompagnata da ira, per la quale dimentichiamo l'umanità et diventiamo fiere per crudeltà; ch'io hora spensi: perchè lo 'ntellecto spegne l'ira con la ragione*») y 49-51 («*Violentia è forza usata a danno et male altrui, et nasce da cupidità, la quale ha origine da superbia*»). En el pasaje que traduce Villegas, sin embargo, aparecían de forma muy general y muy pocas veces: «*gl'huomini cupidi di regni*»; «*e centauri, cioè gl'effrenati et crudeli desiderii*» y no muchos más.

El agregado tal vez más «insistente», con el cual Villegas termina de perfilar su idea de tiranía, se encuentra en la glosa a los versos inmediatamente anteriores al de Alejandro y Dionisio (18ad), es decir, el comienzo del discurso en el que Chirón presenta a todos los condenados, citado en el apartado anterior. Mencionamos allí que el último verso de la semiestrofa («ca muertes y robos fizieron sus manos») es un agregado del traductor que funciona como disparador hermenéutico, pues requiere y avala una disquisición sobre estas dos acciones que Villegas relaciona con la tiranía —matar y robar—:

Dixo el centauro son estos tiranos: que dieron en sangre y en auer de rondón— quiere dezir que fizieron muertes y robos de los bienes temporales [...] y los **tiranos roban los bienes y matan personas con toda crueldad**, y asý la tiranía procede de tres o quatro pecados que con ella andan, que son la codicia, la yra, la soberuia y la inuidia de los que más tienen o más valen. De la codicia procede por las rapinas y robos de los bienes de los próximos; de la yra por los homicidios que diximos proceder de la yra y ser fija suya el homicidio; **de la soberuia, por la presunción y vanagloria que son fijas della** y compañeras y muy familiares de la tiranía; de la inuidia porque el tirano no quiere par y rescibe pasión y inuidia que otro puede más que él ni tanto. [...] [D]e la cobdicia y auaricia dicho hemos, y tan bien de la yra y enuidia. Queda de dezir de la soberuia, de la qual avn que hemos dicho algo más en cada parte que se toca ay mucho que dezir della, **pues es fuente y fundamento de todos los pecados y males, y esta es principio de- llos y mucho de la tiranía.** (t7 v)

Como vemos, Villegas se encarga de detallar los pecados relacionados con la tiranía, no tres o cuatro, como anuncia al principio, sino siete (codicia, ira, soberbia, envidia, vanagloria, presunción y avaricia). La insistencia en tal cantidad de pecados no es casual, al contrario, tiene la función general de menospreciar y demonizar esta práctica, tal vez la más denigrada de todo el texto. A continuación, de hecho, yuxtapondrá una serie de citas bíblicas —del *Libro de Josué*, los *Salmos*, el *Éxodo*, el *Eclesiastés* y el *Libro de Judith*— en las cuales detalla cómo los desprecia Dios y luego concluye: «son los tiranos mucho aborrescidos de Dios y por eso no curando dellos los permite endurezcer en sus tiranías y fuerças» (t8 r). Además, al final de este pasaje menciona el caso del profeta «Abacuch» que se queja de cuánto tarda Dios en castigar a los tiranos a lo cual Villegas responde «con lo que dize el Valerio Máximo: con vagoroso paso procede la diuina vengança, mas la tardança del castigo con la graueza dél lo compensa; y en otra parte dize: tardía viene mas rezió fiere la vengança de Dios» (t8 r). Esta alusión a la participación divina en el castigo terrenal de los tiranos y, particularmente, a su «grauenza» y fiereza será, de hecho, el sustrato que permite comprender su interés constante en detallar la manera en la que sus figuras tiránicas terminan sus días.

Podemos afirmar, en principio, que la recurrencia del motivo de la tiranía tiene una primera función muy simple: evocar su contracara positiva, el rey Fernando, a quien los textos panegíricos del momento, como el *Sermón Trobado* por ejemplo, presentaban como «contraste de lo tirano» (1c) y «Rey temor de los tiranos» (14a).<sup>44</sup> La utilización de este tópic, sin embargo tendrá alcances más complejos que iremos detallando. Señalemos, en

44.— Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero*, ed. Rodríguez Puértolas, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 299 y 303 respectivamente.

primer lugar, que es desde esta perspectiva que se comprende mejor la funcionalidad del breve *excursus* sobre las «guerras justas» en las que sí se justifican las matanzas hechas por los «justos príncipes» (*vid. supra*), insertado a continuación en el folio siguiente. En efecto, este *excursus* que como dijimos remitiría en seguida a la figura de Fernando —pues de él y de Isabel ya se había expuesto cómo cumplieron lo que «mandó Dios muchas veces en muchas partes de la Sagrada Escritura» (t8 r)— se ubica en un lugar estratégico, para contraponer su figura a todo lo expuesto previamente —todos los vicios y acciones asociados a la tiranía— y a todo lo que se expondrá: la serie de figuras tiránicas que encarnan y ejemplifican todo lo anterior. Nos detendremos ahora en las tres que se mencionaban en los versos citados, aunque le dedicaremos un análisis más profundo a la primera de estas contra-figuras: Alejandro Magno. La glosa que le dedica Landino reza así:

Alexandro magno re de' Macedoni merita sanza alchuno dubio essere enumerato tra e tyranni, perchè invero sanza essere provocato chon alchuna ingiuria, **occupò la tyrannide non solo della Grecia, ma di gran parte dell'Asia.** [...] Usò molte crudeltà, et molti inditii dimostrano manifesto che **consentì alla morte del padre ucciso da Pausania. Fu di tanta insania** che volle esser decto et stigmato figluol di dio et non d'huomo; [...] **Per ira, et ebrietà uccise Clyto** tanto a llui amico che dipoi pentendosene volle se medesimo uccidere; nè si potrebbe sanza historico volume narrare non dico e particolari amici, chome ne' primi fu Clyto el quale perchè modestamente l'admoniva che non si preponessi al suo padre Philippo, ma e popoli et le nationi, le quali sanza alchuna ingiuria ricevuta mandò in ultimo exterminio, et e re da' quali non era mai stato provocato [...] Et certo se considerremo con diligentia la vita et e costumi suoi, diremo che poche virtù furono in lui le quali non usassi male. **Concedo essere stato excellentissimo in facti militari.** Ma chi non sa che la guerra [...] è approvata da Dio et da' savi huomini solamente per difensione di sè, de' suoi et della patria, per domare e monstri, per ridurre e popoli feroci a tranquilla pace? Ma Alexandro la convertì in pernitie di tutti, in imporre el giogo a chi viveva in libertà, per torre pace et otio a chi sanza ingiuria d'altri si godeva ne' proprii beni, et parevagli essere degno a chi tuti gl'huomini servissino essendo lui servo del vino et dell'ira. (106-8)

Villegas utiliza como base a Landino, aunque hará numerosos cambios y reestructurará su relato de la siguiente manera:

La historia de Alixandre Magno es muy vulgar: fue fijo del rey Filipo de Macedonia, seyendo en hedad de veynte años o casy, Pausanias por injuria graue que del rey auía rescebido, le mató a puñaladas: no caresció de sospecha Alexandre auerlo sabido y permitido. Seyendo subjecto y tributario el reyno de Macedonia a Dario, rey de los persas y medos, no sólo le denegó la obediencia y tributo, mas sacando contra él su exercito de gente (mayor en fortaleza y virtud militar que no en número) [...] venció a Dario con su multitud de gente quasi sin número. Y ganada y **sojuzgada** toda la Grecia y grand parte de Asia, tornó a batalla otra vez con Darío [...] y, así muerto Dario, él **sojuzgó** toda la mayor parte de la Asia, **ayuntó thesoros infinitos, sojuzgó y mató** gentes innumerables. Fízose a la fin muy borracho y cruel, **mató a Clito** su tan fiel caballero (**que en vna batalla le auia librado de la muerte**), **mató a Permenio su marauilloso capitán por cuya virtud militar ouo las victorias**, mató tan bien a Filota su fijo, y a otros muchos



**de sus amigos y priuados.** Vuelto en Babilonia tomó por mujer a la fija de Dario y allý fue muerto con ponçoña que se le dio a beuer, por consejo y mandado de Casandro su grand priuado y gobernador de Macedonia, **al qual él tan bien quería matar.** [...] En bebiendo Alexandre con el vino que le fue dado, sintió entrarle por las entrañas como vna lança que gelas atrauesó. En esto pararon sus locuras y modos ufanos (como aquí dize). (vr 1)

En primer lugar, Villegas reordena el material que ofrecía Landino y lo ubica de manera cronológica de modo de configurar el pasaje más como un relato que como una serie de datos biográficos sueltos que siguen el orden de importancia que considera el comentarador. Mientras que Landino comenzaba su pasaje señalando cómo «*occupò la tyrannide non solo della Grecia, ma di gran parte dell' Asia*», Villegas adelanta el detalle respecto de la muerte del padre, pues es un suceso anterior al comienzo de su tiranía. Luego, lo que era en el TF una breve referencia a la conquista de Grecia y Asia, aquí se desarrolla, presentando las causas y el devenir de los sucesos. A través de este desarrollo, en realidad, consigue detenerse en las acciones que permiten definir a esta figura en términos de tiranía: ganar otro territorio, sojuzgar la gente, ayuntar tesoros y asesinar. Evidentemente, de todas éstas la dos que se repiten y quedan así más asociadas a la tiranía son el sojuzgamiento y el asesinato. De hecho, además del asesinato de Clito, se encargará de incorporar otra serie de homicidios: su capitán Parmenio, su hijo Filota y gran cantidad de amigos y privados. En este sentido, resulta notorio la manera en la que Villegas agrega detalles que revisten su acción de mayor «graueza», pues no sólo traiciona con estas muertes el vínculo familiar (mata a su hijo y participa en el asesinato de su padre) o de amistad, sino un vínculo de fidelidad y gratitud: Clito no se presenta como su *amico*, sino como su «fiel caballero» que lo salvó de la muerte mientras que Parmenio es la causa de todas sus victorias. A su vez, mientras Landino le «concedía» al menos la virtud militar, Villegas, en cambio, recalca que sus victorias fueron a causa de su capitán, con lo que logra sustraer de la figura de Alejandro cualquier virtud. Además, se agrega aquí el detalle de las circunstancias que rodearon su muerte, recalcando que el autor de la misma fue Casandro «su grand priuado» al que, sin embargo, él también quería matar. Con todo este agregado de los homicidios de Alejandro a sus familiares, amigos y privados y la forma en la que es finalmente asesinado, Villegas logra, en realidad, dar un ejemplo paradigmático y casi hiperbólico de las intrigas que tienen lugar en la corte como resultado de la tiranía. Diseña, por tanto, la imagen del tirano acompañado de privados en un ambiente que se presenta como «anticorte» donde todo confluye para su fin, en cuya descripción se detiene con mucho interés: «sintió entrarle por las entrañas como vna lança que gelas atravesó». Mientras que el pasaje de Landino culminaba con un *excursus* sobre la legalidad de la guerra, Villegas —que ya había detallado su postura al respecto— remata el relato con una imagen final muy elocuente y una sentencia que permite retornar al texto poético: «con esto pararon sus locuras y modos ufanos». De hecho, según señalamos, «modos ufanos» (18e) era un hemistiquio agregado por el propio Villegas que, sin embargo, parece presentarse como el motivador de todo el desarrollo de su vida y, con ella, de sus locuras. En efecto, Landino mencionaba al principio del pasaje su «*insania*» —que consistía en querer ser dios—, detalle que Villegas omite, para hacerla equivaler, al final de su relato, a toda su vida tiránica, que se presenta, de este modo, como locura.

La próxima contrafigura en cuyo desarrollo se demora el arcediano es Dionisio. En este caso, el relato es bastante similar al de Landino, aunque Villegas también procede a reestructurar el orden de los hechos. Nos detendremos en este caso en las dos diferencias más relevantes, al principio y al final del relato. En primer lugar, Landino presenta este personaje diciendo «*Dyonisio fu siracusano di nobile stirpe*» y unas líneas después señala: «*[d]iventò chostui signor di Sicilia poi che gl'exerciti de' Cartaginesi e quali erono potentissimi in quella isola consumati dalla pestilentia lasciorono l'isola libera. Facto re passò in Italia contro alle città grece, et prima vinse Locri*» (106-8). Landino continúa detallando las numerosas batallas y la crueldad de este personaje. Villegas, en cambio, lo primero que señala sobre él es que «este fue un **diabólico tirano** en Sicilia (v1 r) y luego decide resumir lo relatado por Landino diciendo: «[...] fízose rey de Cecilia y tirano bravo y fiero como un león carnicero». Mientras Landino explica las causas por las cuales él «*diventò signor*» esto es, se volvió señor, Villegas omite cualquier tipo de explicación que lo justifique —pues según señala Landino, los ejércitos cartagineses habían dejado la isla libre— y puntualiza, en cambio, que se «fizo» rey —ya detallamos las implicancias de esta elección verbal respecto del centauro Exión—, y, con ello, tirano fiero. La utilización del atributo «diabólico» además, acentúa ahora en un individuo concreto esa demonización de la tiranía que había planteado en términos teóricos con la enumeración de los pecados y la alusión al aborrecimiento de Dios. Tanto Landino como Villegas continúan su relato detallando el temor constante que Dionisio tenía de ser asesinado, por el cual desconfiaba hasta de sus propias hijas. Mientras Landino finaliza el relato describiendo sus actitudes blasfemas para con los dioses, Villegas, que había traducido ese pasaje al comienzo del relato, agrega todo un nuevo final:

Deste dize que lloró Cecilia por todo su siglo entero y mientras vinieron tantas muertes y robos, y fechos insanos y sin seso, porque **insano que es vocablo latino propriamente quiere dezir sin seso y sin sanidad de cordura**, asique por todo su tiempo **fue muy afligida** aquella provincia. Este tirano fue echado y todos se alçaron contra el, fuyó en Rodas, que heran amigos suyos, adonde viuió pobrementemente. Enseñaba a leer niños: **açotándolos por siempre poder mandar y exercer su tiranía y oficio de atormentar hombres.** (v1 v)

Además de establecer nuevamente la relación entre la tiranía y el sojuzgamiento —aflicción— a través de muertes y robos, Villegas hace aquí explícita la relación entre tiranía y locura, que en el caso de Alexandre había dejado un tanto implícita. Por último, agrega el detalle sobre el final de su vida en condiciones de pobreza y, a modo de remate, la imagen irónica de un tirano que, con el fin de seguir ejerciendo «por siempre» su tiranía, no le queda otra salida más que azotar niños. Finalmente, la última contra-figura tirana a la que nos interesa referirnos es Obizzo d'Este, a quien Landino en su glosa le dedica un espacio mucho menor que al de los últimos dos:

Obizo da Esti: fu chostui della famiglia de' marchesi di Ferrara, et facto marchese della Marcha d'Anchona dalla sedia apostolica, con rapine et crudeltà ragunò gran thesoro. Finalmente fu una nocte affogato con un pimaccio dal figliuolo, el quale Danthe chiama figliastro, perchè non par credibile che fussi suo figliuolo havendo in lui usato tanta crudeltà. Lascio la historia di questi da Esti, perchè è abbastanza celebrata dal nostro imolese. (109-11)

El pasaje de Villegas, en este caso, es un tanto más amplificado:

Fue este Obizo del linaje de los marqueses de Ferrar que se llaman de Aeste, y **por que hera persona de grand gobierno en las armas**, la Ygesia romana le fizo marqués de la Marca de Ancona, en la qual fizo **grandísimos robos y muertes**, después vn su andado y **algunos dizen que fijo, le afogó de noche estando dormiendo en su cama. Tales fines han estos maluados tiranos, robadores y matadores crueles de la gente. Deste dize que fue tirano no floxo ni negligente, mas muy cobdicionso de sangre y de robos** y fue causador de grand duelo y lloro; dize que fue consuelo grande a los injuriados por el que le mató su andado. (v2 r)

Por un lado, se agrega por primera vez la alusión a una virtud de un personaje tirano. Sin embargo, el agregado es bastante estratégico pues le permite justificar por qué la Iglesia lo puso en el alto cargo que derivó luego en su tiranía. Por el otro, aunque su muerte sí estaba detallada en el TF, Villegas se encarga de resaltarla yuxtaponiendo una sentencia que puntualiza el carácter (contra)ejemplar de su figura («tales fines han estos tiranos») que, al mismo tiempo, funciona como pauta de lectura para interpretar el agregado de los desenlaces en los otros relatos. Finalmente, se dedica a comentar los versos o hemistiquios que había agregado él mismo («tirano no floxo», «mas cupido en robos causó tanto duelo» y «[matole su andado] que fue grand consuelo»), aunque haciéndolos pasar como si fueran de Dante («Deste dize»). Aclaremos que al traducir este verso había omitido el «*per vero*»—con el cual Dante daba por cierto el rumor de que lo mató su «*figliastro*»—, reemplazándolo por «que fue gran consuelo». Esta serie de cambios, mientras le permite resaltar sus modos tiranos y el «gran duelo y lloro» que con ellos genera, presenta su asesinato como un «consuelo». En el fondo, no sólo merecen «tales fines» los tiranos, sino que el tiranicidio, incluso cuando es acometido por el hijo, queda bien visto y legitimado.<sup>45</sup>

Señalemos, por último, que la insistencia con la que se explota el motivo de la tiranía no se reduce a este canto, donde resulta tal vez más justificado este tratamiento al ser allí donde se pena este pecado. Al contrario, el tema de la tiranía funciona como un tópico que será agregado y repetido siempre que se pueda o resulte conveniente. Recordemos el caso de Montefeltro (c. XXVII), explícitamente llamado tirano. Mencionemos además otro ejemplo: en el canto XX Dante menciona el engaño que los Chasalodi, originarios de Brescia, recibieron en Mantua (vv. 91-3) gracias al cual fueron echados de esta región, lo cual Villegas explica así: «Estos como heran vecinos de Mantua y poderosos, fiziéronse moradores della, y al fin señores y tiranos, que la tenían a su mandado y gobierno» (B7 r). Las razones ofrecidas para esta ocupación son la vecindad a esa tierra y el poder, que siempre busca extender su alcance.

De todo lo visto hasta aquí, se puede concluir que Villegas sostiene una doble concepción sobre la tiranía: aquella relacionada con el sojuzgamiento o la ocupación de un territorio o de un señorío —entendido en términos de «gobierno»— sobre el cual no se tiene derecho legítimo; y aquella relacionada con el ejercicio del poder desmedido, que convierte en tirano incluso al que sí posee autoridad legítima. De esta misma concepción, de

45.— Según Nieto Soria («*Rex inutilis* y tiranía...», art. cit.), con la muerte de Pedro I y la entronización de Enrique I, los pensadores políticos del XV comienzan a desarrollar las exigencias ideológicas del tiranicidio, que reciben la influencia del pensamiento político del humanismo renacentista italiano. Las justificaciones del tiranicidio, a su vez, cobran nuevos vuelos en el contexto de la deposición de Enrique IV en favor del hermano de Isabel, Alfonso.

hecho, da cuenta Diego de Valera en su *Doctrinal de Príncipes* —obra compuesta también para Fernando— en la cual identifica el primer caso con Álvaro de Luna y el segundo con Enrique IV.<sup>46</sup> En efecto, para comprender mejor a qué se debe tanta insistencia de Villegas en la noción de tiranía resulta útil tener en cuenta cuánto se había aplicado el concepto en los reinados de Juan II —más específicamente a Álvaro de Luna— y de Enrique IV y cómo es reutilizado por los Reyes Católicos en el contexto del conflicto de legitimidad y las aspiraciones al trono del rey de Portugal. Señalaba Carrasco Manchado respecto de los primeros años de este reinado:

[E]n este período encontramos un extendido desarrollo de la idea de tiranía. Si los enemigos o adversarios de los reyes se veían, desde un punto de vista moral, como agentes del mal, y al rey de Portugal como esclavo de su soberbia, no hay más que un paso para denominarlos a unos y otros tiranos. La idea de la tiranía es, sin duda, una de las más útiles para deslegitimar cualquier acción política: plasma de forma descarnada la dominación, el poder sin límites. Como contrapunto se presentaría el derecho o el poder limitado.<sup>47</sup>

A su vez, advierte cómo éste término «que se había estado usando para descalificar a reyes o privados que detentaban un poder que no les correspondía (personajes como Álvaro de Luna o Juan Pacheco) se hace extensivo a todos los nobles que no prestaron la obediencia a Isabel y Fernando; [...] desobediencia se hace sinónimo de tiranía». Es desde este momento que «la tiranía queda como definición del estado que vivió el reino en unos años que se consideran ya superados», es decir, el estado de caos y de guerra civil de los dos reinados anteriores y del comienzo del corriente.<sup>48</sup>

En el caso de nuestro texto, la insistencia en la tiranía tendrá dos propósitos: primero, reactivar el tópico tan utilizado a comienzos del reinado para deslegitimar esta vez al nuevo enemigo inminente, los franceses, a quienes Villegas aplicará siempre que pueda las cualidades y acciones que, en el discurrir de su glosa, se encarga de postular como definitorias de la tiranía.<sup>49</sup> Segundo, aludir y evocar aquellos años de caos y disturbios en los cuales la tiranía estaba esparcida como una «peste», gracias a las dos figuras que pasaron a identificarse con la misma: Álvaro de Luna y Enrique IV.<sup>50</sup> De hecho, la exclamación de Dante antes de que aparezca la fila de centauros («o cieca cupidigia e ira folle/ che si ci sproni nella vita corta...», XII, 49-50), invectiva contra las dos causas de violencia contra el prójimo —y de la tiranía—, será traducida en la copla 9 de la siguiente manera: «o cie-

46.— Véase del *Doctrinal* el «Capítulo Sexto. En el qual se muestra cuántas maneras son de tiranía», en Mario Penna, *Prosistas castellanos del siglo xv*, Madrid, Atlas, 1959, pp. 188-190, especialmente p. 189.

47.— Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla y la sombra...*, op. cit., pág. 239.

48.— *Ibid.*, p. 528.

49.— Véase para esto el apartado «La relocación apologética del sentido» en nuestro «De nuevo sobre la funcionalidad apologética...», art. cit..

50.— En su *Crónica de Enrique IV* Palencia dice: «La peste de la tiranía, difundida por el ejemplo del príncipe, no sólo contagió a los hombres de este reino, sino que por todo el mundo ha dado tanta licencia al mal» (*Gesta Hispaniensia ex annalibus suorum dierum collecta. Libri I-V*, ed. de Brian Tate y Jeremy Lawrance, Madrid, Real Academia de Historia, 1998, p. 2). También refiere múltiples veces a la tiranía de Álvaro, como cuando señala que la reina Juana de Portugal estaba «infuncionada por el veneno que por el orbe iba difundiendo la tiranía del propio Álvaro» (p. 18). Más adelante, respecto de Enrique, señala cómo la tiranía de la época anterior en su reinado se llevó al paroxismo: «cuando se referían al honor, como cosa extraña a su carácter, necesitaba ajenos consejos, ya pervertidos por la corrupción de aquellos tiempos de tiranía, que su reinado había de hacer más duradera y extensa» (p. 108).

ga maluada y peruersa codicia/ que en la corta vida nos punge tu fambre»(ab). Villegas se deshace aquí del segundo hemistiquio «*e ira folle*» y, a su vez, agrega un nuevo agente al «*sproni*» (punge): «tu fambre». Con estos cambios, la tiranía se asocia, al menos en su primera representación, sólo con un pecado, la codicia y, a su vez, con la «fambre». Ambos elementos remitirían en seguida a la loba del primer canto —símbolo de la codicia y cuyo primer atributo agregado por Villegas es «fambrienta»—, construcción con la que, en realidad, se está aludiendo a los nobles rebeldes y tiránicos. Mencionemos, asimismo, que la glosa previa a la aparición de la loba presentaba justamente al personaje de Don Álvaro y se detenía en describir esos tiempos conflictivos y de disturbios.<sup>51</sup> Todos estos significantes, por tanto, se reactivarían en la lectura de esta copla que inaugura el tema de la tiranía y pautarían la posterior interpretación del motivo en este canto y cada vez que aparezca en el resto del comentario. En este sentido, la función evocativa del motivo de la tiranía es doble y está estrechamente relacionada con el contexto político inmediato en el cual la regencia de Fernando era cuestionada y el caos político del reino, derivado de la acción de nobles «tiranos» que pretendían favorecerse de ello, inminente: por un lado, evocar junto a estos años, la acción «sanadora» y «pacificadora» de Fernando «temor de los tiranos» y, al mismo tiempo, disuadir de acciones similares que pueden reinstalar el caos. De hecho, la particular construcción de los relatos que conciernen a figuras tiranas, además de aludir a la figura del Rey Católico en cuanto contrapartida positiva, dan una muy buena pintura, a modo de contraejemplo, de los resultados nefastos que conllevan este tipo de acciones, no sólo para la nación, sino para los mismos ejecutores (tiranos).

A modo de breve conclusión señalemos simplemente que, luego del análisis pormenorizado que hemos desarrollado, no quedan dudas de que este *textus cum commento* está revestido de connotaciones fuertemente político-ideológicas que no pueden ser concebidas simplemente como huellas de esa ideología pro-monárquica imperante, sino que se construyen sutil y deliberadamente con el fin de dotar al texto de una funcionalidad apologética y propagandística. En efecto, según hemos probado, Villegas se sirve del potencial narrativo de ciertas figuras y del espacio que le ofrece la glosa para propagar sus concepciones políticas, para insertar tópicos apologéticos y, mientras, realizar un panegírico de la monarquía y de un cierto tipo de rey, que será ensalzado también a partir de la configuración de su contrapartida negativa. Asimismo, no se contenta tan sólo con la inserción de motivos o tópicos ampliamente utilizados en el discurso propagandístico de la época tanto para ensalzar como para legitimar la política monárquica, sino que los repite, distribuye y, al mismo tiempo, somete a un desarrollo y tratamiento articulado que, mientras permite interrelacionar pasajes diversos y establecer relaciones de contraposición o paralelismo, logra acentuar el mensaje apologético y conferirle al texto una coherencia y unidad notable.

51.— Para todo lo anterior véase Hamlin, «La traducción en la España...», art. cit. Analizamos las connotaciones del «loba fambrienta» de Villegas y la mención a Don Álvaro en la glosa entre las pp. 91-8.





## Algunas conexiones y aportaciones del *Liber facetiarum* y el *Sermón de Aljubarrota* al *Lazarillo de Tormes*. Y de otras intertextualidades y burlas, I.

Joaquín Corencia Cruz.  
IES Benlliure, Valencia.

### RESUMEN:

La interpretación del *Liber facetiarum et similitudinum Ludovici de Pinedo et amicorum* como un simple *Libro de chistes* y la consideración del *Sermón de Aljubarrota con las Glosas de D. Diego Hurtado de Mendoza* como un sermón evangélico han distraído la mirada crítica de estos textos literarios. Sin embargo, a cada paso, ambas propuestas narrativas muestran múltiples intertextualidades con el *Lazarillo de Tormes*.

### ABSTRACT:

The interpretation of *Liber facetiarum et similitudinum Ludovici de Pinedo et amicorum* as a simple *Book of jokes* and the consideration of the *Sermón de Aljubarrota with the Glosses de D. Diego Hurtado de Mendoza* as a gospel lecture have distracted the critical view of these literary texts. However, step by step, both narrative options show multiple intertextualities with the *Lazarillo de Tormes*.

---

Estas primeras líneas son para dar las gracias a Elena Pingarrón Seco, Catedrática de Latín del IES Mariano Benlliure (Valencia), por su imprescindible asesoramiento y sabias sugerencias interpretativas en la traducción de los textos latinos (pasquines, entradas, etc.) que se incluyen en este trabajo.

### 1.– Ciegos mendicantes, escuderos pobres, Láçaro, Lazarico y *Lázaro de Tormes*.

En el actual estado de la crítica, que asedia al *Lazarillo* en un terreno tan inestable y, en ocasiones, comprometido, sólo la aparición de la palabra «aportaciones» en nuestro título puede provocar cierta desconfianza. No obstante, y partiendo de la base de que todos trabajamos con cabos sueltos y entre los resquicios de tan genial novela, pretendemos asentar la idea de que las dos obras, con que dábamos título a este artículo, tienen mu-

chos elementos comunes con el libro en cuestión, y que están creadas en aquella misma atmósfera ideológica e intelectual. Esa es la conclusión que extraemos al examinar dichos tres textos literarios y que procuraremos esclarecer mediante su cotejo. De manera que al volver nuestra mirada hacia el *Liber facietiarum et similitudinum Ludovici de Pinedo et amicorum*, un heterodoxo diccionario de argumentos escrito a mediados del siglo XVI, y al *Sermón de Aljubarrota* (1550-1552) de Diego Hurtado de Mendoza, que es cualquier cosa antes que un discurso doctrinal, quizá sea probable que no contemplemos a tanto candidato a la autoría del *Lazarillo* y que éste quede acotado entre Hurtado de Mendoza y el círculo intelectual del resbaladizo Luis de Pinedo.

De la relación entre el *Sermón de Aljubarrota* y el *Lazarillo* ya hemos planteado<sup>1</sup> que tienen en común varias técnicas narrativas: la escritura se efectúa a partir de una petición previa, el narrador utiliza la primera persona y la ironía, se desea dar «entera fe» de lo sucedido, etc. Comparten también unos cuantos motivos temáticos: sátira clerical, presencia de buldero fullero y echacuervo exaltado al predicar en el púlpito la bula, hidalgos ociosos y hambrientos, la ambigüedad sobre la moralidad de la mujer toledana, etc.

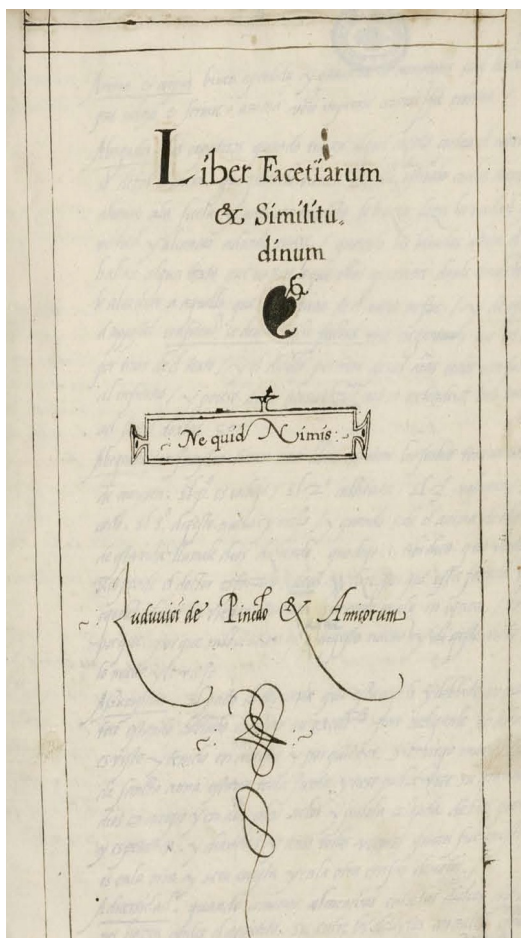
En consecuencia, nos referiremos en este trabajo, sobre todo, al *Liber facietiarum*, más conocido como *Libro de chistes* de Luis Pinedo, y en cuya redacción colaboró el autor del *Sermón de Aljubarrota*, Diego Hurtado de Mendoza.

El libro de Luis de Pinedo excede la simple colección de chistes, porque, en realidad, es un repertorio de breves textos morales, casos graciosos, dichos, anécdotas de personajes singulares, etc. Todos ellos están ordenados alfabéticamente, en principio, y presuponen un proyecto más ambicioso, pues el *Libro de las facecias y similitudes* no está concluido. En la confección del manuscrito se recopilaron y alternaron apuntes de varios autores que adolecen de una corrección y ordenación definitiva. Así lo demuestran, por ejemplo, las numerosas páginas en blanco, que, sin embargo, sí llevan asignada una letra capital y están con doble numeración indicando con tinta un primer y confuso intento de organización, y con lápiz, una paginación *a posteriori*. La colección transmite, por tanto, una estructura aparentemente orgánica en su molde externo, aunque, en seguida, resulta un borrador o centón inacabado al que faltan entradas, manos de repastos, correcciones y revisiones. De ahí la irregular sucesión de refranes, chistes, consejos, facecias, etc.; la presencia del castellano con alternancia o intercalación del latín; la combinación de un *corpus* de elementos narrativos con algunos poemas; su condición de manuscrito de varias letras y tintas; la inclusión de textos extraños («De el exercicio de las aveias», pasquines o sonetos, por ejemplo); la abundancia de enmiendas, añadidos, glosas marginales, renglones con espacios en blanco, borrones, entradillas completamente tachadas, e, incluso, una página escrita que está arrancada parcialmente. No obstante, los añadidos, tachones y notas al margen manifiestan también una preocupación personal por el futuro libro, un cuidado intelectual que procura cierto esmero compositivo, y un atento trabajo de complementación progresiva y de remodelado del manuscrito.

Con todo, el resultado es un irregular amasijo narrativo, una obra miscelánea con acumulación de elementos morales, didácticos y religiosos junto a más interesantes ocurri-

1.- Corencia Cruz, J., *La cuchillada en la fama. Sobre la autoría del Lazarillo de Tormes*, PUV, Valencia, 2013. Aprovecho para disculparme por una cita bibliográfica en *Lemir* 16 (2012), p. 333, nota nº 9, acerca de una edición y estudio del *Lazarillo* en la editorial Ecu (Alicante) que no se materializó. Amistosa y consensuadamente decidimos no editarlo.





dos, facecias, chascarrillos, etc., que no guardan con precisión ni el orden dispositivo ni la cohesión temática. Por ejemplo, la ordenación ortográfica de cada letra capital sólo se sigue por tiradas de entradas, es decir, cada tirada conlleva su relativo orden propio, pero no lo guarda con respecto a otra tirada de la misma letra capital, producto de distinta caligrafía, autoría y momento compositivo. Una prueba más de hallarnos en ocasiones con un batiburrillo de entradas y asuntos dispares es que el *Liber facetiarum* proporciona una pseudodefinition de facecia y, punto y seguido, incluye un ejemplo<sup>2</sup>:

Facecia. Paresçe maldición de puta vieja, paresçe palo en vayna, paresçen asnos en conserva. Ídem, paresçe que an puesto cruz al señor comendador porque no se meen en el<sup>3</sup>.

En definitiva, este conglomerado de tan variados componentes se despliega mediante entradas subrayadas y ordenadas alfabéticamente, más o menos, que siempre dan la sensación de que son apuntes que bosquejan una recopilación algo caótica de ejemplos, agudezas, anécdotas, gracias, consejos, sentencias y

otros materiales no exentos de interés devoto, histórico, sociológico o literario. Otra de las consecuencias directas de esta circunstancia de toparnos con un manuscrito sin terminar y, por ende, ser sólo un proyecto de libro, es que algunas entradas distintas y de páginas distantes tienen frases o contenidos repetidos, como la entrada que lleva por título «Castidad» que se reproduce dos veces de manera idéntica en páginas diferentes:

Castidad. En caso de amores, do sobra la porfía, y falta la resistencia no puede mucho rato la pudiciã.

Algo parecido sucede con el personaje del ciego:

2.- En las entradas hemos actualizado levemente la ortografía cuando la palabra resultaba ambigua o extraña, añadido tildes, completado palabras abreviadas, separado y puntuado oraciones complejas. Las letras del final de línea, que presuntamente desaparecen bajo el doblez del principio de la página siguiente del manuscrito digitalizado, las escribimos entre corchetes. No obstante, pretendemos mantener el sabor renacentista, respetando contracciones («dellos», «quel», etc.) y algunas grafías inadecuadas: «l», «m», «n», «b», «v», «j», «z», «ç», etc.; pero normalizando algunas vacilaciones y arbitrariedades, por ejemplo, la consonante «s» aparece con dos o tres realizaciones en la caligrafía de un solo copista o autor del *Liber facetiarum*.

3.- La facecia ya había aparecido en 1548 en la *Carta del bachiller de Arcadia al capitán Salazar* de Diego Hurtado de Mendoza: «Su Alteza me ha hecho ponerme esta cruz porque no se meen en mí.» (En *Salas españolas o Agudezas del ingenio nacional*, Madrid, Tello, 1890, p. 81). Maxime Chevalier (*Cuento tradicional, cultura, literatura, siglos XVI-XIX*, Salamanca, Universidad, 1999, p. 231) reseña que la anécdota se recoge en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas y en una letrilla atribuible a Góngora.

Ciego. Los ciegos comúnmente demandan limosna en los lugares principales y públicos y ofrecen rezar orationes. *Sic nos ceci petamus ellemosinan in loco publico et comuni sicut ecclesia a persona eccellente in principatu sicut virgo sacratissima dicentes ei mente pia est*<sup>4</sup>.

Virgomus<sup>5</sup>. Los ciegos comúnmente demandan limosna en los lugares principales y que rezaban tal y tal oración; *sic nos pidamos limosna a dios que es la gratia y rezemos la oración del avemaría*.

La entrada «Virgomus» no sólo aporta un título que es un neologismo latino con connotación escatológica, sino también la presencia de la primera persona del plural inclusivo («-mus»), que pudiera resonar a reivindicación personal, así como las palabras «gratia» y «avemaría», posible casualidad, pero lema de los Mendoza. Diego Hurtado de Mendoza ya había introducido la leyenda de su escudo familiar con más claridad en el *Sermón de Aljubarrota*<sup>6</sup>, cuando concluía la primera intervención del clérigo portugués con la salutación evangélica: «Ave María gratia plena». Si le añadimos la jactancia de Diego Hurtado de Mendoza en carta al duque de Alba, presumiendo de verga y amenazando al duque de difundir cierta vergüenza, podría sugerirse que don Diego, colaborador del libro de Pinedo, podría ser el recopilador de la entrada:

No escribo de Mano de Secretario porque tengo un maior badaxo que el de V. Ima. y temo de poner en sus manos la honrra de tantas victorias como Dios nos ha dado por mano de V. I.; pero porque la mano no es tan arematadora como io quisiera. V. I. mande remedear sus historias con las del iniquo Secretario, si no quiere que publique quan mal se hubo con la callejuela de Toledo donde io di el exemplo de virtud que aora resplandece por estas republicas como dir(i)a el señor D. Juan el qual a oído largamente esta noche lo que ay en mí, que plugiese a Dios oiesemos lo mismo desa cara de plata, y V. I. tantas como a mí se me han d(ic)ho con gran aplauso y loor de mi hermosura<sup>7</sup>

Hurtado de Mendoza refrenda irónicamente el argumento en la *Respuesta del capitán Salazar*<sup>8</sup>: «Y esto baste, porque no es mi voluntad alabarme, por ser cosa de muy grandes badajos que los sabios nos andemos a nosotros mismos alabando».

No obstante, dado que todas estas conjeturas quedan en un plano puramente hipotético, y que, tal vez, sólo sean meras suposiciones, continuamos con el personaje del ciego y una entrada que refiere las tretas a que los destrones recurrían, en paralelo con el *Lazarillo*, en el cambio de monedas para timar a sus amos ciegos:

4.– «Así nosotros como ciegos pidamos limosna en lugar público y común, como (la solícita) la iglesia de la persona eminente en el principado, como la santísima virgen, diciéndole (que) es con mente piadosa».

5.– Considera Elena Pingarrón que el término «Virgomus» debe ser un neologismo verbal, «virgo-are\*» a partir de «virga» que significaba bastón, vara, cayado; pero era vocablo que también tenía el actual sentido obsceno. Su traducción sería «Bastoneamos», «Vareamos» o, más irónicamente, «Vergamos», «Le damos a la verga».

6.– En *Sales españolas o Agudezas del ingenio nacional*, Madrid, Tello, 1890, p. 109.

7.– Carta de «D. Diego al duque de Alva. abril, 1551» en Mss 000981-326/326B (BNE).

8.– *Sales españolas*, p. 87.

Mundus. Los moços de los ciegos son malcriados y piensan de contino como engañarán a sus amos haziéndoles creer que el quarto es real, y el real, ducado<sup>9</sup>. *Sic mundus* viendo que somos ciegos en el servicio de dios engañannos [ha]ziendonos creer que lo malo es bueno y por el contrario.

En las tres últimas entradas, los paralelos temáticos con el *Lazarillo* son, pues, reales. También, Fernando de la Granja<sup>10</sup> apuntó en 1971 que la entradilla sobre una casa lóbrega y oscura del *Liber facetiarum* reaparecía en la novela parafraseada como la casa del escudero.

Femina. *Quedam femina deploravat virum suu dicens*: dónde os llevan, señor, amigo mío, a la casa oscura, casa triste, casa sola, casa sin axoar, casa onda, amigo. Respondió otro: —Corre, cierra mi casa, cuerpo de tal, que allá le llevan.

El carácter más sencillo y primitivo de la entrada («oscura», «axoar», «onda»), el exiguo desarrollo de la acción y del personaje, y, en contrapartida, el minucioso proceso narrativo de preparación y feliz injerto de la historia en el *Lazarillo*, nos animan a pensar que se trata de un texto previo y más antiguo que la novela, como ya sostuvo María Rosa Lida de Malkiel<sup>11</sup>:

Me inclino a creer que esta historieta es anterior al *Lazarillo*, no por los argumentos esgrimidos a este fin, sino porque visualizar la tumba como casa horrible es pensamiento muy general (...) la historieta está despaciosamente elaborada y convertida en elemento estructural, pues en ella culmina la presentación de la casa vacía y lóbrega que el autor ha desarrollado gradualmente desde la primera descripción, cuando el escudero y *Lazarillo* entran por primera vez en ella.

También José Caso González<sup>12</sup> estudió la secuencia de un Lázaro de Tormes, imaginariamente convertido en mujer y a las puertas de un convento de monjas, que reproduciremos más adelante.

Además, hay otras analogías temáticas y de personajes entre la novela y el *Liber facetiarum*, como la presencia de clérigos hipócritas o rijosos, predicadores, burla de buldero, y pobres escuderos. A estos últimos se recomienda que sean mercaderes como medio de subsistencia ante la improductiva tierra castellana, problema que se agudiza en el *Lazarillo*, al padecer un año «estéril de pan en esta tierra».

Burgos. Entendí en Burgos que es refrán que no se pueden criar ni conservar en Burgos escuderos y naranjos, ca por ser tierra fría cesa la granjería de los naranjos, y por ser tierra estéril no pueden los escuderos sustentarse en hábito y stado de hidalgos. Y por esto conviene que tracten en mercaderías y sean mercaderes.

9.— Como indica María Ruiz Trapero («La moneda de Carlos I: documentación histórico-social de su tiempo», *Actas Congreso Beresit III*, Toledo, 2002, pp. 39-54)—, el monarca se vio obligado a modificar en las Cortes de Valladolid (1537) la moneda en oro, protegiendo el ducado de ley de 23 quilates con el escudo de inferior ley. La entrada refiere, por tanto, las monedas contemporáneas graduándolas de menor a mayor valor: vellón (quarto), plata (real) y oro (ducado).

10.— En «Nuevas notas a un episodio del *Lazarillo de Tormes*», *Al-Andalus*, xxxvi, pp. 223-237, expuso que el cuento del entierro, la viuda y la casa vacía poseía raíz árabe: la obra de Al-Bayhaqī y Al Isfahānī, que Ibn 'Asim (1359-1426), visir de Granada, había reelaborado y popularizado en su Kitāb hadā'iq al *azhār*.

11.— «Función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1962, pp. 349-359.

12.— «La Génesis de *Lazarillo de Tormes*», *Archivum*, 16, pp. 129-155.

Familia. Traya uno un escudero y no otro familiar alguno, dixieron que havía trocado moneda menor por mayor.

Y del humilde trabajo del pregonero se resalta una curiosa ventaja sobre los escuderos:

Predicador. Los scuderos que pierden su mula pagan al pregonero cierta cosa por cada pregón, pero, la hallan o no, el pregonero siempre es bien pagado.

De la entrada resulta una sugerente tríada de personajes: predicador, escudero y pregonero. Al mismo tiempo, se presenta una sencilla correspondencia o equivalencia entre el predicador y el pregonero que, si la extrapolásemos a la novela, entrevería que un pregonero, Lázaro, habría aprendido de un predicador, buldero, las artes de propagar información al pueblo en alta voz para el beneficio propio o de la autoridad. Sin embargo, en la novela se trataría de una relación argumental más limitada que nuestra sugerencia.

Centrándonos con mayor seguridad en el personaje de Lázaro, observamos que en el *Liber* hay tres textos protagonizados por él. En el primero se produce una original aproximación al Lázaro bíblico, aunque con tonalidad humorística:

Gracias. En tierra de Ledesma en un lugar, representaban una Quaresma la resurrección de Láçaro. Y el Láçaro abía comido tanto pescado que le tomaron cámaras en la tumba, y no pudo menos de ynchir la mortaja baciando el biente. Al tiempo del salir, quando le dijo el Cristo «exi foras», salió oliendo de tal manera que dijo el Cristo tapando las narices: —Oh, pese a tal, Laçare, cómo hiedes. Y huyeron todos.

Ledesma y Tejares, el pueblo natal de Lázaro González Pérez, eran dos aldehuelas de Salamanca, y ambas en las orillas del río Tormes. No obstante, el indiscutible paralelismo argumental no puede escamotearnos que Lázaro, como en esta «gracia», era un personaje que remitía a la *Biblia* para el lector e imaginario popular anterior al *Lazarillo*. El Lázaro evangélico se caracterizaba por ser un enfermo llagado y un hambriento miserable, pero con virtudes cristianas. Así, en el *Evangelio* de san Lucas representaba el paradigma de la miseria, hambre y enfermedad. Al tiempo que Lázaro de Betania era el amigo resucitado por Jesús (*Evangelio* de san Juan). Sin embargo, en el *Liber* de Pinedo nos encontraremos con una versión muy distinta del personaje, menos religiosa, y en la que otro Lázaro se caracteriza por su picardía y su mirada ingeniosa:

Hidalgo. Dijo Lazarico, un truahán del Almirante don Fadrique, (porque Diego de Rojas dezía que Buitrón, una guarda de su monte del rey, era muy buen hidalgo y loava mucho su genealogía). —¿Sabéis qué me paresce, Diego de Rojas, desta hidalguía de Buitrón? La casa sancta en poder de paganos.

La facecia no sólo es valiosa por la presencia de «Lazarico» y su condición de truhán, sino porque suponemos que se refiere a don Fadrique Enríquez de Velasco, IV Almirante de Castilla y III conde de Melgar, que fallece en 1538. El *Liber* aporta datos más exactos y modernos para aproximarnos a la escritura de sus últimas facecias. Entre otros, la visita de Juan Martínez Silíceo —arzobispo de Toledo desde 1545— al cardenal Loaysa en Madrid antes de su muerte, en abril de 1546. O la entrada titulada «Monteros de Spinosa», donde se cita el «*Libro de las grandezas memorables de España*, compuesto por el maestro Pedro de Medina, vezino de Sevilla, imprimido en el mes de octubre de 1548». O una entrada titula-

da «Maravilla» en la que se dice que un hidalgo principal murió hará «cinco años poco más o menos que sería el año de 47», de lo que, sin duda, se deduce que se escribe dicha entrada, su tirada correspondiente, y gran parte del *Liber facetiarum*, en 1552, aproximadamente.

La fecha se corrobora con una «gracia» que comienza: «Estando el condestable don Pero Hernández de Belasco, que agora es, en Valladolid el año de cincuenta y uno...». En efecto, Íñigo Fernández de Velasco y Mendoza —condestable, conde de Haro y duque de Frías— murió en 1528, y su hijo, Pedro Fernández de Velasco y Tovar, heredó todos los títulos, condestable de Castilla incluido, hasta 1559. La referencia temporal se reitera en la siguiente «gracia» con análoga fórmula: «El condestable don Hernández, que agora es, siendo sólo conde de Haro...»

De otro lado, la muy probable existencia de aquel criado «Lazarico» —un mozo con su amo— y de su naturaleza socarrona apuntaría al carácter picaresco del futuro personaje de la novela, aunque puede tratarse de una simple coincidencia. En cualquier caso, se subraya un componente humorístico y burlón de la personalidad de pillos y truhanes, que nos recuerda, en parte, a Lázaro en sus aventuras con el astuto ciego. Si bien, Lázaro carece de la visión descarada y bufonesca del rufián folclórico:

Gracia. Como en un lugar deste Reyno loasen un rescibimiento que se abía hecho a un señor, dijo un truhán: —Pues loáis mucho este rescibimiento, yo he visto otro harto mejor. Preguntado cuál, dijo: —A este mi perro se le an hecho mejor, que quando vino a este lugar no quedó perro ni perra que no le viniese a oler y besar en el culo.

El tercer y más problemático texto nombra explícitamente a «Lázaro de Tormes» en una entrada de la letra «R». Dicha letra capital comienza con una tirada de siete entradas. Después, hay casi un folio en blanco y, posteriormente, otra tirada de dieciséis entradas más de la «R»; pero con distinta caligrafía y tinta, fruto de otro momento de escritura y autor. La decimoquinta y decimosexta entradas son las siguientes:

Roma. Dezía el rey cathólico, importunándole que fuesse a ver la corte de Roma, si querían que fuesse a ver corte de n. y de moços de spuelas.

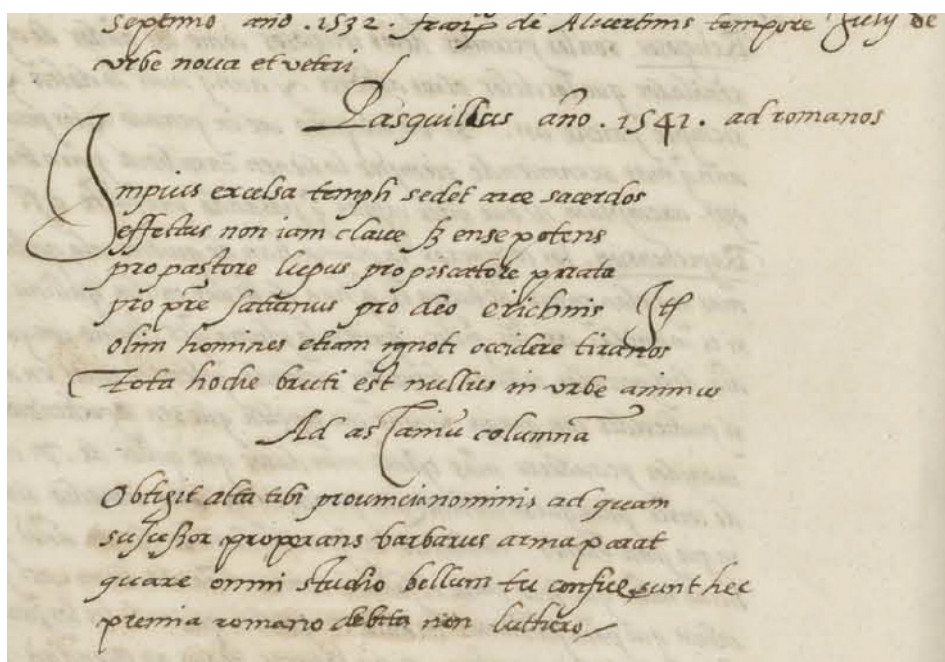
Roma. De Rome origine lege impresum rome sub Clemente séptimo<sup>13</sup>, año 1532 Francisco de Alvertinis tempore Julii de urbe nova et veteri.

La fecha de 1532, interpretada en clave sarcástica, propondría el infortunado origen e irónico renacer de Roma a partir de ese año en que se realizaron los pactos que establecieron Francisco I, Enrique VIII y el papa Clemente VII contra Carlos V. Francisco I prometía a su hijo Enrique con Catalina de Médicis, sobrina del papa; y Enrique VIII, enamorado de Ana Bolena, se distanciaba y separaría de Catalina de Aragón, tía de Carlos V. Este imprevisto rumbo político de los acontecimientos desencadenó que Clemente VII se viera forzado a excomulgar al rey inglés provocando el inicio del cisma de la Iglesia católica de Roma.

A continuación, y tal vez por relación con las dos entradas sobre Roma, hay tres pasquines romanos antes del extenso episodio que Caso González relacionó con el *Lazarillo*.

13.— «Sobre el origen de Roma lee lo impreso en Roma bajo Clemente séptimo, año 1532. Francisco de Alvertini en tiempo de Julio acerca de la ciudad nueva y para la vieja». Clemente VII, miembro de la familia Médicis, fue papa de 1523 a 1534. En 1527 padeció el Saco de Roma y, reconciliado con Carlos V, lo coronó emperador en 1530.

Los tres están en latín, prueba de su autoría culta, son «ad romanos», y llevan la fecha de 1542, año en que Diego Hurtado de Mendoza fue enviado desde Venecia a Trento como veedor del emperador. Él solía introducir pasquines o referencias a maese Pasquín en sus obras literarias como en la *Carta del bachiller de Arcadia*, la *Respuesta del capitán Salazar* o el *Sermón de Aljubarrota*<sup>14</sup>. Estos datos, sumados a la defensa de la política imperial y la explícita ideología antipapal, podrían sugerir la probabilidad de la autoría o, como mínimo, de la recolección por parte de dicho embajador —uno de los redactores del *Liber facetiarum*, recordamos—, pues, además, se critica a su acérrimo enemigo político el papa Pablo III (1534-1549), Alejandro Farnese.



Esta sería la traducción literal de cada uno de los tres pasquines en el orden en que aparecen.

*Ocupa la sede en la elevada ciudadela del templo un sacerdote impío,  
convertido en poderoso no ya por la llave sino por la espada,  
lobo en lugar de pastor, en vez de pescador, pirata,  
en vez de padre, satánico, en lugar de Dios, una Erinia. Ítem.  
En otro tiempo, hombres, incluso desconocidos, mataron a tiranos,  
hoy no hay valor alguno de Bruto en toda la ciudad.*

El virulento ataque al papa —impío, espadón, lobo, pirata, satánico, Erinia, tirano— del primer pasquín coincide con la aversión que le mostraba el intrigante embajador im-

14.— En la primera carta citada dice: «Pero porque esta Corte, como creo que sabéis, tiene algo del satírico, a causa de residir en ella el Padre Pasquín, a vueltas de la libertad que se ha usurpado para reprender vicios ajenos». En la segunda: «Esos trampistas de Roma, idólatras de Maese Pasquín y saltadores de los beneficios de España». Y en el *Sermón*: «...y así se puede atribuir a Maese Pasquín, (...) que el sobredicho Maese Pasquín (...) Tornando, pues, al propósito y parecer de Pasquín, digo que, dado que no fuera Pharsalia de Lucano, pasara por farsa de hogaño» (En *Sales españolas*, pp. 66, 77 y 111 a 112, respectivamente).

perial en sus cartas<sup>15</sup>. Aunque la coincidencia ideológica y el latín no certifican por sí solos una autoría.

El segundo pasquín parece provenir de la columna de Ascanio.

*Te cupo en suerte una alta provincia de renombre, a la que  
apresurándose el bárbaro colérico prepara sus armas.  
Por lo cual tú concluye la guerra con todo tu afán: estas  
recompensas son las debidas a un romano, no a Lutero.*

El tercero está dedicado con más seguridad a Carlos V (*quintum Carolum Cesarem*), y, si en el primero se clamaba por un hombre que, como un nuevo Bruto, matara al papa, ahora se alienta al emperador para que lo envenene.

*Ínutilmente, en efecto, tú Quinto, trabajas en favor de la sede de Pedro  
por la que si alguna vez un ocupante se comporta violentamente  
no es capaz de mantenerse. Por eso, ligado a este encumbrado, envenénalo  
para que no te niegue también él mismo cuando cante el gallo.*

La incitación al monarca español para acabar con el papa concluye rememorando las tres veces que Pedro negó a Jesucristo antes de que cantase el gallo (*gallus*), metáfora y homonimia de *Gallus*, es decir, del rey galo Francisco I (1494-1547), principal enemigo militar y político de Carlos V, que, en conspiración con Pablo III y el Turco, traicionó reiteradamente las expectativas y pactos diplomáticos del emperador.

Diego Hurtado de Mendoza volvería a postularse como uno de los probables autores de estos pasquines muy cultos, pues, en vida del emperador, sólo este versado latino y agresivo diplomático en Italia fue capaz de informar, criticar e incitar a Carlos V para que emprendiera operaciones ofensivas contra el papa y el poco sincero Francisco I, que aprovechaba cualquier oportunidad para atacar territorios cesáreos pactando no sólo con el pontífice romano sino con los turcos. Así lo manifestaba Hurtado en otro texto literario, el *Sermón de Aljubarrota*<sup>16</sup>:

Y así se puede atribuir a Maese Pasquín, cuando murmurando con Marfodio, sin considerar los peligros de la guerra y el tiempo invernizo que era, se quejaba que viniendo el Turco el año de 1532 sobre Viena, ciudad de Austria, en Alemania, el Católico Rey de España D. Carlos V se contentó con sólo socorrer la ciudad y hacer que el Turco se retirase alzando el cerco dentro en tierra, y Su Majestad no

15.– Así le cuenta a Carlos V su despedida del Pablo III el 27 de diciembre de 1547: «Y con esto, diziendo mi acatamiento, me salí, dexando a Su santidad bien en cólera». En idénticos términos se expresa en carta del 30-XII-47, refiriéndole lo acaecido el día de Navidad: «Y volbiéndose a my con mucha cólera me dixo que no teníamos nosotros por Duque a Oratio (...) Respondí que tenía por duque a Oratio, y (...) que yo estaua ally como Embaxador de S. M. y en el lugar que hauían estado los otros embaxadores e yo otras vezes, del qual nadie me apartaría vibo. El Papa començó a torcer las manos y a dar nalgadas en la silla con arto poca reputación (...) dixo el Papa que (yo) era ya luterano, porque no aguardaua la bendición, y que la de Dios se apartaría de my, pues no quería la suya; y yo lo entiendo todo al revés», en *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, III, ed. de Ángel González Palencia y Eugenio Mele, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan, 1943, pp. 377-378.

16.– En *Sales españolas o Agudezas del ingenio nacional*, Madrid, Tello, 1890, pp. 101-225. En realidad, Hurtado mantenía la línea ideológica que había aprendido de su patrón, Cobos. Este le había confesado sus preocupaciones el 16 de abril de 1541: «los enemigos de la fee suceden de todas partes, y el descuydo y tibieza que ay en la christiandad en vnirse para la resistencia dellos». También en carta del 6 de julio de 1541: «plegue a Dios que assy sea y que el Turco no vaya en persona a Vngria que çierto sería de mala digestión» (*Vida y obras*, III, p. 309 y 312).

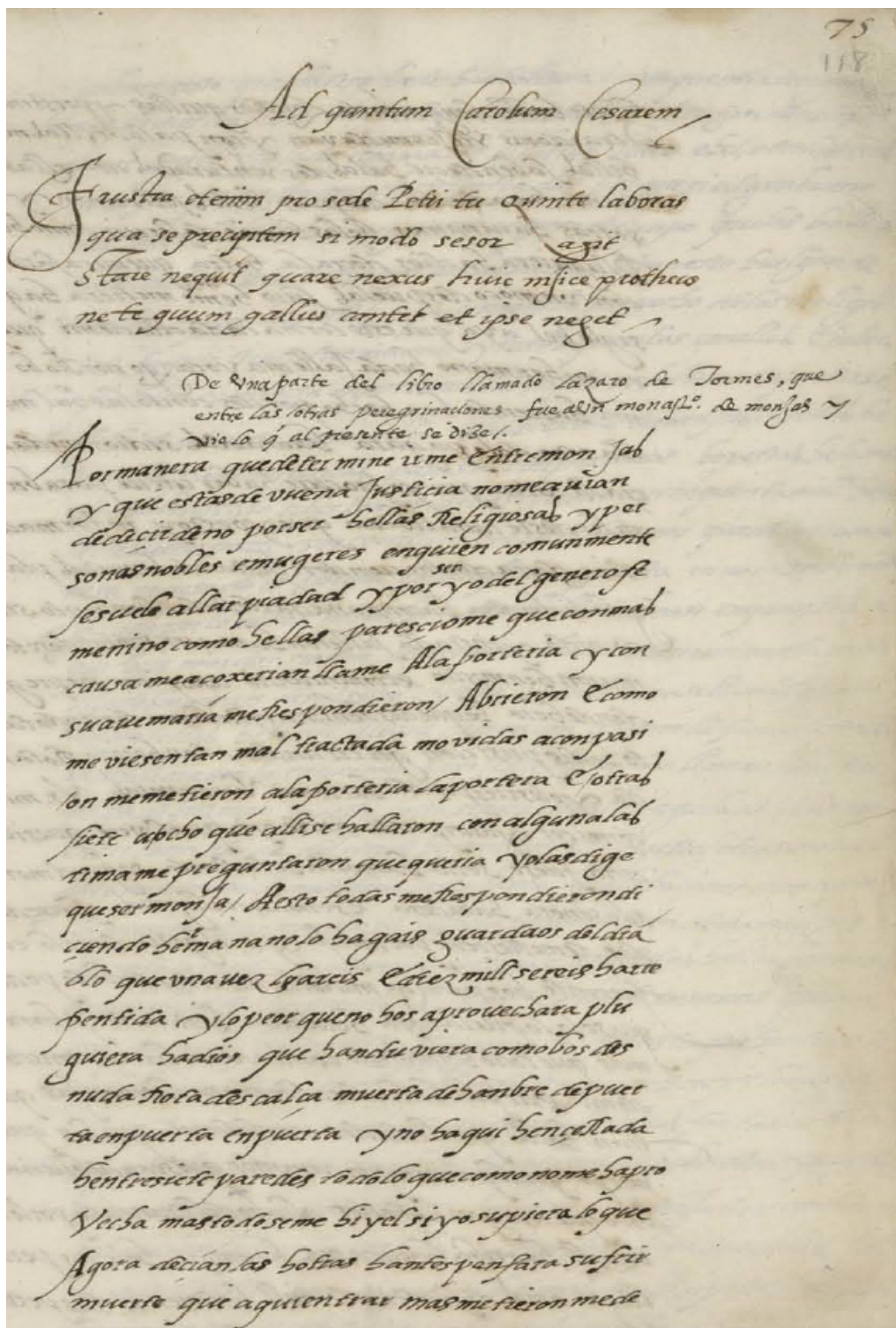
le siguió el alcance, y que los demás Príncipes cristianos no le enviaron el socorro que a tal empresa se requería. (p. 111)

Siguiendo a los tres pasquines, tres textos cultos en latín, llegamos al texto comentado por Caso González, que desentona con los anteriores pasquines por utilizar la ortografía más deficiente de todo el *Liber facetiarum*. Es, con grandísima diferencia, el texto más plagado de fluctuaciones y errores ortográficos del manuscrito. Reproduciremos inicialmente una imagen de su primera página, donde se contempla también el tercer pasquín citado. Después, ofreceremos nuestra propuesta levemente actualizada y puntuada del texto íntegro; pero antes destacamos que el texto viene precedido de un enunciado escrito *a posteriori*, un apretado añadido de tres líneas con una letra de menor tamaño, como puede verse en la imagen siguiente. En él, el amanuense se olvida, por un momento, de escribir con errores.

Este elemento paratextual suena un tanto a falsete, porque abre una expectativa que nos parece más artificiosa que real. Efectivamente, de esta acotación introductoria —«De una parte del libro llamado *Lázaro de Tormes*, que, entre las otras peregrinaciones, fue a un monasterio de monjas...»— no nos cuadran varios componentes que suenan a postizo: no es tal el título del libro que cita de memoria y mal, no había en él ninguna peregrinación ni visitas devotas, y, además, *Lázaro* siempre era un hombre.

Parece como si un lector o conocedor de la novela aprovechara la circunstancia para añadir una aventura propia, parafraseando un estilo y escritura vulgar, y, presuntamente, arcaizante. O que el texto espurio esté ahí para subrayar los errores ortográficos por encima de las afinidades expresivas, y, destacar que junto a vacilaciones y «descuidos» ortográficos hay un sobresaliente mal uso de la «h-».





Obsérvese la doble numeración de la página —a tinta la aparentemente más antigua y original, y otra a lápiz— en la parte superior de la imagen y cómo, entre el pasquín previo y el posterior texto en castellano, está encajado dicho enunciado a duras penas.

Pretende ser una introducción explicativa del texto al que precede, pero desconocemos si el menor tamaño de su letra se debe a olvido verdadero, una reserva o recato inicial, la necesidad final de proporcionar una filiación a un texto mucho más extenso que la media o todo lo contrario, un intento de desmarcar el conocido *Lazarillo* de un texto tan vulgar como ese, y, por extensión, de una *Segunda parte* de la que, quizás, se tendría noticia.

Hemos insistido en la condición de añadido que tiene la cita bibliográfica del presunto «libro titulado *Lázaro de Tormes*» —y no *La vida de Lazarillo de Tormes*— porque sólo es eso, un añadido. Y sin él, es decir, sin el encabezamiento o sin la presencia del nombre de Lázaro, nada remite al personaje novelesco en el texto, a excepción de la última frase del episodio: «me vine ha la mar hentre los pescados», que, sólo imaginariamente, nos enviaría a la segunda parte de la novela y a 1555. Claro que la frase aparece justo al final del texto; de nuevo, en una ubicación marginal. Ahora es su remate o colofón, en el que podría haber sido agregada cuando se concluía su redacción para vincular el texto con la novela.

Especulaciones, sí; muchas. Denotan que estamos ante un texto que hay que analizar con mucha cautela.

Esta es la versión que proponemos:

«De una parte del libro llamado *Lázaro de Tormes*, que, entre las otras peregrinaciones, fue a un monasterio de monjas y vio lo que al presente se dize».

Por manera que determiné irme entre monjas y que estas de buena justicia no me avían de decir de no, por ser hellas religiosas y personas nobles e mugeres en quien comúnmente se suele allar piadad, y, por ser yo del género femenino como hellas, paresçíome que con mas causa me acoxerían. Llamé a la portería y con su avemaría me respondieron.

Abrieron y como me viesen tan mal tractada, movidas a compasión, me metieron a la portería. La portera y otras siete u ocho que allí se hallaron, con alguna lástima, me preguntaron qué quería. Yo las dije que ser monja. A esto todas me respondieron diciendo:

— Hermana, no lo hagáis, guardaos del diablo que una vez lo aréis y diez mill seréis harrepentida, y lo peor, que no hos aprovechará. Plugiera ha Dios que handuviera como bos desnuda, rota, descalça, muerta de hambre de puerta en puerta, en puerta, y no haquí hençerrada, hentre siete paredes, todo lo que como no me haprovecha, mas todo se me hi yel.

— Si yo supiera lo que agora, deçían las otras, hantes pensara sufrir muerte que aquí entrar, mas metieronme de siete haños hengañada con rosquillas y prestiños, que estas traidoras viejas me davan, y con palabrillas muelles que hellas saben decir ha las des venturadas donzellas, hasta meternos hacá dentro. Después hellas se lo comen y beben i nosotras haiunamos he las hemos de servir como hesclabas.

— Pluguiera ha Dios, decía la hotra, que me casara mi padre con un moço despuelas suio, he no me metiera haquí. E mal siglo hel aya, que esto terná cada día de mí, que, por haçer en mi hermano he dajalle mayorazgo, nos robó a nosotras ntra. haçienda, he a hecho por des conto las halmas, mas hallá está do lo pagará.

— Ha osadas, si Dios me da la vida, deçía la otra, que yo procure haber vreve para brebemente salir deste cabutiverio, que yo estoy informada que a diez ducados los venden.

Hestando hen estas pláticas, llegó la habadesa hacompañada de todo el convento. Savida mi venida y entrada, salieron ha me ver. Sentándose todas, me tomaron hen medio e comenzando a sospirar me preguntan de dónde hera, he qué desbentura fue la mía, teniendo tan buen gesto he dispusición geltir, andar tan herida, rota, maltractada. Yo les rrespondí:

— Harto mal hes señoras. Vs. mds. no me conosçer y aun por eso ando yo qual veis, que si bien conosçida fuese sería hamada he tractada segund merezco, mas si la señora habadesa e señoras rreligiosas fuesedes servidas de me resçebir por monja yo olgaría de serlo caunque al presente hos parezca mi docto no ser tan subido, podéis pensar que sólo lo que la casa heredara, hestando yo hen ella, valdrá más que todo hel mundo.

Començaron ha rreir mucho he a burlar de mí, e dijo la habadesa:

— Hermana, las monjas que aquí hentran, hotras qualidades an de tener que las que en bos veemos, por que lo primero procuramos que sean de buena casta he lo otro, que traigan hatados al cabo del trançado por lo menos de diez mill harriba, he su cama he comida, he otros percançes que llegen a más de sus treinta mill, he tenemos resçecto a que tengan buen gesto. Que plática he deshemboltura, aunque no la traigan, acá les mostraremos más de la que hes menester, e tengan deudos ricos que el uno la dé el çamarro, el otro el ábito e hel otro las tocas, he, al fin, que anden muy bien tractadas, porque si algún bueno viniere hablarlas, y a pasar un poco de tiempo, que las hallen hen orden e no parezcan moharrachos, e con esto huelgan de verlas y conbersallas y no sin mucho provecho de las rreligiosas porque tienen sus [her]manas y trabaquentas con ellas. E saben pedirles, e con toda inportunidad y desemboltura no partirse de la demanda sin sacalla. E ansí hellas tienen sus cosillas he dinerillo para comprarlas, para sus conposturas honestas, he la casa está faboresçida. Si bos traéis los casi çiento e cinquentamill he sois de buena parte, por venturo hos rresçibiremos, que de otra manera escusado es, porque esta casa está puesta en no rresçebir monja que, por lo menos, no sea hija de caballero, he así en quantas aquí veis no ai dos sin don. Esta señora se llama do Severina de la Çerda, hija del marqués de Salsuhe, y esta hotra señora se llama doña Toda Çentellas, hija del duque de Monçón, que por la fama desta casa desde Aragón la truxeron aquí. Esta otra señora llaman doña Fulgençia de Guzmán, y esta otra señora doña Beringuela de Velasco, vien çercana deuda del conde Hernán Gonçales. Y esta otra señora, ques mi sobrina, llaman doña Hestefanía de Calabaçamos, como aquella que viene de los marqueses de Lara. He a mi llaman doña Mariposa de Cantalapiedra, y de mui mejor linaje que todas hellas.

— Heso no, señora habadesa, respondió el Illsmo. convento, ¿no savéis que savemos que sois hija de Martín de Segovia, y que asta que hentrásedes en la horden nunca hen otra cosa entendistes que en escarpir lana, con que vtro. padre haçía los velartes? ¿Para qué son hesas fantasías delante de quien hos conosçe?

Como esto hoyó la señora habadesa y algunas que de su parte se mostraron, halça dios tus majaderos, comiençan a desvarrar lo que Dios nos libre e allí se descubren las çerillas, las haguas de rostro, he bendiga Dios lo demás; he hallí, si por desbentura le avía hacontesçido alguna cosa no se la encubrían, hallí las quemar por bastardía y las mezclas de sant Pedro, las de paño hencañilado. Finalmente, hun día de juiçio final, do todo ha de salir ha luz, e aun peor, porque aquel día saldrá bueno he malo, mas haquel día todo hera qual Dios mejore. Después que handubo la batería he jugaron las escopetas, ya que de calientes no podía haçer

tiro ni formar palabra, remitiéronlo a las harmas, he vieras la más fiera pelea de chapinaço y arañome con puñete que jamás se vió. De que las vi tan trabadas, tomé la puerta ante mis ojos.

Visto que en toda la tierra entre los hombres no hallava rremedio ni refrigerio, ni donde me anparar, me vine ha la mar hentre los pescados.

Como indicó José Caso González, el texto ya había sido editado por Foulché-Delbosc en 1900. Caso González consideraba<sup>17</sup> que el manuscrito del *Liber facetiarum* había tenido «un largo proceso de redacción que podemos situar, por las fechas citadas directa o indirectamente, entre 1540 y 1560». Como el mismo crítico recogió, el episodio de Lázaro convertido en una mujer y su intento de entrada en un convento de monjas no era tal para Robert H. Williams<sup>18</sup>, quien opinaba que el narrador era una mujer, que era un fragmento del capítulo xv de la *Segunda parte* en que se encontraban Lázaro y la Verdad, y que habría sido omitido por la censura inquisitorial. Dichos planteamientos fueron rebatidos por José Caso González que pensaba que «hubo un *Libro de Lázaro de Tormes* distinto de nuestro *Lazarillo de Tormes* y de la *Segunda parte* de 1555, aunque indudablemente relacionado con esta».

Caso González indicó que el episodio de las monjas ya aparecía en el capítulo XXXII de la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso (Venecia, 1552), procedente de la *Historia de los amores de Leucipe y Clitofonte* de Ludovico Dolce (1546, inspirada, a su vez, en Aquiles Tacio), y en el canto VIII del *Cróton* de Cristóphoro Gnophoso.

La tesis de Caso de que hay un «*Libro llamado Lázaro de Tormes*» del que saldría el episodio de Pinedo y Reinoso no nos parece convincente, sino forzada. Proponemos una hipótesis alternativa, más modesta y sencilla: no debe entenderse que en el encabezamiento dice que el episodio procede de «una parte del *Libro llamado Lázaro de Tormes*» sino de «una parte del libro llamado *Lázaro de Tormes*.» En el encabezamiento no hay mayúscula que indique otra solución, sólo la llevan Lázaro y Tormes. Simplemente se cita el libro, ya conocido, mediante aproximación popular al título: *Lázaro de Tormes* versus *Lazarillo de Tormes*.

Caso González concluía con la idea de que hubo un «*Lazarillo primitivo*» lucianesco (hacia 1493) que prestaría los apartados realistas al *Lazarillo de Tormes* (hacia 1550) y los más fantásticos a la *Segunda parte*. La crítica más reciente<sup>19</sup> ha desestimado estas propuestas. En todo caso, el episodio de las monjas del *Liber* sí estaría en relación con la existencia de la novela a principios de 1553 o 1554. Y algunos giros expresivos similares al *Lazarillo* («determiné irme», «teniendo tan buen gesto he dispusición», «muy bien tractadas», «tomé la puerta», etc.) bien pudieran provenir de la novela de Núñez de Reinoso<sup>20</sup> que contiene expresiones como «venida la mañana», «tan bien tratadas», etc.

17.- «La Génesis de *Lazarillo de Tormes*», p. 135.

18.- «Notes on the anonymous continuation of *Lazarillo de Tormes*», *Romanic Review*, XVI (1925), pp. 113-135.

19.- Francisco Rico, en su «Introducción» al *Lazarillo de Tormes* (Madrid, RAE, p. 113), anota: «No me veo con ánimos para compartir las intuiciones de mi llorado amigo J. Caso [1966] (...) según el cual el *Lazarillo* podría ser la reelaboración de un primitivo *Libro de Lázaro de Tormes*, del que dependerían la *Segunda parte* de Amberes, 1555, y algún fragmento disperso».

20.- De hecho, alguna conocida frase del prólogo del *Lazarillo* («Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien...») pudiera remedar el de la *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Isea*: «... y dado

No obstante, pensamos que ni por la escandalosa ortografía, ni por los usos sintácticos y rasgos léxicos, muy posiblemente imitados de Núñez de Reinoso, estaría en la órbita del *Lazarillo*, y, mucho menos en su línea actancial, ideológica o temática. El episodio es un texto insertado en el *Liber facetiarum* con una intencionalidad que desconocemos; pero sí es comprobable el hecho de que la mayoría de los errores ortográficos es voluntaria. No se dan en esa proporción y descomedida insistencia en ningún otro texto del manuscrito.

Las barbaridades gráficas se detectan al azar en cualquier renglón; pero se centran muy especialmente en el erróneo añadido de la letra «h» inicial en palabras muy simples y habituales para el lector común, y que cualquier presunto escritor o colaborador de Pinedo conocería. Así pues, dudamos de que no sea intencionada la escritura incorrecta de los verbos «ser», «estar» y «entrar» («hera», «hes», «hestando», «hentran», «hentrásedes»), de los artículos («hel», «hun»), pronombres y determinantes («hellas», «hos», «bos», «heso», «hesas», «haquel», «hotras»), nexos copulativos («he»), preposiciones («ha», «hen», «hentre»; pero, cómo no, «asta»), adjetivos y sustantivos muy sencillos («hençerrada», «hengañada», «hacompañada», «hamada», «hesclavas», «haños», «halmas», «haguas», «harmas»). Asimismo, resulta extraño que conozca la forma culta del imperfecto de subjuntivo y del indefinido de «andar», pero no su escritura correcta: «handuviera», «handubo»; que escriba giros tan forzados como «he a hecho»; que encontremos «e allí» y «he hallí», «vreve» y «brevemente», «savéis» y «saben», «hantes», etc.

En consecuencia, no es creíble tal proporción e intensidad, tal suma de errores, en un volumen que sigue y mantiene ciertos criterios ortográficos, un libro en el que colaboraron hombres cultos, humanistas y latinos. Los deliberados y escandalosos errores ortográficos, que el autor de este episodio premeditadamente introduce como rasgo elocutivo y estilístico, tienen un extremo perverso: degenera y contamina el libro de Pinedo intentando presentarnos la aventura femenina de un presunto Lázaro como un texto más antiguo, popular o vulgar, y oscurece, aún más, la génesis de la novela. De otra parte, el personaje presumiblemente protagonista queda relegado a la función de simple espectador, y presenta unos rasgos degradados incluso con respecto al Lázaro de la segunda parte. No evoluciona su elocución, no progresa su psicología, repentinamente se ha metamorfoseado nada menos que en mujer, configura un episodio intrascendente y vulgar en el que, además, no hay engaño ni aprendizaje, etc. Todo el tratadillo parece fruto de una pretendida y deliberada mano tosca, que desea envejecer y envilecer desde las grafías a la acción, desde la novela al personaje.

En efecto, en el añadido entre líneas, la presencia «del libro llamado Lázaro de Tormes» es lo que más vincula el texto con la novela, como si su autor aportara un inédito, propusiera una evolución del héroe o una paráfrasis de escritores que ya conocía (Núñez de Reinoso, Dolce, Tacio, etc.). Aunque la vinculación no es en absoluto desdeñable, el añadido está puesto *a posteriori* y casi, casi, podría pensarse que como un enlace interesado y equívoco. Interesado porque su autor, el mismo que el del episodio de la defraudada aspirante a monja, sí dejó el espacio previo para el título, es decir, dudó de lo que iba a escribir en el hueco precedente, sabedor, seguramente, de que era un texto distinto y arriesgado. Este carácter espurio del título no puede obviarse ni relegarse. Creemos que marca,

caso que el servicio sea pequeño, vuestra merced no por tanto deje de recibillo...», fechado el 24 de enero de 1552 en Venecia. (En *Biblioteca de Autores Españoles*, T. III, Madrid, Rivadeneyra, 1850, p. 431).

de un lado, que dicha facecia —al menos su encabezamiento— es un texto posterior a 1553 o 1554, y, de otro, que es producto de la mano de un oportunista que aprovecha la existencia de la novela para remedar un escueto y torpe tratado que se diferencia por ortografía, redacción y acción narrativa.

Tal vez, incluso, el autor del episodio deseaba divertirse con los nombres de las nobles señoras recogidas en el convento, al tiempo que publicitaba la novela original distanciándola de episodios zafios como éste. En efecto, las monjas son presuntas descendientes de grandes linajes castellanos como el legendario conde de Castilla y Álava, Fernán González; la casa de la Cerda, descendiente de Alfonso X y emparentada con los Mendoza; los presumidos e hipotéticos condes, que no todavía marqueses, de Lara, etc. Frente a tan altas alcurnias, doña Mariposa de Cantalapiedra es hilandera, dedicada a escapir lana para su padre y burlada por ser de tal oficio<sup>21</sup>. Y, al mismo tiempo, se pregonaba la existencia de una novelita maravillosa en un proyecto de libro distinto, el manuscrito *Liber facetiarum*, en el que colaboraba Diego Hurtado de Mendoza.

Otro fino hilo podría establecerse atendiendo a dónde se ha ubicado el texto de las monjas, pues absolutamente nada, a primera vista, le relaciona con la letra «R», ni a él ni a los tres pasquines en los que podría entreverse la mano de don Diego. Si bien, sí podemos pensar que los pasquines se relacionan con la «R» porque están situados en Roma («ad romanos»). Y, establecida esta conexión, ¿cuál es la ligadura de la «R» y sus entradillas correspondientes con el texto de Lázaro y las monjas? Tal vez, se esté aludiendo a su escritura en aquella ciudad, o a que desde allí Lázaro vino con su escritor.

Desconocemos las respuestas; pero desde luego estaban claras para el autor del texto y los colaboradores de Pinedo. Acaso se esté insinuando la cercanía de las fechas de publicación del *Lazarillo* y la *Segunda parte*, así como la proximidad de las fechas de elaboración y redacción de ambas novelas, o, más probablemente, del *Lazarillo* con la novela de Núñez de Reinoso (1552) y el episodio del *Liber* porque, quizá, las obras venían de Italia y sus autores se conocían.

Lo que resulta más sorprendente es por qué hay tantísimas faltas ortográficas de la «h-» aparentemente forzadas, deliberadas. Sin olvidarnos de que tanta falta no casa con la circunstancia de hallarnos con uno de los poquísimos textos del *Liber facetiarum* que, además, está revisado y corregido posterior y concienzudamente, agregándosele varias palabras («ser», «no», «cosa») que se habían omitido en su primera escritura. En dicha revisión, incluso se añade hasta la «-r-» de la que carecían palabras como «hermana», «otras», «comprarlas»; o la «h-» de «hai». ¿Por qué ese prurito ortográfico posterior ante tan calamitoso uso de la «h-», con unas elegantes grafías, pero de trazos inconstantes?

Si la letra fuese de un simple copista no tiene mucho sentido que luego tenga que corregir su escrito. No es tampoco lógica la conjunción de léxico culto («hacienda», «mayorazgo», «docto», «percançes», «deudos», «linaje», etc.) con una deficiente ortografía. No

21.— Como apuntamos en «Anotaciones a la quinta y sexta parte del *Abecedario espiritual* y *Lazarillo de Tormes* (Medina del Campo, 1554). De ediciones, portadas, colofones, pobres, Lázaros e hilanderas», *Lemir*, 16, p. 340, podemos trazar un paralelismo con la situación marginal de las hilanderas en general y las del *Lazarillo* gracias a Francisco de Osuna (*Abecedario espiritual*, quinta parte, Burgos, Juan de Junta, 1542), que lamentaba la exportación de lana castellana a Flandes e Inglaterra y la importación de lienzos holandeses. Todo ello provocaba la pérdida del humilde trabajo de las hilanderas, y las obligaba a ganarse el pan con medios deshonestos.

creemos, pues, que se trate de errores de torpe escribano, aunque en todos estos aspectos textuales no tenemos más que modestas preguntas y muy pocas soluciones fiables.

Sin embargo, relejendo el manuscrito del *Liber facetiarum* nos hemos detenido en una entradilla que aporta varias respuestas. Aparentemente se trata de una facecia que recogería algunos tipos sociales satirizados en el *Lazarillo*:

Veritas. Tractan que la verdad no halla posada en todo el mundo y que andovo en hábito de persona bien tractada y honrrada, y no halló en casa de príncipes, preladados, señores, seglares, congregaciones de clérigos religiosos. Despedido de todas estas casas, fue casa de una vieja, dióle posada en ausencia de su marido. Venida la mañana y el marido venido a casa, preguntaron al huésped qué le parescía de aquella compañía. Respondió que bien aunque a lo que había visto en todos tres los que estaban presentes no había sino tres ojos porque eran tuertos el marido y la muger y un gato. Fue tan grande el enojo del viejo y la vieja que se levantaron con sendos palos a echar al huésped de casa diciendo que era mal mirado y atrevido.

El texto posee frases y expresiones cercanas por su estructura sintáctica y sentido a las del *Lazarillo*; pero también a las de *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, como vimos. El sintagma «en hábito de persona bien tractada» recuerda cuando Lázaro se ve «en hábito de persona de bien», y decide abandonar asno y oficio de aguador. «Venida la mañana y el marido venido a casa» tiene su paralelo en el momento en que Lázaro se levanta de la cama del escudero: «La mañana venida»; cuando se enfrenta al interrogatorio de los acreedores: «Venida la noche y él no (...) Venida la mañana, los acreedores vuelven» y cuando se ve envuelto en el lío del buldero: «La mañana venida». Pero lo más pertinente de la entrada es que nos permite discernir la verdadera raíz del episodio extenso que nos ocupa, que, a la luz de este breve texto, no versaría ya sobre un Lázaro mujer ni sobre la Verdad.

En efecto, a partir del tratamiento narrativo que recibe la Verdad en «Veritas», podemos aseverar que la protagonista del episodio de Lázaro de Tormes, y toda la entrada, tiene su germen argumental en un personaje femenino, Isea, de la bizantina *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, y *las tristezas y trabajos de la sin ventura Isea* de Alonso Núñez de Reinoso (Venecia, 1552), que se había inspirado remotamente en Aquiles Tacio, pues sólo conocía la reescritura parcial y en toscano que de su obra había realizado Ludovico Dolce (*Ragionamenti amorosi*, Venecia, 1546).

Así pues, la entradilla manifestaba que «la verdad no halla posada en todo el mundo» y no la «halló en casa de príncipes (...) congregaciones de clérigos religiosos», etc. Empero, aunque es la Verdad quien protagoniza la entrada, se refiere a ella con el género masculino: «al huésped», «mal mirado y atrevido». Y, contrariamente, en el texto del presunto Lázaro monjil, siempre se describe al personaje con femeninos: «mal tractada», «Hermana», «seréis harrepentida», «como bos, desnuda, rota, descalça, muerta de hanbre», etc.

Pensamos que la solución a las paradojas la tiene el «Capítulo postrero<sup>22</sup>» de la citada novela de Núñez de Reinoso, pues posee unas afinidades mucho más evidentes y una rela-

22.- «Cómo Isea llegó a una ciudad de España a un monasterio de monjas, y como no queriéndola allí recibir por monja, se embarcó y aportó a la ínsula Pastoril, adonde le pareció escribir esta su obra», de *Los amores de Clareo y Florisea*, y *las tristezas y trabajos de la sin ventura Isea* (Obra citada, pp. 466-469). La novela tiene una dedicatoria a Juan Hurtado de Mendoza, señor de Fresno de Torote, descendiente del sexto hijo del marqués de Santillana.

ción intertextual definitiva con el texto estudiado por Caso González. Allí, Isea, «pobre y cansada», suspirando por Felisindos, decide ingresar en un monasterio de monjas. Habla con la portera y con la abadesa, que le expone que es «menester traer mil ducados de dote, y ser de don y de buen linaje» para ingresar en el convento, puesto que todas sus monjas proceden de aristocráticas e ilustres familias (Guzmán, Pimentel, Ayala, etc.). Ellas están «labrando con sus almohadillas de raso»; pero terminan dándose de «chapinazos», momento en que Isea decide irse a la mar en barco hasta que llega a una ínsula.

De manera que, tal y como suponíamos, el texto fue introducido en el *Liber facetiarum* con una intención perversa de la que es indicio el apretado encabezamiento, que citaba a Lázaro de Tormes, y el final. Así, la ambigüedad de «a la mar hentre los pescados» se explicaría objetivamente como paráfrasis de la narración de Isea: «acordé de embarcarme y tornar a probar mi ventura. Y habiendo navegado muchos días...». En efecto, cuando Isea decide huir de las monjas —«acordé de dejar a las monjas en sus quistiones y de partirme»—, tras una larga singladura marítima, arriba a la ínsula Pastoril, un *locus amoenus* garcilasiano<sup>23</sup>, donde escribirá el relato de sus desventuras. Por tanto, si tomamos el texto del *Liber* como imitación directa y bastarda de Reinoso (quizá de ahí su inclusión en la letra «R»), se anticiparía la fecha de su composición a 1552-1554, y no hasta 1555, porque la filiación es clara y Lázaro no ha sufrido mutación o metamorfosis como en la *Segunda parte*; porque, sencillamente, la entrada no trata de él.

En conclusión, estamos seguros de que nos hallamos ante un pícaro de cuidado. No sólo porque cambia el trazo de su letra cuando se le escapa el propio, sino porque también cita a Lázaro de Tormes sabiendo que no aporta un inédito y que la novela nada tiene que ver con un episodio que se singulariza por su deficiente ortografía de la «h-», y que es paráfrasis de un capítulo de la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso.

Respecto a *El Cróton*, la relación intertextual que señaló Caso González es más limitada. En realidad, su octavo canto, contiene algunos elementos comunes (las monjas son la gente «de menos seso que en el mundo hay», presumen de su añeja genealogía, se pelean a chapinazos, sienten el monasterio como prisión); pero se trataría, en todo caso, de una amplificación del capítulo de Núñez de Reinoso. Sin olvidar que el canto posee una estructura narrativa más elaborada, vertebrada a partir del largo diálogo lucianesco del Gallo y el zapatero Micilo, y un uso lingüístico más culto, complejo y versátil. Asimismo, contiene una más directa y seria sátira clerical. En el octavo canto Micilo realiza una sensata reflexión religiosa («tan lejos de la religión de Cristo») recomendando unas pautas de vida religiosa con sabor erasmista<sup>24</sup>. Además, el final del octavo canto de *El Cróton* es

23.— Hay, entre otros muchos ecos, una paráfrasis de la segunda octava real de la *Égloga III* de Garcilaso: «Y aun no se me figura que me toca / aqeste oficio solamente en vida, / mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida; / libre mi alma de su estrecha roca, / por el Estigio lago conducida, / celebrando te irá...». En efecto, en el «Capítulo postrero» dice Isea: «cuanto a deseallo yo siempre y a celebrar sus bondades y valor (...) no tornaré mudable mi voluntad, figurándome que no solamente en vida, pero en muerte, con la lengua fría en la boca y con los ojos quebrados, soy obligada a servir y a querer aquel gran señor...» (*Los amores de Clareo y Florisea, y las tristezas y trabajos de la sin ventura Isea*; p. 467).

24.— La ideología reformista es explícita: «Antes me parece que, como buenas y verdaderas religiosas, debiéredes preciaros ser más devotas del Sancto quanto más trabajáderes en su imitación. Las baptistas procurar exceder a las otras en el ayuno continuo, en el vestido poco, en la penitencia y santidad; y las evangelistas procurar llevar ventaja a las otras en el recogimiento, en la oración, en el amor que tuvo a su maestro; en aquella virginidad santa por la cual encomendó Cristo a su madre Virgen. Pero como toda vuestra religión eran palabras y vanidad, así vuestras obra serán profanas y de mudo». Y, en el mismo canto, prosigue el dictado erasmista: «Que hasta una monja, que está en un monesterio encerrada,



diferente a Reinoso en temática e inspiración, pues «Concluye con una batalla de ranas en imitación de Homero», es decir, de la *Batracomiomaquia*.

## 2.– Frailes, privados, predicadores y otros religiosos.

El anticlericalismo es un tema constante en el *Liber facetiarum*. Como en el *Lazarillo*, se critica la ausencia de caridad y la hipocresía de los clérigos:

Dar: día de sanct Pedro en Valladolid, predicava el descalço en la parochia de sanct Pedro, en el cual Sermón se hallaron muchos preladados, y, entre ellos, el cardenal Loaysa, y como su costumbre en todos los sermones era reprehender, aquel día da tras los preladados, quan tibios estaban en el dar de las lymosnas y quan poco bien hazían a los pobres y neçessitados, para cuyo fin fueron sus rentas, y bolviendo al cardenal dize: —Por cierto, esto no se dirá por su señoría que todo quanto tiene da, y si supiesedes a quien, a fray Viçente que se lo guarde.

Hypochresía. El doctor Bernal quando le dieron el obispado de Calahorra fue a besar las manos al cardenal Loaysa en Madrid, y, como el doctor fuese tenido por hombre de buena vida y consciencia, creyeron que no rescibiera el obispado. El cardenal le dixo: —Sea em buen hora, señor doctor, la nueva provision que yo os prometo, que si el emperador no socorriera de presto, que ya vuestra hipocresía se iba comiendo de polilla.

Los frailes tienen entradas intercaladas en cuatro páginas diferentes de la letra «F», otra muestra del desorden interno del manuscrito y de sus diferentes colaboradores y momentos de redacción y copia. Monjes y sacerdotes suelen ser tratados con ironía sutil, ridiculizados o poseen fama de mujerigos:

Fee. Los caçadores suelen, quando pierden algún halcón de vista y no le pueden hallar, poner la oreja en tierra y escuchar los cascabeles. Ansí que lo que no puede hallar con los ojos hallan con la diligencia y oydos. Las cosas de la fee son tan altas que no las podemos hallar con la vista, hallánse poniendo las orejas en escuchar los sacerdotes en la administracion de los sacramentos y sermones y otras cosas de doctrina.

Frayles. Uno contó todos los frayles por uno y dio la cáthedra a otro que tubo menos botos de clérigos y legos.

Frayles alonge paresçen bien como el lirio tocado huelen mal, los buenos en paraíso, los ni buenos ni malos pintados, *mali in inferno*.

Frayle. Dixo una muger: —Dexa este fraile, váyase conmigo, que el padre de este frayle padre era del mío. Respondió que aquella muger era hija de aquel frayle y asy el padre del frayle etc.

El anticlericalismo, a veces, se pone en boca de los enemigos ideológicos y militares que tenían los seculares y religiosos cristianos, como era el caso de los turcos.

habiendo profesado la humildad y menosprecio de los mandos y preeminencias (...) y habiendo prometido a Dios y a la religión negarse a sí y a su propio interés (...) y veis con cuánto extremo se sacude de su profesión y, en alma y obras y pensamiento, vive al revés». *El Crótalon*, Cristóbal de Villalón, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 119 y 127.

Carnestollendas. *Dicunt Turce* que una de las dificultades mayores de la religión christiana es tener tam presto tanto seso, gravedad, y I(l)sma., *post* tan excesiva gaudia, regozijos y deshonestidades.

Turcha. El turcho que estubo preso en poder de Alexandre que dixo que los christianos erravan en veber vino y en que los clérigos y religiosos no tubiesen mugeres y hijos, y en que los monesterios y iglesias no tuviesen tanta renta.

Y el conocimiento de estas opiniones críticas de los turcos procedería, en principio, de aquellas personas que los trataban y combatían política o militarmente como embajadores o militares humanistas. Así, comprobamos que la sorpresa que manifiesta el Turco con la buena vida que llevan los clérigos cristianos ya había aparecido en las páginas del *Sermón de Aljubarrota*:

...conforme á la opinión de los Turcos, que dicen que hay tres abusiones entre cristianos: la primera, que confían la hacienda, en la firma falsa ó verdadera, de un escribano; la segunda, que aventuran la vida poniendo la gorja debajo de la navaja del barbero; la tercera es que depositan la honra en la parte más flaca, sensual e insaciable, que la mujer tiene.

Las glosas del *Sermón de Aljubarrota* insistían en señalar los privilegios y buena vida del clérigo cristiano:

...que verá claramente que en Castilla florece el culto divino y fe católica más que en otra parte quien mirase los templos y ornamentos y el gran patrimonio eclesiástico que en ella hay. Como se dice de Mahometo segundo, señor de los turcos y conquistador de los imperios de Constantinopla y Trapisonda, que oyendo contar las posesiones eclesiásticas de España y el gran acatamiento con que son tratados los sacerdotes (...) si cristiano me tornase, habría de ser en España, porque allí, mejor que en otra parte, honran al alfaquí o sacerdote cristiano, dándole lo mejor que cogen de su hacienda en diezmos, primicias y ofrendas, diciéndole todo lo que han hecho o saben, confesándose con él, y, sobre todo, besándole la mano como a Señor.

Obsérvese la similitud ideológica y expresiva con el contenido de la entrada siguiente del *Liber facetiarum*:

Sacerdotes. Alegan los clérigos que tienen sobre los clérigos 4 cosas: dime lo que hazes, dime lo que tienes, bésame la mano, haz lo que te mando.

De ahí que el *Sermón de Aljubarrota* subrayase con ironía la desproporcionada autoridad de los representantes eclesiásticos:

Otro símil dijeron unos embajadores moros al rey católico en Toledo viendo una procesión solemne, presente el Rey; y viendo tantos clérigos vestidos de brocados de oro y seda y con tanto acatamiento tratados, dijeron: — Si la ley de los cristianos es burla, éstos se llevan lo mejor; y, si es verdad, gozan de esta vida y la otra<sup>25</sup>.

Las chanzas anticlericales del *Liber facetiarum* alcanzarán a obispos y cardenales sin titubeos:

25.— Las tres citas en *Sales españolas*, pp. 131, 208-209, y 209, respectivamente.

Obispo. No es buen obispo de embite ni de convite, dixo por don Fadrique el condestable don Fernando.

Obispo. Parece bien en su obispado, como el ladrón en la orca.

En otros casos, las críticas al clero suelen ser más sutiles:

Frayres. En Belén, en Valladolid, una Quaresma tenía el púlpito un monje Benito. Y estando un día predicando con harto auditorio, como el púlpito estaba muy cerca de la rejas de las monjas, que tiene unos hierros y puntas agudas, y el predicador diese grandes mangonadas con sus mangas largas, asiósele la una manga al echar del brazo la reja y trastornóse el púlpito y allá ba con nuestro frayre sobre las mujeres. Dijo uno de los que allí estaban: —Él cayó como quería.

Negoçio. Negoçiar con frailes es importuno porque todos ellos tienen un negotio.

La entradilla nos recuerda que el fraile de la Merced del cuarto tratado del *Lazarillo* era «amicísimo de negocios seglares<sup>26</sup>». Y, en similar línea ideológica, las glosas del *Sermón de Aljubarrota* contienen una queja a los sacerdotes que sólo buscan su propio provecho, y la consecuente escasez de buenos clérigos:

Creo yo que a estos tales sacerdotes no los llorarán cuando murieren, porque con dificultad se halla uno que sepa administrar bien su oficio, y así tengo lástima, y me queda cuando un buen sacerdote muere. (p. 179).

En el *Liber facetiarum*, las monjas tampoco son ajenas a las libertades sexuales de la clerecía:

Monjas. Dizen que en un monesterio de monjas había veinte monjas y veinte y quatro cunas.

Monjas. En Valencia, en el Monesterio de la Esperanza que es de la orden de sanct Agustin, conteció que ciertos frayles entraron de noche, dizen que al salir cayó uno y murió.

Monja. Dize el vulgo que la carne de las monjas es la carne que se vende que todas las otras carnes de animales.

A pesar de los breves ejemplos que hemos seleccionado, hay textos más extensos y, en consecuencia, susceptibles de un mayor desarrollo narrativo:

Monja. Cuentan que cerca de Plasencia está un monesterio al qual llaman Peralles. Las monjas del no tenían buena fama. Pasó el deán de Plasencia y scribió en la pared: —Este peral tiene peras y quantos pasan comen dellas. Scribieron de baxo las monjas: —Vos, vellaco, pasastes y no las probastes. Respondió el deán: —En peras tan pasadas no empleo yo mis quixadas. Respondieron las monjas: —Nunca vimos texedor que no fuesse dezidor.

Monja. Contóme un caballero que en Çamora en un monesterio de monjas concertó una dellas con un servidor suyo veniese a la una de la noche a su celda al dicho monesterio, que en la puerta de la celda allaría la llave, que el hombre entrase y s̄perase porque ella vernía acabados los maytines. Fue echo así y, estando el gentil hombre s̄perando la dama, sucedió que una mona se había entrado en la

26.— Edición citada del *Lazarillo de Tormes* por Francisco Rico, Madrid, RAE, p. 68.

cámara sin saber la monja, y esta mona salió y saltó a los ojos al galán, el qual espantado sacó la espada. La mona con mayor alteración saltó a los ojos al hombre *et tandem* pelearon un gran rato con tanta furia que el hombre quedó fatigado, cansado, sudado y arrepentido de haver venido a hablar con la monja, *tandem* la mona vio cierto agujero en la cámara por donde entrava el rayo de la luna, por el qual saltó y salió afuera. Desollados los quadrillos, dando gritos. Vino la monja hechos los maytines. Alló al galán tan cansado y arrepentido de la entrada que tovo bien en qué entender para le volver en su acuerdo. *Tandem* el hombre se partió de la compañía re infecta y haciendo voto de no volver a semejante lugar en toda su vida, y no vastó que la monja le iuró que no era diablo, como él pensava, sino una mona que havían aquel día dado a una monja de aquel monesterio. La qual se havia acogido en aquella cámara huyendo de otras monjas que la perseguían.

Otra entrada critica veladamente la avaricia de los clérigos y hace una estratificación social de los individuos por su «inclinación» natural.

Inclinación. Un hijo de Serna dixo que mataren un anjarón, otro que lo vendiese, otro que lo guardase. El primero fue cavallero; segundo, mercader; 3º, clérigo.

El *Liber facietiarum* fustigaba a los malos cardenales, al tiempo que reflejaba la ideología violentamente misógina de la época. De manera aislada, junto a ejemplos de maltrato físico o aversión a la mujer, concurre incluso una actitud racista asociada a algún clérigo.

Eclesia. Es esposa de nuestro redemptor y así como la mujer casada trahe el rostro lleno de cardenales quando su marido está mal con ella, así la iglesia gobernada por malos cardenales y perlados muestra el descontentamiento de su sposo.

Femina. De las mujeres se dice que la más cuerda es de lana.

Femina. La muger siempre es mala si la tractan mal, peor/muy mala si la tractas bien, buena si se muere, mejor si muere en la vida, mucho mejor si luego y presto.

Femina. Dos horas buenas tiene la muger, la de la muerte y la del acto venéreo. Ídem poca necesidad tovo Júpiter de volar cisne ni hazerse toro, pues por dos óbolos pudiera comprar la muger.

Fiestas. En un lugar de la montaña que llaman Llurena ay un clérigo que es cura del lugar, que llaman Andrés Díez, el qual es Gil y tiene gran enemistad con los negretes como el diablo con la cruz. Estando un día diciendo misa a unos nobios que se belaban de los principales, y, como fuese domingo y se volviese a echar las fiestas, y viese en los que abían venido a las bodas algunos negretes, dijo: —Señores, yo quería echar las fiestas mas vi los diablos y ánseme olvidado, y, sin más bolbióse y acabó la misa. Y al echar del agua bendita, no la quiso echar sino a los negretes solos diciendo, en lugar de alma benedita, diablos fuera.

El *Liber facietiarum* observa también la inestabilidad del cargo público de los privados, siempre sujetos a las voluntades de sus señores, al tiempo que critica la corte y la impunidad de sus cortesanos ante la justicia.

Privados son con los señores como nos havemos con el fuego. La persona que [mu]cho se allega se quema, y la persona que se aparta y desvía se enfría. S[ic] los privados si se allegan quémanse con el fuego de las envidias, embiciones y volun-

tad mudable de los señores. Si se absentan resfríanse en la memoria p[or] que a muertos y a ydos etc.

Corte. Andando los hombres en corte por acrescentar, por conservar o por hazer daño a otros.

Veste. Un sayón basta para atormentar quantos están en la cárcel presos, y a estos señores cortesanos no les atormentan diez sayones.

En «Lisonjero», la primera entrada de la letra «L», se compara al privado con el camaleón, un animal de «ayre», ya que «bive sin comer porque bive de palabras», y, recordando las presuntas habilidades aduladoras del escudero del *Lazarillo*, «se pone el color de quien quiere y sus palabras a todos paresçen de diversas colores según la qualidad de la lisonja». Y, en la entrada siguiente, se concreta la capacidad de hipocresía y simulación del lisonjero en el personaje del privado, equiparándolo con el papagayo:

Lisonjeros son los privados de los señores como los papagayos con los cañamones que hablan y cherrían porque les dé cañamones. Sic porque les hagan mercedes dizen las gracias que sus señores no tienen.

El símil ya había sido utilizado al animalizar a los malos religiosos:

Hypócritas. Los papagayos quando los habláis, quando los regaláis, dizen maravillas: —Moça hulana, .s. va a misa. Pero si los pisáis y estropeáis mudan el artificio en natural y luego chillan y dannos una herronada que nos llega al alma. *Sic mali xpiani, mali prelati, mali religiosi*. Hipocrite quando los halagáis y regaláis y traéis la mano por el cerro con obispados y dignidades y prelaçias, chiriarán y dirán quanto quisieredes, vota a dios; pero si los halláis y encontráis no curando dellos, olvidándolos o apalabrándoles a tu *portu*, dios nos libre que dan la herronada hasta los huesos de el emperador y Covos, y aunque *posuerut in celum ossis*<sup>27</sup> con el marqués de Vélez.

Y, en correlación de deformación cualitativa, los predicadores son comparados con las ranas, aplicándoseles la misma onomatopeya verbal que a religiosos y privados para sus ruidos de contento:

Predicadores que mucho hablan son como las ranas que en las lagunas con el buen a[oculto] cherrían y viene alguna cigüeña a las bozes y trágaselas todas. *Sic diabolus...*

La sátira a los predicadores puede ser más corrosiva al observar su falta de honradez, y la ausencia de integridad y honestidad del prior de la orden:

Honrra. A un prior de la orden de predicadores dixo un provinçial: —Tengo tantas informaciones contra vos que no puedo dexar de absolveros y quitaros el priorazgo, y, por esto, pedidme vos que nos lo quite porque ganes honrra. *Fuit factum sic* que el dicho prior pidió ser absuelto. Respondió el provinçial que le placía y ansy lo executó. El prior absuelto dava boces y querellas contra el dicho

27.— «Y aunque (los) pusieron con los huesos en el cielo con el marqués de Vélez». La frase referida a los huesos del emperador y Cobos, muertos en 1558 y 1547 respectivamente, y la defunción del marqués de Vélez en 1542, indicaría que la entrada está redactada como mínimo en 1542, quizá en 1558. No obstante, parece entenderse la referencia a los huesos del emperador tan sólo en sentido figurado y, en tal caso, su fechación sería más antigua.

provincial. El provincial se escusava que había absuelto al dicho prior a su petición. El prior decía que aunque se lo jurara solemnemente no le había de creer ni quitalle de aquella honrra.

Sin embargo, también hay predicadores valientes que defienden el bien y arremeten contra yerros y pecados de juventud, y otros ganapanes que viven y predicán entre miserias.

Sermón. Estando en Salamanca predicando un día de Quaresma el maestro Castillo, frayre franciscano en el monasterio de *Santi Spiritus*, el año de 30, y reprehendiendo las libiandades y pecados públicos de caballeros mancebos, y como estubiese entre otros cavalleros allí en el sermón don Diego de Acebedo y casi le señalase y crepase, lebantóse de la silla en que estava sentado y rebolbiendo la capa al brazo se mostró, y con la diestra tomando el espada cada vez que el maestro decía su reprehensión se mamparaba con la capa y espada junto, a modo de contender con otro. Y esto fue en presencia de todos los oyentes, que hera gran concurso que les movió no a poca risa, puesto que el maestro no cesó, ni perdió el hilo de su sermón punto, ni hico caso dello, como si no lo biera. Yo lo bi *propis oculis*.

Verdad. Un frayle trasquilón pedía limosna por ciertas aldeas. Importunáronle los de un pueblo que predicase. No lo pudo escusar. Predicó la cuarta dominica de Quaresma. Dixo que con cinco mill panes y dos mill libras de peçes había hartado nuestro Redentor 5000 hombres. Hovolo de saber el prior, y, preguntado si era verdad que había predicado aquella doctrina, respondió que sy. Reprehendido por el prior, respondió el frayle: —Por el hábito que tengo, que aquello que prediqué no me quisieron creer, ¿qué hiziera si predicara lo que vos dezís?

La entrada anterior estaría inspirada en la facecia CCXXVII de Poggio Bracciolini<sup>28</sup>. El doble carácter, escrito y oral, del género es probable causa de las variantes:

Un caso parecido fue el de uno que estava explicando al pueblo el Evangelio y, al referirse a cómo nuestro Salvador sació a cinco mil hombres con cinco panes, por error dijo quinientos en lugar de cinco mil. Entonces, su monaguillo le dijo por lo bajo que se había equivocado en el número, que el Evangelio decía cinco mil. “Cállate, tonto —dijo el sacerdote— que apenas si se creen el número que he dicho”.

Toda esta literatura de mediados del XVI proporcionaba una visión crítica con el clero que no practicaba los principios religiosos. Así, los clérigos mendicantes eran criticados en el *Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna porque se aprovechaban de las limosnas que, sin sus solicitudes, irían destinadas a otros pobres más necesitados. En el *Lazarillo* el fraile mercedario era amigo de «visitar» y de «mujercillas». Y, de igual modo, en el *Liber facetiarum*, el fraile de la Merced no profesará el voto de castidad y se caracterizará por ser un rijoso acosador:

Gracias. En Valladolid andava un frayre de la m. enamorado de una mujer de un oficial, hermosa, y como la (mujer) fuese (ilegible) y no se pudiese defender del fraire dijolo a su m(a)rído. El cual para coger al fraire concertó con la mujer le hiciese buen rostro y aceptase con él para una noche señalada. Hicolo así la mujer, como el fraire hera astuto y avisado, viendo la conversión de la mujer tan presta y sin fundamento, entendió lo que podía ser y prevenido con aquel dicho, a gran-

28.— *Libro de Chistes*, edición de Carmen Olmedilla Herrero, Madrid, Akal, 2008, p. 112.

des cautelas, cautelas mayores. Llamados dos grandes amigos y dando parte del secreto van todos apunto, y llamando a la puerta o haciendo la seña concertada, abre la señora y dióse a conocer y echando la mano al fraire para le meter en casa, asiola el Fraire y, que quiso que no, sacola y puesta una pella en la boca, llevola donde la tuvo hasta que le parescio estar satisfecho y por buen concierto de paz la tornó a su marido.

Nos auxiliaremos de la entrada titulada «Parir» para corroborar que el verbo «visitar» tenía un tácito e irónico contenido carnal cuando Lázaro relataba el *modus vivendi* del fraile de la Merced, pues una de sus acepciones en el *Liber* descubre el significado sexual que tenía su sustantivación en el imaginario popular:

Ítm. en las medias los maridos se acuestan para callar y guardar al niño, y las mugeres se levantan y se asconden de las visitaciones, y solamente comen y huelgan y dan leche.

La reinterpretación humorística del verbo «visitar» partiría, suponemos, de la «visitación» del arcángel Gabriel a la virgen María para anunciarle su concepción, trocándose así el inicial sentido religioso por otro profano e irónico, resueltamente sexual.

Pese al espectáculo de clérigos poco ortodoxos del *Liber facetiarum*, cuando se habla de los religiosos, tal como ocurría en el *Lazarillo* o en las glosas del *Sermón de Aljubarrota*, no observamos que haya una militancia erasmista o similar. Si el autor o autores escriben de la miseria, la deshonestidad de los clérigos o de un asunto moral, no manifiestan una actitud ideológica afiliada a la Reforma ni un talante defensor de un estricto dogmatismo. Refieren casos curiosos, ocurridos o sentencias con la intención de recoger ideas y sucesos llamativos de clérigos contemporáneos. Más que denuncia propia de luteranos o erasmistas hay burla, más que acusaciones hay un tono de chanza y guasa en la selección de personajes y acciones. De manera que la presencia de ciertos nobles, clérigos, conversos o judíos se debe a que desde su anécdota o suceso se accede a la ironía, la mofa, la singularidad. De ahí que personajes históricos sean invitados a sus páginas porque su caso o personalidad posea algún atributo o aspecto peculiar que pueda suscitar el interés del futuro lector. El subtítulo del *Liber facetiarum*, «*Ne quid nimis*», tal vez tenga que ver con esta idea de no abusar de los temas y las sátiras, y de no profundizar en las críticas, «Nada en exceso».

Tal y como hemos comprobado, hay ciertamente un repertorio de ideas, asuntos y personajes presentes también en el *Lazarillo*; pero no podemos olvidar que el título del *Liber facetiarum et similitudinum* indica que, además, se reproducen sentencias, ocurridos curiosos o humorísticos, simples chistes:

Vieja, vejez. Caldera vieja, o vollo, o agujero.

Facetia. — Señora, ¿qué hora es? — Señor, esa es la primera que he oydo.

Pequeño. A un pequeño que dixo que veyá poco: — Eso será quando vos miráis en el espejo.

Ver. Dixo uno, siendo muy pequeño, a otro que era corto de vista: — Señor, menester havréys antojos para leer. Respondió: — Sí havré menester, si la lettra es de vuestra marca.

Secreto grande en la conjuración de Julio César cocurriendo tan grand número de conjuradores; ídem toleti en el negocio del arzobispo de Segovia, que pusieron en un león, que está junto a su casa de piedra, un san Benito y hasta hoy se supo quién, ni cómo fue.

El temario es, por tanto, muy variado y, en muchas ocasiones, sólo recobra hechos graciosos o singulares.

Trabajo. Unos cavalleros estaban un día con el emperador y contava cada uno el trabajo en que se había puesto por servir a su magestad en çierta guerra. Respondió el doctor Villalovos que estava allí con ellos: —Por cierto, en otro mayor me vi yo, que me quedé en la tienda y de puro miedo me cagué en las calças.

Vafre. En Florentia echaron a los nobles del pueblo. Los populares que governavan dieron un officio principal a un remendón. Preguntóle un noble: —¿Cómo gobiernas? —Aziendo lo contrario a lo que vos otros hazíades.

El chiste puede ser más extenso y considerado una «gracia» o formularse como una simple entrada más.

Gracias. Otro portugués predicaba la pasión y como los oyentes llorasen y lamentasen y se diesen de bofetones y hiciesen mucho sentimiento, dijo el portugués: —Señores, non lloredes ni toméis pasión que, quizá, no será verdad.

Vino. Loó una persona, que tenía buen vino, a otro su amigo para que embiase por alguna quantidas moderada para su beber en la comida. El amigo embió dos o tres moços con grandes vasijas. Respondió el dueño del vino, despidiendo los moços: —Hermanos, no entendistes bien a vuestro amo; yo sé que él vos embió al río y no a mi botillería.

De la palabra «vino» se utiliza la doble condición de sustantivo y verbo de la palabra para jugar con la ironía; mientras, se recuerda que los trabajos junto al río —molinero, herrero, agricultor— eran propios de conversos y moriscos:

Vino. Uno pidió de beber a un paje, diziendo: —Paje, vino. Respondió el paje, motejándole de converso: —Sí vino, sino que vos no le cognoçistes. Respondió el otro: —Esa martillada del puto de río aguelo fue, motejando al paje de nieto de un ferrero.

El texto puede adoptar otro tono más sentencioso, cuando aporta refranes y sentencias («Encomendar. Quien se te encomienda caro se te vende»; «Gravedad es necesidad cubierta con reposo»; «Virtus. Única y segura vía de la vida es la virtud»); tremendista, cuando recrea ajusticiamientos; o dogmático, cuando habla de la pobreza, la avaricia, la virtud, la fama, etc.

Crueldad. En Palençia ahorcaban un hombre y, al tiempo que el berdugo subió a los hombros para ahogalle, quebróse la sogá, y cayó el hombre en el suelo, y los frailes que iban allí quisieran escaparle si pudieran, mas la muger del verdugo, como viese el pleito mal parado (que a la sazón estava allí) arremetió al hombre y, poniéndole el pie sobre el cuerpo y tirándole de la sogá que tenía al cuello, le ahogó.

Avariçia. Hase el demonio con nosotros como los grandes jugadores de axedr[ez] que quando quieren dar algún mate en casa señalada ponen la dama y la mejor



pieça de el juego porque acobdiçándose a tomarla vayan a[oculto] que él quiere y allí les den mate. Así el demonio, jugando con nosotros [al] tablero de este mundo para nos dar mate en casa señalada, ponenos delante la dama que son las riquezas y haveres de esta vida. Y nosotros, acobdiçándonos a ellas, viene él como cauto jugador y danos mate en ca[sa] señalada que es en el vicio de la haviçia, luxuria, etc. Esta mejor pieça po[ne], como dicen *pecunie obediunt omnia*. Y aquella se puede dezir mejor [pieça] por la qual todas las otras se pueden tomar y prender. *Et hoc convenit pe[oculto]*.

Pobreza, a la pobreza faltan muchas cosas mas al abariento todas.

Poseción. Ruy Díaz de Rojas a su hijo dixo: —Si tienes, tente; si no tienes, vente.

Fama. La ganancia con mala fama es de contar por perdida.

Fama. La buena de los hombres más vale que riquezas.

Fama, peor es la cuchillada en la fama que la pedrada en la cabeza, porque la herida de la cabeza en un mes sana, mas la mançilla de la fama no saldrá en toda su vida.

De las últimas facecias podríamos anotar la proximidad del concepto de la fama al sentimiento de la honra que caracteriza al escudero del *Lazarillo* que, desprovisto de riquezas, sólo valora aquella; y, con más obviedad, el recuerdo de la herida en la cabeza de Lázaro, sanada en un mes. En efecto, el mozo narra que, tras pasar tres días inconsciente, necesitó treinta días para restablecerse y curar la herida que le había propinado el garrotazo del clérigo de Maqueda:

Y así, de poco en poco, a los quince días me levanté y estuve sin peligro mas no sin hambre y medio sano [...] De esta manera me fue forzado sacar fuerzas de flaqueza, y poco a poco, con ayuda de las buenas gentes, di conmigo en esta insigne ciudad de Toledo, adonde, con la merced de Dios, dende a quince días se me cerró la herida<sup>29</sup>.

No obstante, además de la coincidencia de la herida en la cabeza curada a los treinta días, la entrada del *Liber facetiarum* posee una modélica relación intertextual con un fragmento de un texto anterior, el «Prólogo general» del *Relox de príncipes* (1529) del franciscano obispo de Guadix don Antonio de Guevara (1480-1545) de quien parece proceder:

No ay oy generoso señor, ni delicada señora, que antes no sufriese una pedrada en la cabeça, que no una cuchillada en la fama; porque la herida de la cabeça en un mes se la darán sana, mas la manzilla de la fama no saldrá en toda su vida<sup>30</sup>.

29.– Edición citada del *Lazarillo de Tormes* por Francisco Rico, Madrid, RAE, p. 42.

30.– En Internet hay dos excelentes ediciones. Una es la versión digital de Emilio Blanco publicada por la Biblioteca Castro de la Fundación José Antonio de Castro: *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara*, II, Madrid, Turner, 1994. Otra es una reedición digital de 1605 llevada a cabo por Google: *Libro Áureo del gran Emperador Marco Aurelio con el Relox de Príncipes*, editada en «Madrid. Por Carlos Sanchez y a su costa. Año de M.DC. L». Citamos de la primera edición.

## Bibliografía

- BRACCIOLINI, Poggio, *Libro de Chistes*, Carmen Olmedilla Herrero (ed.), Madrid, Akal, 2008.
- CASO GONZÁLEZ, José, «La Génesis de *Lazarillo de Tormes*», *Archivum*, 16, pp. 129-155.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuento tradicional, cultura, literatura, siglos XVI-XIX*, Salamanca, Universidad, 1999.
- CORENCIA CRUZ, Joaquín, *La cuchillada en la fama. Sobre la autoría del Lazarillo de Tormes*, Valencia, PUV, 2013.
- , «Anotaciones a la quinta y sexta parte del *Abecedario espiritual* y *Lazarillo de Tormes* (Medina del Campo, 1554). De ediciones, portadas, colofones, pobres, Lázaros e hilanderas», *Lemir*, 16, 2012, pp. 329-348.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, y MELE, Eugenio, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, III, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan, 1943.
- GRANJA, Fernando de la, «Nuevas notas a un episodio del *Lazarillo de Tormes*», *Al-Andalus*, xxxvi, 1971, pp. 223-237.
- GUEVARA, Antonio de, *Obras Completas*, II, Emilio Blanco (ed.), Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Sermón de Aljubarrota en Sales españolas o Agudezas del ingenio nacional*, Madrid, Tello, 1890, pp. 101-225.
- , *Epistolario*, Mss 000981, BNE.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «Función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*», *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1962, pp. 349-359.
- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso, *Los amores de Clareo y Florisea, y las tristezas y trabajos de la sin ventura Isea*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, III, Madrid, Rivadeneyra, 1850.
- OSUNA, Francisco de, *Abecedario espiritual*, quinta parte, Burgos, Juan de Junta, 1542 y 1554.
- PINEDO, Luis de, *Liber facetiarum et similitudinum Ludovici de Pinedo et amicorum o Libro de chistes*, en *Sales españolas o Agudezas del ingenio nacional*, Paz Meliá ed., Madrid, Tello, 1890.
- , *Liber facetiarum et similitudinum Ludovici de Pinedo et amicorum*, Mss 6960, BNE, siglo XVII.
- RICO, Francisco, «Introducción» a su edición del *Lazarillo de Tormes*, pp. 91-217, Madrid, RAE, 2011.
- RUIZ TRAPERO, María, «La moneda de Carlos I: documentación histórico-social de su tiempo», *Actas Congreso Beresit III*, Toledo, 2002, pp. 39-54.
- VILLALÓN, Cristóbal de, *El Crótalon*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- WILLIAMS, Robert H. «Notes on the anonymous continuation of *Lazarillo de Tormes*», *Romanic Review*, XVI (1925), pp. 113-135.



## ¿Cómo rezan los personajes de *La Celestina*?

Rosalía Pérez González  
Jawaharlal Nehru University

### RESUMEN:

Este trabajo presenta un estudio sobre la religiosidad en los personajes de *La Celestina*. En su invocación a Dios, ya sea con el propósito de pedir un deseo, de alabanza o de queja, los personajes desvelan parte de su compleja psicología. Lo que más llama la atención de estos rezos es su carácter heterodoxo e incluso amoral: Calisto equipara a Melibea con la divinidad y la adora como un dios, Celestina usa tanto oraciones a santos como hechizos al diablo para sacar provecho económico, Melibea invoca a Dios antes de suicidarse apelando a su testimonio para justificar un acto tan poco ortodoxo y Pleberio en su planto convierte su rezo en un angustioso cuestionamiento del orden del universo...

### ABSTRACT:

This work presents a study on the religiosity of the main characters of *La Celestina*. In their invocation to God, whether in order to make a wish, praise or complaint, the Fernando de Rojas' characters reveal some of their complex psychology. What catches the attention of these prayers is its unorthodox and even amoral nature: Calisto compares Melibea with the divinity and worships her as a god, Celestina uses both diabolic spells and prayers to saints to achieve her economical desires, Melibea invokes God before committing suicide (this is, before committing a sin), and Pleberio's prayer, during his mourning, becomes an anguished questioning of the universe's order.

---

La obra de *La Celestina*, tan innovadora no sólo para la literatura española sino para la historia de la literatura occidental, no deja de seguir sorprendiendo constantemente a sus lectores. Poco a poco vamos descubriendo las múltiples capas de la psique de los personajes de Fernando de Rojas, aunque no sin cierta angustia: están tan minuciosamente trazados que casi parece que nos enfrentamos a personas de verdad. Y enfrentarse a personas es lo mismo que enfrentarse al misterio. Sin embargo, lejos de instarnos a huir, el misterio de estos personajes nos anima a profundizar en las realidades de su conciencia. En este sentido, un estudio sobre la religiosidad en los personajes nos puede ayudar mucho a seguir matizando nuestra concepción sobre ellos y acaso incluso a aproximarnos a la mente de su autor.

En *La Celestina* se nombra explícitamente a Dios unas 230 veces. Muchas de ellas no dejan de ser invocaciones populares propias del discurso coloquial. Sempronio se desespera al ver la turbación amorosa de su amo y clama: «¡O soberano Dios, cuán altos son tus misterios! ¡Quánta premia pusiste en el amor, que es necessaria turbación en el amante!» (Acto I); Celestina tras el primer encuentro con Calisto se despide diciendo: «Quede Dios contigo» a lo que éste contesta «Y él te me guarde» (Acto I); de la misma manera se despide Melibea tras el 'primer' encuentro con la anciana: «Celestina, amiga, yo he holgado mucho en verte e conocerte. También hasme dado plazer con tus razones. Toma tu dinero e vete con Dios, que me parece que no deues hauer comido» (Acto IV); Lucrecia también contenta con la venida de la alcahueta le desea: «Dios te dé buena vejez, que mas necesidad tenía de todo esso que de comer» (Acto IV) etc. Las invocaciones como 'Prósperete Dios', 'Quede Dios contigo', 'Gracias a Dios', 'Dios mío', 'Dios lo quiera', 'Dios te de lo que desseas', 'Así te medre Dios'... abundan en el texto pero por tratarse de frases lexicalizadas en principio poco tienen que decir acerca de la verdadera religiosidad de los personajes. Más revelador puede ser aproximarnos a los momentos en que los personajes de la obra llaman conscientemente a Dios con una intención (ya sea una petición, una alabanza o un grito de desasosiego); es decir, cuando los personajes rezan. La obra comienza con una alabanza a Dios, que proclama Calisto al contemplar la belleza de Melibea y termina con un lamento visceral hecho pregunta desesperada dirigida también a la Divinidad. Entre estas dos oraciones, y a lo largo de las páginas de *La Celestina*, son varios los momentos en los que los personajes se van a dirigir a Dios de diversas formas, aunque casi todas extrañamente amorales. En este trabajo vamos a analizar con detalle cómo asedian la comunicación con Dios algunos de los personajes más importantes de la Tragicomedia, como son Calisto, Celestina, Melibea y Pleberio y quizás imaginar, a través de ellos, cómo rezaría Fernando de Rojas.

### Calisto y la nombrada «hipérbole sacroprofana»

*Melíbeo só, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo*

El personaje de Calisto observa el aspecto ritual de la religión. Su devoción es fría y egoísta: utiliza a Dios como un mero instrumento para lograr sus objetivos, de la misma manera que usa a los sirvientes o la alcahueta. Calisto ruega que el Dios que guió a los Reyes Magos a Belén para ver a niño Dios guíe también a su criado que va en busca de la alcahueta que resolverá sus penas de amor:

¡O todopoderoso, perdurable Dios! Tú, que guías los perdidos e los reyes orientales por el estrella precedente a Belén truxiste e en su patria los reduxiste, humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que converta mi pena y tristeza en gozo, y yo indigno meresca venir en el deseado fin. (Acto I, 104).

Al no ver su amor correspondido, acude apresurado a misa para pedir a Dios éxito en sus amores y realiza ostentosos rezos ante el dudoso altar de la Magdalena. Es cierto que grita «¡Confesión!» al sentirse morir pero nada tiene eso de original en un cristiano de la época.

Es menos fría, aunque no menos ritual, su devoción por su otro dios: Melibea. La equiparación de la amada con Dios está codificada literariamente en la Baja Edad Media gracias a la prosa de la *Vita Nova* y los neoplatónicos florentinos. Sin embargo, en el Renacimiento esta ‘hipérbole sacroprofana’ empieza a sentirse como típicamente española (En «La hipótesis sagrada en la poesía castellana del siglo XV» Lida de Malkiel estudia este tópico de la *religio amoris* señalando su uso recurrente entre los poetas conversos castellanos<sup>1</sup>) De ahí que algunos traductores tuvieran problemas en la adaptación de una imagen que resultaba inasimilable a sus pueblos, como ocurrió con la versión latina de la Tragicomedia (1624) del alemán Gaspar de Barth, quien parafrasea, suprime o reemplaza estas expresiones por otras más ortodoxas.

En un principio la perfección de la amada es un testimonio de la grandeza de Dios. Así, el texto empieza con una alabanza a Dios, un ‘*subhana Allah*’ que proclama Calisto al contemplar la belleza de Melibea: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios (...) En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotasse, y hazer de mí, inmérito, tanta merced que verte alcançasse» (I, 86). Pero pronto Calisto equipara a Melibea con Dios: «Melibea es mi señora, Melibea es mi dios, Melibea es mi vida: yo su cativo, yo su siervo» (XI, 250). Ciertamente es que estamos ante un código cortesano que contrasta con la imagen tan negativa de la mujer que se tenía en la Edad Media, como se puede comprobar por las palabras de Sempronio: «Por ellas es dicho: arma del diablo, cabeza de peccado, destrucción de paraíso» (I, 98). Pero muchas veces las palabras de Calisto desbordan los límites del discurso neoplatónico. Así lo vieron los inquisidores, puesto que, como Green observa en «The Celestian and the Inquisition», de los 7 pasajes de la *Celestina* condenados en 1640 por el Índice de Sotomayor, tres hacen referencia a la equiparación de Melibea con la Divinidad. Y es que Melibea va a transformarse en un ser más divino que el propio Dios. En un momento de la obra Calisto asegura haber ofrecido a Dios sacrificios, devociones y obras pías. En recompensa Dios le permite gozar por un instante de su gloria al ofrecerle la visión de la hermosa Melibea: «¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío?» (Auto I, 86). Sin embargo, esta contemplación resulta incluso más deleitosa que la del mismo Dios: «Por cierto, los gloriosos santos que se deleytan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo.» (Auto I, 86). Melibea no sólo ha sido equiparada con Dios sino que lo ha sustituido. Y así lo confirma cuando admite «que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad» (Auto I, 87).

A veces la diferencia entre una blasfemia y una intuición mística puede ser muy sutil. Al sufi Hallach, por ejemplo, le costó la vida. Por la osadía de nombrarse «*Ana al-Haqq*», es decir, ‘yo soy la Verdad’ (‘yo soy Dios’) fue crucificado. Bayazid Bistami también lanzó una escandalosa jactancia para celebrar un estado de unión con el Creador: «Venga a mí la gloria, pues inmensa es mi majestuosidad», que no fue bien comprendida por los círculos más ortodoxos. Pero lo cierto es que esta asociación de la mujer bella (en este caso Melibea) con la Trascendencia podría tener una lectura de alto contenido espiritual. Ernesto Cardenal nos da un dato revelador sacado de San Juan Clímaco, quien «cuenta de

1.- Lida de Malkiel señala que «estas exageraciones no son precisamente blasfemias de gentes no entregadas totalmente a su nueva fe, sino que resultan del estado de crisis general de la sociedad, al que los conversos llevan su propio desasosiego» (300).

un hombre que cuando veía una mujer bella se inflamaba de amor a Dios, y derramaba lágrimas dando gloria a Dios» (*Vida en el amor* 26). De hecho, algunos sufíes meditan frente a un rostro hermoso para acelerar el éxtasis transformante. No es del todo heterodoxo este planteamiento ya que está contemplado implícitamente en la profesión de fe, la *sahada*. Al decir «No hay mas dios sino Dios» no sólo se está confirmando la Unidad de Dios (*tawhid*) sino que se está recordando la inmanencia de Dios en todos los lugares de manifestación, en todas las formas. De esta manera, al alabar cualquier forma se está alabando a Dios. ¡Y cuánto más si se trata de una forma bella! Así lo entendían los neoplatónicos, para quienes la contemplación de la *donna angelicata* les elevaba a las altas esferas. Como escribe su gran exponente, Marsilio Ficino, en el capítulo XVIII de su libro *De Amore* que titula «Cómo el alma se eleva de la belleza del cuerpo a la belleza de Dios»: «La belleza de los cuerpos es luz, y la belleza del espíritu es luz. La luz del espíritu es verdad, la cual es la única que tu amigo Platón suele pedir a Dios en sus ruegos»(182). El poeta nicaragüense insiste en esta idea:

¿Y dónde está el creador de tanta belleza?  
Él no puede ser ninguna de las cosas bellas  
Pues no tiene forma sino de él nacen todas las formas,  
Y su belleza es una belleza trascendente a la belleza  
Pero de él nace toda belleza y todas las cosas aspiran a él.  
(*Cántico cósmico* 401)

Lamentablemente, Calisto no estaba pensando en una lección trascendente. Es más, todo el discurso espiritualizante que asume Calisto es en el fondo una máscara con la que quiere ocultar sus deseos carnales por Melibea. Cuando Calisto afirma: «Por Dios la creo, por Dios la confieso, e no creo que ay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora. (Auto I, 95)» Sempronio se ríe y dice en un aparte «¿Oystes qué blasfemia? ¿Viste qué ceguedad?». Calisto, molesto, le pregunta la causa de su risa a lo que Sempronio responde: «Ríome, que no pensava que había peor invención de peccado que en Sodoma (...) Porque aquellos procuraron abominable vso con los ángeles no conocidos e tú con el que confieffas ser Dios» (Auto I, 95). De la misma manera que los habitantes de Sodoma quisieron abusar sexualmente de los dos enviados angélicos que visitaban la casa de Lot, así los verdaderos deseos de Calisto hacia su endiosada Melibea son también de naturaleza sexual<sup>2</sup>. Por la respuesta de Calisto «Maldito seas!, que fecho me has reyr, lo que no pensé ogaño» (Auto I, 95) sabemos que Sempronio ha dado en el clavo. Gracias al trabajo de Gerli hemos aprendido a sospechar de la risa en *La Celestina*. Y es que la risa revela no solo complicidad y aprobación sino que muchas veces desenmascara los pensamientos privados de quien la emite: «(...) laughter is an involuntary gesture more immediately connected to the passions than to language, which defends against them.» (Gerli 22). Calisto y Sempronio ríen a carcajadas la ocurrencia del amo, que más que tratarse de una «hipérbole sacro-profana», debería llamarse, como apunta Santiago López Ríos, una «hipérbole

2.- Matizamos: estos deseos no son sólo de naturaleza sexual sino que podrían llamarse de naturaleza homosexual. Anota López Ríos a pie de página: «al querer tener relaciones carnales con quien, nominalísticamente hablando (en el sentido escolástico) es su Dios (nombre de género masculino), se concluye que está deseando abominable uso con Dios ... No cabe duda de que el autor no quería decir otra cosa, a pesar de que la manera con que ha hilado tal blasfemia en el texto parece haber escapado a los lectores modernos» (214).

sacro-obscena». Y es que, lo que más llama la atención de estas escenas de *La Celestina* no es el uso de vocabulario religioso para describir el amor profano sino para expresar impudicamente el deseo sexual.

Ahora entendemos por qué acudió al altar de la Magdalena, patrona de los enamorados pero también una figura bíblica bastante controversial. «Agora lo creo, que tañen a missa. Dacá mis ropas; yré a la Madalena; rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en coraçon a Melibea mi remedio, o dé fin en breve a mis tristes días» (VIII, 219). Calisto está pidiendo a Dios dos cosas impropias en el discurso de la oración. Por un lado quiere una relación sexual con Melibea y si esto no es posible pide por otro lado la muerte. Ya antes había enunciado Calisto sus deseos de suicidio si no recibía buenas noticias de su empresa amorosa, diciéndole a Celestina: «Si no quieres, reyna y señora mía, que desesperes y vaya mi ánima condenada a perpetua pena oyendo estas cosas, certíficame brevemente si no ovo buen fin tu demanda gloriosa...» (VI, 178). Ni esta oración libidinosa es pertinente en el altar ni el deseo de muerte concierta con las enseñanzas de resignación cristiana. Parmeno lo sabe y por eso exclama: «Por fe tengo, hermano, que no es cristiano» (XII, 263). Sabemos que Calisto se queda mucho tiempo ante el altar de la Magdalena por la reprensión que le hace su criado Sempronio: «Señor, mira que tu estada es dar a todo el mundo qué decir. Por Dios, que huygas de ser traýdo en lenguas, que al muy devoto llaman hipócrita. ¿Qué dirán sino que andas royendo los santos?» (XI, 249). Pero por muy hipócrita y heterodoxa que fuera su oración, ésta fue escuchada: «Rezando ante el altar de la Madalena me vino con tu mensaje alegre aquella solícita mujer» (XII, 263) y él siente que «por los santos de Dios me fue concedido» (XII, 263).

Varias veces las palabras de Calisto tienen connotaciones blasfemas. Cuando recibe el cordón de Melibea nombra a los nudos (que hacían las mujeres en sus cordones el día de viernes santo) como: «¡O nudos de mi pasión!» (VI, 186), identificando así peligrosamente sus penas amorosas con la pasión de Jesucristo. La herejía se agudiza cuando Calisto habla del purgatorio, sin pertinencia real en el discurso, de una manera escandalosa: «Por cierto si el [fuego] del purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuese con los de los brutos animales que por medio de aquél yr a la gloria de los santos» (I, 92). Calisto ha dejado de ser un loco enamorado de código neoplatónico para convertirse en un hereje de deseos libidinosos. Y así exclama Sempronio: «no basta loco, sino herege» (I, 92).

### Celestina o la santa invertida

*lo que en sus cuentas reza es los virgos, que tiene a cargo e cuántos enamorados ay en la cibdad e cuántas moças tiene encomendadas*

La oración en Celestina también es ritual y muchas veces vacía de sentimiento y moral. Celestina cree en la efectividad de la oración de Santa Polonia, a quien se rezaba para aliviar el dolor de muelas, o en el poder del cordón «que ha tocado todas las reliquias que ay en Roma e Jerusalem» (IV, 164), devociones ambas criticadas por los erasmistas y los alumbrados por su carácter ritual, como veremos posteriormente. Sin embargo, con estos rituales Celestina «a la vez explota la posibilidad de convertirlos en lucrativas prendas

de amor» (Lida, 511). Su religiosidad es en extremo utilitaria: «Quando ella tiene que hazer, no se acuerda de Dios ni cura de santidades. Quando ay que roer en casa, sanos están los santos; quando va a la iglesia con sus cuentas en la mano, no sobra el comer en casa» (IX, 223). Celestina conoce bastantes pasajes de las Sagradas Escrituras: cita tanto el Antiguo Testamento, como por ejemplo cuando alude a Salomón (Libro de los Proverbios, XXIX, 1): «Pues dezirte he lo que dize el sabio. Al varón que con dura cerviz al que le castiga menosprecia, arrebatado quebrantamiento le verná, y sanidad ninguna le conseguirá» (I, 127); como el Nuevo Testamento, como cuando se refiere a «la probática piscina, que de ciento que entravan sanava uno» (I, 122), que aparece en Juan V, 2. Sin embargo, estas alusiones bíblicas son utilizadas para sus propios intereses. Así, Celestina cita las bienaventuranzas (en concreto Mateo V, 9) para aconsejar la paz entre Pármeno y Sempronio que tan provechosa le es para su propio interés: «La paz no se deve negar, que bienaventurados son los pacíficos, que hijos de Dios serán llamados» (I, 127). De la misma manera, cuando relata a Pármeno los atropellos que ella y Claudina tenían con la justicia, defiende sus acciones alegando que «bienaventurados eran los que padecían persecución por la justicia, que aquéllos poseerían el reyno de los cielos» (VII, 199). La tercera usa el saludo bíblico (Mateo X, 12) cuando entra en la casa de Melibea: «¡Paz sea en esta casa!» (IV, 151). Otra vez resulta irónico pues justo lo que no trae Celestina a la casa es paz como lo demuestran las palabras de Melibea en el décimo auto: «me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo». Poco después le asegura a la tercera:

(...) que no pensé jamás que podía dolor privar el seso como éste haze; túrbame la cara; quítame el comer; no puedo dormir; ningún genero de risa querría ver. La causa o pensamiento, que es la final cosa por ti preguntada de mi mal, ésta no sabré dezirte, porque ni muerte de deudo ni pérdida de temporales bienes ni sobresalto de visión ni sueño desvariado ni otra cosa puedo sentir que fuesse, salvo la alteración que tú me causaste con la demanda que sospeché de parte de aquel cavallero Calisto quando me pediste la oración. (X, 241)

Haciendo uso de unas estrategias manipulatorias admirables Celestina elogia la imagen de la muchacha recordando el alimento espiritual que Jesucristo anteponía al material cuando, hambriento, fue tentado por el demonio en el desierto (Lucas IV, 4): «Gozo me toma en verte hablar; ¿y no sabes que por divina boca fue dicho, contra aquel infernal tentador, que no sólo de pan biviremos?» (IV, 158).

Sin embargo, Celestina no sólo utiliza la religión (oraciones, reliquias, citas bíblicas...) para sus propios intereses sino que muchas veces sus oraciones son 'sacrílegas'. La vemos repasando varias veces las cuentas del rosario («Antes que me desayune, de quatro bueltas a mis cuentas» (IV, 154), pero Sempronio, que la conoce bien, sabe que su mente no está en los misterios gozosos, dolorosos o gloriosos, ni alabando a la Virgen sino que:

lo que en sus cuentas reza es los virgos, que tiene a cargo e cuántos enamorados ay en la cibdad e cuántas moças tiene encomendadas e qué despenseros le dan ración y cuál mejor, y cómo los llaman por nombre, porque quando los encontrare no hable como estraña, y qué canónigo es más moço y franco. (IX, 223)

De la misma manera, «cuando menea los labios es fengir mentiras, ordenar cautelas para aver dinero: 'por aquí le entraré, esto me responderá, esto(tro) replicaré'» (IX, 223).



Las prácticas religiosas de la tercera están estrechamente vinculadas a su oficio de alcahueta y por eso podemos ver en ella una especie de 'santa' invertida. Cuando Celestina se propone ir a ayudar a Calisto en sus asuntos de amor se despide de su pupila Elicia diciendo «¡A Dios, paredes!» (I, 106). Esta fórmula de despedida hace referencia irónicamente al refrán 'A Dios, paredes, que me voy a ser santo'. Si ejerce la devoción con «estaciones, procesiones de noche, missas del gallo, missas del alva» (I, 110) es sólo para comunicarse con las muchachas más 'encerradas' en sus casas y así desempeñar sus funciones de alcahueta. Cuando pide a Melibea una oración de Santa Polonia para el dolor de muelas de Calisto el lector atento rápidamente sospecha de la inocencia de tal petición ya que el dolor de muelas estaba codificado como un dolor sexual. Su casa se convierte en un lugar de peregrinación a la que acuden «hombres descalços, contritos, y reboçados, desatacados, que entraban allí a llorar sus pecados» (I, 111). Y, como ya estamos puestos en aviso, comprendemos que hablar del lloro de estos hombres era hablar de su eyaculación.

Con la misma devoción con la que acuden aquellos hombres a su casa, se acerca Calisto a Celestina y, sintiéndose indigno de 'besar esas manos llenas de remedio', se consuela con postrarse y besar el suelo que ella pisa: 'Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya la beso' (I, 116). Como si de la Virgen se tratase, le dedica una serie de letanías que mucho tienen que ver con las que se entonan a la madre de Jesucristo. Cuando a ésta se le nombra 'salud de los enfermos' o 'consoladora de los afligidos' Calisto dice de Celestina que es «salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte» (I, 116). En el acto XI vuelve a dirigirse a ella en forma de letanías: 'O joya del mundo, acerro de mis passiones, espejo de mi vista; el corazón se me alegra en ver essa honrrada presencia, essa noble senectud' (XI, 249). También Sempronio se dirige a la alcahueta con una apelación mariana: 'Madre bendita! ¡Qué desseo traygo! ¡Gracias a Dios, que te me dexó ver' (I, 112). Celestina aparece como un 'santa' o una 'virgen' al revés. De ahí que cuando la naturaleza celebra la llegada de Celestina lo hace de manera pervertida. Por boca de Pármeneo escuchamos que:

Si entre cient mugeres va e alguno dize: ¡puta vieja!, sin ningún empacho luego buelue la cabeça e responde con alegre cara. En los conbites, en las fiestas, en las bodas, en las cofadrías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella pasan tiempo. Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aues, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dizen: ¡puta vieja! Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dizen sus martillos. Carpinteros e armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el ayre su nombre. Cántanla los carpinteros, péynanla los peynadores, texedores. Labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas con ella pasan el afán cotidiano. Al perder en los tableros, luego suenan sus loores. Todas cosas, que son hazen, a do quiera que ella está, el tal nombre representan. ¡O qué comedor de huevos asados era su marido! ¡Qué quieres más, sino, si vna piedra toca con otra, luego suena ¡puta vieja! (I, 108)

Hay una intensa conexión entre ella y la creación pero, a diferencia de la armonía sagrada que hace a san Francisco de Asís sentirse hermanado con la creación y proclamar: «Fra-

*tello sole, sorella luna*»; la presencia desestabilizadora de Celestina sólo atrae el insulto de '¡Putá vieja!'. Este es el cántico litúrgico invertido que entonan los animales.

### Melibeia y la oración sincera

*'hagase en mi según tu voluntad.'*

El personaje de Melibeia apenas se acuerda de su religión. Poseer el cordón «que ha tocado todas las reliquias que ay en Roma e Jerusalem» y saber la oración de Santa Polonia contra el dolor de muelas, no es más índice de su devoción que el usar a Dios en frases lexicalizadas. Sin embargo, su oración es más sincera que la de los personajes antes analizados. Cuando Melibeia recurre a Dios, no lo hace como Calisto, que se servía de la oración como un mero instrumento para lograr sus propios objetivos ni como Celestina que 'quando ella tiene que hazer, no se acuerda de Dios ni cura de santidades'. Melibeia se dirige sólo en tres ocasiones a Dios, pero sus peticiones son fervientes y sinceras (aunque no dejen de ser, como veremos, poco convencionales). No multiplica las palabras ni usa oraciones rituales o manidas. Comulga con las ideas del canónigo Porras en su *Tratado de la oración* (1552) cuando dice que la oración no «consiste en solamente mover los labios: es menester que el pensamiento se levante y ponga en Dios».

La primera ocasión en que eleva sus oraciones al cielo es para dirigirse a un Dios soberano, al que le pide fuerzas para encubrir su amor y salvar su reputación.

¡O soberano Dios! A ti, que todos los atribulados llaman, los apasionados piden remedio, los llagados medicina; a ti que los cielos, mar e tierra con los infernales centros obedecen; a ti, el qual todas las cosas a los hombres sojuzgaste, humildemente suplico des a mi herido corazón sofrimiento e paciencia, con que mi terrible pasión pueda dissimular. No se desdore aquella hoja de castidad, que tengo assentada sobre este amoroso desseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta. Pero, ¿cómo lo podré hazer, lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado, que la vista de su presencia de aquel cauallero me dio? (X, 238)

Las connotaciones que adquiere Dios en este pasaje son muy judaicas. Se está hablando de un Dios rey, soberano, que es el creador de los cielos, el mar y la tierra. Sin embargo, y he aquí el primer rasgo chocante, se trata de un Dios que también gobierna el infierno (al que 'los infernales centros obedecen'). Este dato no tiene curso en ninguna de las religiones del Libro y nos llena de estupor cuando lo escuchamos<sup>3</sup>.

Pero no es esto lo único que llama la atención de esta oración. Y es que Melibeia está dirigiéndose a la Trascendencia directamente, sin buscar ningún intermediario. Se trata de un rasgo muy original que, como apunta Marcel Bataillon, está en estrecha relación no sólo con el iluminismo y el erasmismo sino también con el hecho de 'ser converso':

¿Quién sabe si, liberados de las prescripciones minuciosas del Levítico, no acabarán con el lado ceremonial del catolicismo para buscar un comercio directo

3.- Cabe señalar que la edición de *Crítica de La Celestina* interpreta los «infernales centros» con el centro de la Tierra sin otra connotación teológica: «infernales: aquí en el sentido etimológico de 'regiones inferiores', las que están debajo de la tierra.» (219 nota 6). Agradezco a la Prof. María Teresa Narváez de la Universidad de Puerto Rico este apunte.

con el Dios de Isaías? El iluminismo, que será el enemigo íntimo de la ortodoxia española durante todo el siglo XVI, no es monopolio de esos conversos, pero tiene entre ellos algunos de sus más activos propagadores. (61)

En efecto, Francisco de Osuna, partícipe de las ideas del ‘recogimiento’, escribe en su *Tercer abecedario espiritual* contra la idea de usar la humanidad de Cristo como medio de unión a Dios: «conviene llegar a los que se quieren allegar a la alta e pura contemplación, dejar las criaturas e la sacra Humanidad para subir más alto y recibir más por entero la comunicación de las cosas puramente espirituales» (citado en Bataillon 168). El autor de *La Celestina* parece afín a estas ideas porque las personas de Jesús y la Virgen María brillan por su ausencia. La evocación de un Jesús ultrajado por los «falsos judíos» sólo aparece en los irónicos versos añadidos en la edición de 1502 y usando una circunlocución («amemos aquel que spinas y lança/ açotes y clavos su sangre vertieron...»). Comenta Stephen Gilman: «Parecería como si Rojas compartiera la repugnancia de algunos de sus compañeros conversos a nombrar directamente a un mesías impuesto y espúreo» (355). En cambio a la Virgen nunca se la nombra. Maria Rosa Lida documenta este caso extraño también en otros dos autores: Juan de Mena, que tampoco nombra a la Virgen, y Antón de Montoro, «que alabó a Isabel la Católica por encima de «la hija de Santa’Ana», con no poco escándalo de los contemporáneos» (Lida 366). Otro ejemplo de comunicación directa con Dios, sin la necesidad de un intermediario humano, nos la da el caso de Pedro Cazalla. Mari Ramírez, la criada de la alumbrada Francisca Hernández, declaró haber escuchado a Cazalla decir que: «No avía menester más de mirar arriba, que entre él y Dios no avía más de un hilo» (Bataillon 182).

Melibea lo sabía y en la segunda ocasión en que se dirige a Dios lo hace tan ‘directo’ que usa el pronombre informal: ‘Tú, Señor». Esta vez Melibea solicita el testimonio de Dios para justificar una acción que sabe que va a destrozar anímicamente a sus padres pero que la ve cómo la única salida dadas las circunstancias: «Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves quán catiua tengo mi libertad, quán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto caullero, que priua al que tengo con los viuos padres» (xx, 332).

En un tercer momento, Melibea encomienda sus padres a Dios para que les dé el consuelo y el cuidado que ella no les va a poder ofrecer: ‘Dios quede contigo y con ella’. Para decir inmediatamente después: ‘a Él ofrezco mi alma’ (xx, 335) y lanzarse al vacío. Melibea ha entregado su alma a Dios antes de quitarse la vida. De sobra sabemos que el suicidio está censurado en cualquier religión y condenado con el infierno (en las religiones del Libro) o la reencarnación (en las religiones orientales). Pero la libre de Melibea no piensa en la ortodoxia. Ni su amor había sido culpabilizado ni lo iba a ser ahora su muerte. Ella adereza su manera de morir y hace de su suicidio no un acto de desesperación sino una entrega al Creador<sup>4</sup>.

4.- Sagar García ve en el preludeo al suicidio de Melibea muchos elementos coincidentes con la oración de Jesús en Getsemaní: «Melibea busca apartarse de los suyos para su última reflexión, que transcurre con reminiscencias del bíblico «Pater mi si non potest hic calix transire nisi bibam illum fiat voluntas tua» (Mt 26,42) cuando afirma «Todo se ha hecho a mi voluntad» (p. 329), así como se dirige directamente a Dios, imitando la actitud orante de Cristo» (20). De la misma manera, el planto de Pleberio se relacionaría, según la autora, con la *lamentatio Mariae* que sigue a la muerte de Cristo en la literatura de Pasión.

Como vemos, el personaje de Melibea tiene una manera de rezar más ferviente y mucho menos convencional que la de los demás personajes. Como si de una 'alumbrada' se tratara, no sólo se dirige a Dios sin intermediarios sino que evita cualquier acto ostentoso y exterior (a diferencia de Calisto, cuyos actos devotos están tan cerca de la hipocresía que alarman a su criado: '¿Qué dirán sino que andas royendo los santos?' (XI, 249)), apostando por una espiritualidad más interior. En efecto, 'Recogidos' y 'Dejados' comulgan con la idea de que las ceremonias exteriores no sirven de nada si no hay una disposición interna que las sustente. Por eso evitan las persignaciones, las genuflexiones, el golpearse el pecho o hacer uso del agua bendita. Para ellos lo esencial de la misa se había convertido en un «levantarse, sentarse o arrodillarse, es decir, en 'jugar con el cuerpo'» (Bataillon 172). El culto a las imágenes y a la adoración de la cruz son rechazadas como idolatrías. Incluso la petición que le hace Alisa a Celestina de rezar por su hermana no está bien vista:

ALISA.– Dolor de costado e tal que, según del moço supe que quedaua, temo no sea mortal. Ruega tú, vezina, por amor mío, en tus deuociones por su salud a Dios.

CELESTINA.– Yo te prometo, señora, en yendo de aquí, me vaya por esos monesterios, donde tengo frayles deuotos míos, e les dé el mismo cargo, que tú me das.

Según Bataillon, los alumbrados se preguntarían ante estas palabras «¿Por qué ha de decir uno a sus amigos: 'Rogad al Señor por mí'? Dios tiene cuidado de todos nosotros, y sabe lo que nos conviene. En verdad no hay más que una sola oración, que resume todas las demás: *Fiat voluntas tuas*» (Bataillon 173).

Este *fiat* lo va a pronunciar también Melibea. Se trata de la oración más bella de la obra, aunque no esté dirigida a Dios sino al 'dios humano' en el que se ha convertido su amante:

Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperanza; conozco dél que no bivo engañada. Pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar? Todas las debdas del mundo reciben compensación en diverso género; el amor no admite sino sólo amor por paga; en pensar en él me alegre, en verle me gozo, en oýrle me glorifico; haga y ordene de mí a su voluntad (XVI, 304)

Es una verdadera oración de amor, alegre y sincera, llena de esperanza y gozo, que termina con lo que hemos visto que es la verdadera oración: *Fiat voluntas tuas*, 'hagase en mi según tu voluntad'.

### Pleberio o la angustia existencial

¿Por qué me dexaste triste y solo *in hac lacrimarum valle*?

En el acto final, el personaje de Pleberio va a tomar la palabra para, en su terrible lamento, ser portavoz de la intención final de Fernando de Rojas. Los planteamientos moralizantes que aparecían en el prólogo, la carta o los versos acrósticos no eran más que máscaras con las que se trataban, de alguna manera, de restar importancia a la peligrosa osadía de Pleberio. Y es que este personaje y su autor están cuestionando el orden del universo.

Pleberio increpa a la Fortuna, al Mundo y al Amor pues considera que estas fuerzas son las responsables de todas las muertes que han ocurrido. Las menciona por orden de importancia, de menor a mayor, dejando para el final el amor, cuyo gentil nombre no deja de ser una máscara (otra máscara más de la obra) que encubre una realidad injusta y cruel: «La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella para tu servicio emponzoñado jamás halló; ellos murieron degollados, Calisto despeñado. Mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle. Esto todo causas» (XXI, 341). Pero detrás de estas abstracciones se encuentra nada más y nada menos que Dios. Rojas, y su portavoz Pleberio, está acusando a la Realidad Suprema a través de los eufemismos de la fortuna, el mundo y el amor. A veces la alusión quiere volverse más explícita y sentimos que el personaje habla del Dios antiguotestamentario, tan proclive a las promesas con el pueblo elegido, cuando dice, dirigiéndose al mundo: «Prometes mucho, nada no cumples. Échanos de ti, porque no te podamos pedir que mantengas tus vanos prometimientos» (339).

Pero el eufemismo más peligroso es el de ‘amor’ pues es el que más estrechamente está relacionado con Dios: «Dios es amor, y el que vive en el amor, en Dios vive y Dios en él» (Juan 4, 16). La acusación contra la locura de amor, esa ‘reprehensión de los locos enamorados’ que pretendidamente quiere Rojas a través de su obra, es en realidad una acusación y reprensión contra Dios porque, como dice Celestina en el acto IV: «cada día hay hombres penados por mujeres y mujeres por hombres, y esto obra la natura y la natura ordenóla Dios, y Dios no hizo cosa mala» (IV, 170). Pleberio es, por tanto, el personaje que más habla de Dios pero sin nombrarlo excepto en un último momento terrible: ‘Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traýdos. Cata que Dios mata los que crió’ (342). La imagen es de un Dios vengativo, que hace sufrir y que sólo trae destrucción: ‘Si amor fuesses, amarías a tus sirvientes; si los amases, no les darías pena; si alegres viviesen, no se matarían como agora mi amada hija’ (341). Pleberio está cuestionando el orden del universo al ser regido por una especie de cruel demiurgo que dirige sus acciones sin concierto y sin piedad. Como recuerda Maravall, «*La Celestina* nos presenta el drama de la crisis y transmutación de los valores sociales y morales que se desarrolla en la fase de crecimiento de la economía, de la cultura y de la vida entera, en la sociedad del siglo XV» (22). Pero se trata de una crisis que no sólo tiene que ver con el contexto histórico, sino que está estrechamente vinculada al hecho de ‘ser converso’. Era, en efecto, una historia «de horror y violencia, década tras década, de continua agresión, de parientes muertos, de casas quemadas, de propiedades robadas, de escapadas por un pelo, de huidas desesperadas, de odios profundos y de incesante peligro» (Gilman 166) en los que muchas personas se vieron forzadas (por eso fueron llamados *anusim*) a abandonar una fe sin el consuelo de conseguir otra: «eran la primera comunidad de hombres que desde los romanos tenía que habérselas con un mundo sin esperanza y de dimensiones ajenas» (Gilman 194). De ahí que tras los ojos de Pleberio observemos un mundo espeluznante tan vacío de sentido como un ‘juego de hombres que andan en corro’:

Yo pensaua en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden, agora visto el pro e la contra de tus bienandanças, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido e sin fruto, fuente de cuyda-

dos, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin prouecho, dulce ponçoña, vana esperança, falsa alegría, verdadero dolor. (XXI, 338)

Es uno de los momentos más angustiosos del lamento de Pleberio pues descubrimos que en realidad el personaje está rezando. Sin embargo, se trata de una letanía invertida: en vez de alabar el mundo a través de la figura de la Virgen (que es 'rosa mística', 'puerta del cielo' y 'estrella de la mañana') nos muestra un mundo espeluznante lleno de serpientes, espinas, lágrimas y miserias. Frente, por ejemplo, a *Vida en el amor* de Ernesto Cardenal, donde Tomas Merton constata que «en una época de conflicto, angustia, guerra, crueldad, confusión, el lector se podrá sorprender con este libro que es un himno al amor, y que nos dice que «todos los seres se aman» (9), Rojas solo encuentra dolor, «verdadero dolor» (XXI), ante el mundo que le tocó vivir. En vez de una creación en plena armonía que «nos grita estridentemente, con un gran grito, la existencia y la belleza y el amor de Dios» (Cardenal 23), se nos presenta una naturaleza en 'batalla' cuyo desorden nos hace pensar en la ausencia de una Providencia o, de existir, en una Providencia arbitraria y cruel. Los conversos (y con ellos Rojas y Pleberio) han perdido el sentido del universo y ya no saben en qué creer: «No era solamente una cuestión de falta de fe, ni de duda, sino también de no pertenecer ni a una 'ley' ni a otra, de carecer de un sentido y un rumbo previamente ordenados en los senderos de la existencia» (Gilman 194).

Por eso ni se plantea qué pasará con el alma de su hija suicida. El más allá no se contempla en su discurso. El personaje se ha quedado tan desorientado que incluso invierte las bienaventuranzas. Esta vez los bienaventurados son los suicidas: «Muchos te dexaron con temor de tu arrebatado dexar; bienaventurados se llamarán quando vean el gualardón que a este triste viejo as dado en pago de tan largo servicio» (339). Bienaventurados son también los que no conocen el amor. Pero si seguimos con la ecuación de que Dios es amor, observamos aterrorizados que en el fondo Pleberio está alabando a aquellos que nunca tuvieron noticia de la Divinidad: «Bienaventurados los que no conociste o de los que no te curaste» (342). Y es que entiende que es mejor no tener expectativas en un Dios infiel y cruel que vivir con la 'utópica' pero falsa idea de una Trascendencia amorosa, que cumple sus promesas.

Pleberio está siendo acosado por un sentimiento de *obdachlosigkeit*. Ante la muerte de su hija, la compañía del mundo le es «ya enojosa». Se ha convertido en un «caminante pobre» al que no le importa ni siquiera ser asaltado pues ya no tiene nada que perder. Es sólo un «desconsolado viejo» que grita su soledad: «¡Qué solo estoy!» (339). Pero a parte de esta soledad que podríamos denominar 'social' y que consiste en un fracaso de comunicación y solidaridad: «(...) en *La Celestina* todo intento de realización de la persona y de entendimiento y comunicación están irremisiblemente abocados al fracaso, como los individuos mismos lo están a la destrucción» (Rodríguez 155); hay una soledad 'existencial', un sentimiento personal de abandono. Frente a las habitadas moradas interiores de Santa Teresa de Jesús, Pleberio se pregunta, «¿Quién acompañará mi desacompañada morada?». Soledad, desamparo, tristeza... Pleberio encarna el personaje petrarquesco de Dolor, pero un dolor sin consuelo. Rojas reescribe el *De remediis utriusque fortunae* y nos da una desalentadora lectura: no hay remedio para el Dolor ni Razón que lo aplaque. Un traductor francés de *La Celestina* se vio obligado a incorporar el personaje de 'Ariston,

frére d'Alise' para dar consuelo al planto del padre y llevarlo del pesimismo existencial a la resignación cristiana. «Rojas y su portavoz no están dispuestos a admitir tal consuelo. Para ellos no hay ley a que puedan acogerse, no existe 'ley' alguna —ni cristiana, ni judía, ni gentil— en cuyos brazos se pueda hallar descanso» (Gilman 366).

Y así nos deja el llanto de Pleberio y la pluma de Rojas, con una terrible pregunta lanzada al vacío: «¿Por qué me dexaste triste y solo in hac lacrimarum valle?» (343). Esta pregunta retórica se llena de más desaliento si cabe cuando observamos que Pleberio está usando las palabras de la «*Salve Regina*». Para Pleberio, no hay una 'Madre de misericordia, vida, dulzura y esperanza' a la que llorar y suspirar como '*exsules filii Hevae*' durante el paso por 'este valle de lágrimas.' Sin embargo, y éste es el único consuelo, aunque las palabras de Pleberio estén llenas de dolor, aunque esté cuestionando el orden del universo y sintiendo una terrible náusea existencial, Pleberio está rezando.

En la obra de *La Celestina* abundan las oraciones invertidas que rozan la amoralidad: Calisto reza para conseguir su 'loco amor' y satisfacer su apetito sexual; Celestina se acuerda de Dios cuando 'no sobra el comer' y usa tanto oraciones a santos como hechizos al diablo para sacar provecho económico; Melibea invoca a Dios antes de suicidarse apelando al testimonio de Dios para justificar un acto tan poco ortodoxo; Pleberio en su planto convierte su rezo en un angustioso cuestionamiento del orden del universo... Pero, como hemos observado, esta obra también da cuenta de otras formas no convencionales de rezar que estarían muy cercanas a las ideas reformadoras de Erasmo o incluso a las ideas perseguidas de los alumbrados, que tanto tienen que ver con los conversos. En cualquier caso el análisis ha merecido la pena y acaso no sólo hayamos profundizado en la psique de los personajes de esta célebre obra sino que pudiéramos haber asediado la compleja religiosidad del propio Fernando de Rojas.

## Bibliografía

- BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- CARDENAL, Ernesto. *Vida en el amor*. Madrid: Trotta, 2004.
- . *Cántico cósmico*. Madrid: Trotta, 2002.
- DUNN, Peter. «Pleberio's World», *PMLA* XCI (1976): 406-19.
- FICINO, Marsilio. *De Amore. Comentario al «El Banquete» de Platón*. Madrid: Tecnos, 1994.
- GERLI, Michael. «Complicitous Laughter, Hilarity and Seduction in La Celestina», *HR* 63 (1995): 19-38.
- GILMAN, Stephen. *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina*. Madrid: Taurus, 1978.
- GREEN, Otis. «The Celestian and the Inquisition», *Hispanic Review* 15 (1947): 211-217.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- . «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1977: 291-309.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago. «Ver la 'grandeza de Dios' en *La Celestina*: Más allá del tópico de la hipérbole sagrada», en «De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010: 206-225.
- . «Señor, por holgar con el cordón no querrás gozar de Melibea»: la parodia del culto a las reliquias en la *Celestina*», *MLN* 127.2 (2012): 190-207.
- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos, 1981.
- MÁRQUEZ, Antonio. *Los alumbrados*. Madrid: Taurus, 1972.
- MERTON, Tomás. «Prólogo» a *Vida en el amor* de Ernesto Cardenal. Madrid: Trotta, 2004.
- PUERTO, Laura. «*La Celestina*, ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, nihilismo», *Celestinesca* 32 (2008): 245-263.
- ROJAS, Fernando. *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 2000.
- . *La Celestina*. Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2000.
- . *La Celestina*. Edición de Marta Haro y Juan Carlos Conde. Madrid: Castalia, 2002.
- . *La Celestina* (Concordancia). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. < <http://www5.cervantesvirtual.com/cgi-bin/cgiconcordancias?ref=000090> >
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Literatura, Historia, Alienación*. Barcelona: Labor, 1976.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta. «Influencia de la hipérbole sacroprofana bíblica sobre la interpretación y estructura de *Celestina*», en *La tinta en la clepsidra: Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*. Barcelona: PPU, 2012: 15-24.



# *Artículos*





## Juan Ignacio Laguna Fernández, *La Philosophía Moral en el Guzmán apócrifo: la autoría de Juan Felipe Mey a la luz de las nuevas fuentes*, Ciudad Real, Almud ediciones, 2012.

Recientemente estamos viviendo propuestas de asignación autorial a diferentes obras hasta el momento anónimas. Así, para el *Lazarillo de Tormes*, se ha sugerido a Diego Hurtado de Mendoza, los hermanos Valdés, Sebastián de Horozo, Francisco Cervantes de Salazar, Juan Arce de Otálora, Luis Vives, etc., por sólo citar unas cuantas atribuciones. Algo similar está ocurriendo con la *Celestina*, de la que se duda que su autor sea Fernando de Rojas. Y en este libro que resañamos de Juan Ignacio Laguna, se atribuye la composición del *Guzmán apócrifo*, Valencia, 1602 (publicado bajo el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra) a Juan Felipe Mey; anteriormente se pensó en Juan Martí (escritor valenciano de finales del siglo XVI).

El estudio de Juan Ignacio Laguna se divide en dos partes, una primera (La *Philosophía moral* en el *Guzmán apócrifo*), en la que analiza las investigaciones realizadas en el siglo XX sobre las posibles fuentes del *Guzmán* y las nuevas que ha descubierto, y una segunda sobre la posible atribución del *Guzmán apócrifo* a Juan Felipe Mey. Como indica su autor: “El hallazgo de estas nuevas fuentes utilizadas por el autor de la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, obra publicada en Valencia por Pedro Patricio Mey en 1602, son las que nos han permitido, a su vez, abrir una nueva vía de estudio, en absoluto explorada, sobre la justa atribución de la obra que se debería al impresor y profesor valenciano Juan Felipe Mey, hermano del impresor de la obra” (p. 18).

El capítulo más importante de esta primera parte se centra en el análisis de la *Philosophía Moral de Príncipes*, de Juan de Torres, publicado en Burgos, 1596. Posteriormente, se comparan diferentes fragmentos y capítulos entre el *Guzmán apócrifo* y el texto de Juan Torres. Así, el cap. IV del libro XXV de la *Philosophía Moral*, es reproducido casi al completo en el cap. VII del libro III del *Guzmán*. El lector tiene frente a frente las dos transcripciones para que pueda analizar las frases y párrafos idénticos. Viendo en paralelo ambos textos, Juan Ignacio Laguna desmiente otras fuentes, caso de la *Silva de varia lección* de Pedro Mejía, que fue utilizada y citada por Juan de Torres en su *Philosophía Moral*. Es muy interesante este apartado, en el que nos muestra a triple columna las transcripciones de

los tres textos en paralelo. Durante casi 40 páginas a doble columna, queda patente que el autor del *Guzmán* apócrifo sigue y copia al pie de la letra numerosos pasajes y capítulos de la *Philosophía Moral*, un trabajo muy meritorio, pues el lector puede hacerse inmediatamente una idea de cómo se retoman conceptos y páginas enteras sin prácticamente modificación alguna.

Posteriormente, en el cap. 1.4.1 de esta Primera Parte, compara el cap. II del primer libro del pseudo-*Guzmán*, con *Il manifesto successo, di tutto il seguito per il duello et querela de i dua illust. s. napoletani. Il s. Cesare, et il s. d. Fabritio, Pignatelli. Pareri, allegationi, discorsi, et lettere di diversi illust. sig. et eccl. cavalieri, et dottori, sopra il detto duello*, Fiorenza, Bernardo Giunta, 1548, s/p, 2 portadas. Como en el apartado anterior, el lector puede ver los dos textos confrontados y poder así descubrir la traducción casi literal del autor italiano.

La siguiente fuente analizada corresponde a los sermones o prédicas del obispo de Bitonto, Cornelio Musso, uno de los más afamados predicadores italianos de mediados del siglo XVI. Los textos se encuentran en dos sermones diferentes, cuyos títulos son “Predica del mistero della vigna, et dell’arte del bien vivere” y “Sopra la lettione della scrittura, *Anima, quae peccaverit, ipsa morietur, &c.*” Los párrafos comparados a doble columna aparecen, por ejemplo, en *Prediche del reverendissimo mons. Cornelio Musso de Piacenza, vescovo di bitonto*, en Venecia, por Gabriel Giolito de Ferrari, 1558.

En el cap. 1.6, se propone que el autor del *Guzmán* apócrifo utiliza la *Segunda parte de la sylvva spiritual*, Zaragoza, Pedro Puig, 1590, y sin ningún género de dudas, las *Addiciones a la sylvva spiritual, y su tercera parte*, publicadas por Gabriel Lloberas el año 1595 en Barcelona. Como en toda la Primera parte, Juan Ignacio Laguna nos confronta los textos para su comparación. Lo mismo sucede con otra de las fuentes, la obra de fray Marco Antonio de Camos, prior del monasterio de San Agustín en Barcelona, *Microcosmia y gobierno universal del hombre christiano, para todos los estados, y cualquiera de ellos*, cuya primera impresión se realizó en Barcelona, Monasterio de San Agustín, por Pablo Malo en 1592, la segunda edición y última es de 1595.

En el cap. 1.8, compara el *Guzmán* apócrifo con la obra del hebraísta Domingo García, canónigo del Pilar de Zaragoza, *Thesoro de los soberanos misterios y excelencias divinas, que se hallan en las tres letras consonantes del Sacrosanto e inefable nombre de IESVS, según se escribe en el original hebreo*, Zaragoza, Lorenzo de Robles, 1598, de la que se localiza traslado de un largo discurso sobre astrología y los diversos tipos de adivinación. En el siguiente capítulo, también a dos columnas, se incluyen los fragmentos utilizados por el autor del *Guzmán* del libro del mercedario Juan Suárez de Godoy, *Thesoro de varias consideraciones sobre el psalmo de misericordias ‘Domini in aeternum cantabo’ (...)*, número LXXXVIII, en Barcelona, Sebastián de Cormellas al Call, 1598.

Finalmente, los caps. 1.10, 1.11 y 1.12 se cotejan pequeños fragmentos entre el *Guzmán* apócrifo y la primera parte del *Libro de la oración y consideración*, de Fray Luis de Granada; con la *Agonía del tránsito* de A. Venegas; con los *Sermones* de Alonso de Cabrera; pero en el apartado 1.13 se compara con casi la totalidad de la *Relación del aparato que se hizo en la ciudad de Valencia para el recibimiento de la Serenísima Reyna Doña margarita de Austria desposada con el Cathólico y potentísimo rey de España Don Phelipe Tercero de este nombre*, realizada por Juan Bautista Confalíonero, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1599, donde se copia prácticamente en su totalidad en el cap. X, libro III del *Guzmán* apócrifo.

La Segunda parte del libro trata sobre la autoría del *Guzmán* apócrifo. Juan Ignacio analiza las diferentes propuestas, desde la inicial de Mateo Alemán, quien la atribuye a un tal Juan

Martí, pero al parecer sin pruebas (y que dan por buena la inmensa mayoría de los críticos), para asignarla a Juan Felipe Mey a partir de una serie de indicios bastante sólidos.

A partir de la lectura de una biografía desconocida hasta hace pocos años, escrita por Jerónimo Martínez de la Vega, uno de sus discípulos en la universidad de Valencia, y que editó recientemente el profesor Juan F. Alcina, ha permitido alentar la hipótesis a Juan Ignacio Laguna de que Juan Felipe Mey sea el verdadero autor del *Guzmán* apócrifo al resolver algunas de las cuestiones latentes a lo largo del trabajo:

- a) por una parte explicaba quién podría ser el “grande doctor letrado de grande censura” del que se habla en el *Guzmán*, pues coincidía con la figura del arzobispo de Tarragona, Antonio Agustín, con el que Juan Felipe Mey había trabajado y colaborado estrechamente durante casi diez años;
- b) el conocimiento exhaustivo en muchos casos de la obra del jesuita Juan de Torres, la mayormente copiada en el pseudo-*Guzmán*, se podía explicar por el adhesión sincera que Juan Felipe Mey había demostrado a lo largo de toda su vida a la Compañía de Jesús;
- c) permitía colocar *Il manifesto successo* en uno de los anaqueles de la magnífica biblioteca que logró reunir el arzobispo Antonio Agustín en su sede metropolitana de Tarragona, después de haber pasado una parte importante de su vida en Italia, donde había tenido entre sus maestros, compañeros y discípulos a los más destacados jurisconsultos de la época; y,
- d) revelaba coherentemente el porqué del plagio de la obra de Mateo Alemán y el hecho de que la obra esté en su mayor parte copiada de otros escritos.

Posteriormente analiza la figura de Antonio Agustín; la relación de Juan Felipe Mey con la Compañía de Jesús y Alcalá de Henares; así como el uso del *Il manifesto successo* en la construcción del *Guzmán*, ejemplar poco conocido en España, y que podría haber pertenecido a Antonio Agustín para pasar posteriormente a la biblioteca de Juan Felipe Mey; la relación de Mey con los textos italianos, al haber traducido *El Metamorfoseos de Ovidio en octava rima*; la moralidad de la obra; etc.

Me parecen muy justos y coherentes los planteamientos iniciales de Juan Ignacio a lo largo de todo el texto, reconociendo explícitamente que no inició su investigación con el propósito de aclarar la autoría del *Guzmán* apócrifo, sino que esta posibilidad le surgió a lo largo de su desarrollo:

El objetivo de este trabajo no era en origen conocer la autoría del *Guzmán* apócrifo —nada más lejano de la idea inicial—, pues tan solo pretendía presentar la noticia, que habíamos comprobado hace tiempo, de que la base del texto pertenecía a la obra de Juan de Torres. Es la *Philosophía Moral* y el hecho de querer saber algo más sobre las circunstancias de la utilización de *Il manifesto successo* lo que nos llevó a informarnos un poco más sobre el taller de imprenta de Pedro Patricio Mey. La lectura de la biografía de Juan Felipe Mey escrita por Jerónimo Martínez nos permitió concebir la idea de que la elección de las fuentes que habíamos localizado se explicaba —y se explica— de una forma mucho más coherente si Juan Felipe Mey hubiera sido el autor. Así buscamos todos los retazos —pocos—

que el verdadero autor hubiera podido dejar en la obra y que hemos procurado exponer de la mejor forma posible.

Estamos, pues, ante una nueva atribución del *Guzmán* apócrifo (hasta ahora adscrito a Juan Martí), con sólidos argumentos, pero no los suficientes como para rebatir cualquier otra posible autoría, salvo en el caso de que apareciera alguna documentación fiable (relacionada, por ejemplo, con la anécdota del astrólogo asesinado que se narra en el cap. IV del libro III, o bien con la biblioteca de Juan Felipe Mey o los libros que utilizó para la composición de la obra o algún contrato de impresión entre Pedro Patricio Mey, impresor de la obra, y el propio autor). Sin embargo, son irrefutables las fuentes utilizadas, que desvela con indudable maestría Juan Ignacio Laguna a lo largo de toda la Primera parte. Fuentes que serán indispensables para cualquier edición futura de la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (Valencia, 1602).

José Luis Canet  
Universitat de València