



Congreso Internacional Andalucía Barroca

III



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA



Congreso Internacional Andalucía Barroca
III. Literatura, Música y Fiesta
Actas

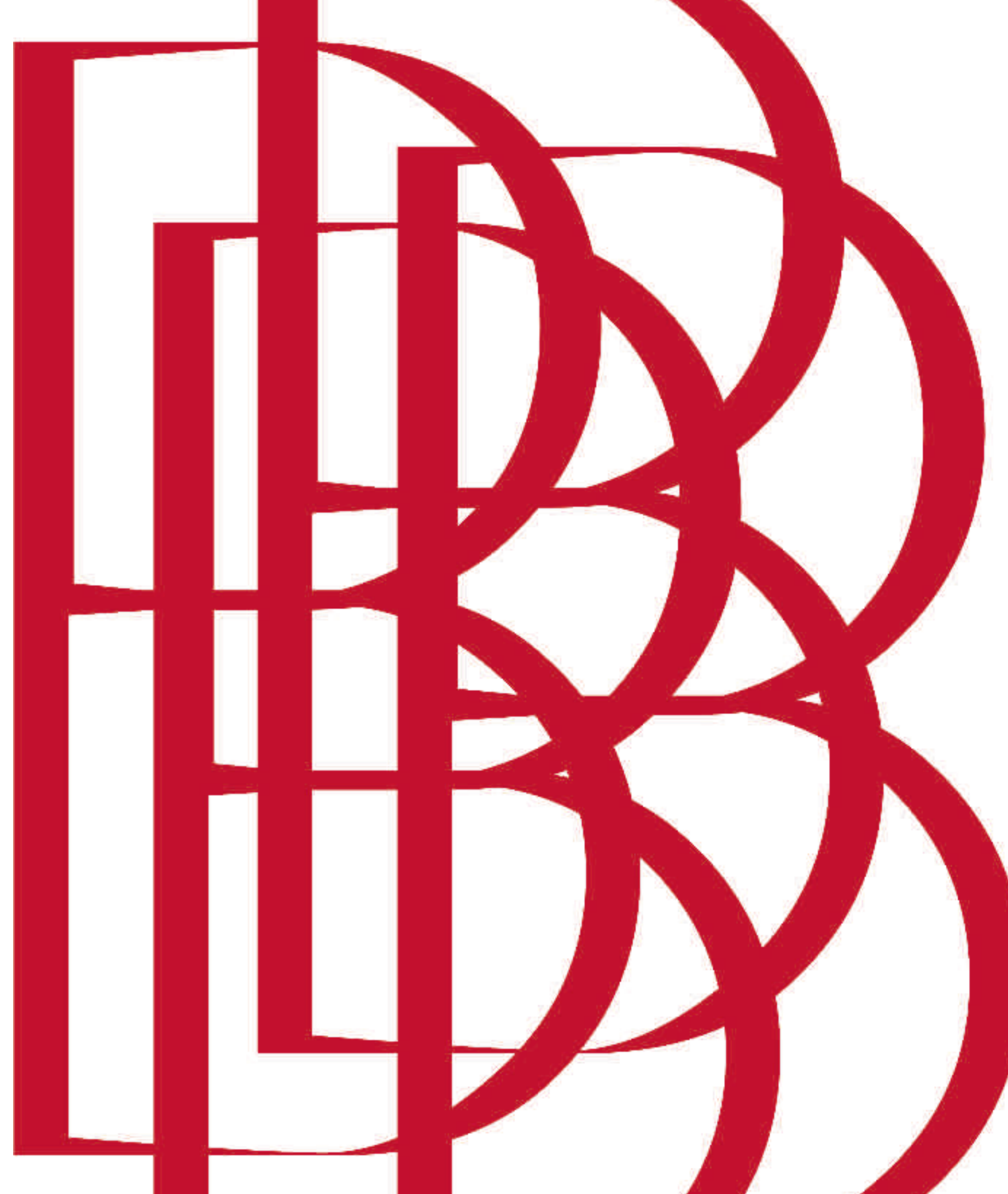


Imagen de portada:

Domingo Martínez, *Carro de la Alegría* (detalle), c. 1749.
Museo de Bellas Artes, Sevilla.

Congreso Internacional **Andalucía Barroca**

III. Literatura, Música y Fiesta

Actas

Congreso Internacional **Andalucía Barroca**
III. Literatura, Música y Fiesta
Actas

Biblioteca Supramunicipal San Zoilo | 17-21 de septiembre 2007





Presidencia de Honor

SS.MM. Los Reyes de España
Don Juan Carlos I y Doña Sofía

Manuel Chaves González
Presidente de la Junta de Andalucía

Rosario Torres Ruiz
Consejera de Cultura

Lidia Sánchez Milán
Secretaría General de Políticas Culturales

Guadalupe Ruiz Herrador
Directora General de Bienes Culturales

ANDALUCÍA BARROCA

DIRECCIÓN GENERAL DE BIENES CULTURALES

Jefe del Servicio de Investigación y Difusión del
Patrimonio Histórico

Arturo Pérez Plaza

Jefe del Departamento de Difusión
Antonio Pérez Paz

Coordinación de Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes
María Luisa Cano Navas

Asesores de Difusión
Juan Cañavate Toribio
Pedro Jaime Moreno de Soto
Natividad Rodríguez García
Ana Patricia Romero Rodríguez
Rafael Villafranca Jiménez

EMPRESA PÚBLICA DE GESTIÓN DE PROGRAMAS CULTURALES

Director Gerente
Francisco Fernández Cervantes

Directora de la Unidad de Programas de Colaboración
Isabel Albert Guerola

Técnico para Andalucía Barroca
Beatriz Gutiérrez Roldán

COMITÉ CIENTÍFICO

Coordinador
Alfredo J. Morales

Comisarios
Rosario Camacho Martínez
Reyes Escalera Pérez
Ignacio Henáres Cuéllar
Rafael López Guzmán
Luis Martínez Montiel
Fernando Pérez Mulet
Alfonso Pleguezuelo Hernández
Juan Luis Ravé Prieto
Pedro J. Respaldiza Lama
José Luis Romero Torres
Rafael Sánchez-Lafuente Gémar
Antonio Torrejón Díaz
Enrique Valdivieso González

Secretario del Congreso Internacional
Luis R. Méndez Rodríguez

CONGRESO INTERNACIONAL

Coordinación científica
Alfredo J. Morales

Secretaría científica
Luis R. Méndez Rodríguez

Secretaría técnica
Natividad Rodríguez García

Coordinación Andalucía Barroca 2007
José Luis Romero Torres

Presidencia de secciones
León Carlos Álvarez Santaló
José Lara Garrido
José Antonio Pérez Tapias
Alberto Villar Movellán

Relator de secciones
Cristóbal Belda Navarro
Gaspar Garrote Bernal
Carlos Alberto González Sánchez
Pablo Pérez Espígares

Organización
Luz Pérez Iriarte
Salomé Rodrigo Vila

Coordinación técnica
María Luisa Cano Navas
David Chillón Raposo
Daniel Expósito Sánchez
Alba García Arana
Yolanda Guash Marí
Soledad Jiménez Barrera
Pedro Luengo Gutiérrez
Pedro Manuel Martínez Lara
Ana Patricia Romero Rodríguez
Carmen Sánchez Varo
Rosario Vega Reyes
Rafael Villafranca Jiménez

Asistencia técnica
Carpetas Abadía
Chapitel Conservación y Restauración S. L.
Viajes El Corte Inglés

Visitas guiadas a Écija y Priego de Córdoba
Rosario Vega Reyes
Saraí Herrera Pérez

ACTAS

Coordinación científica
Alfredo J. Morales

Secretario
Luis R. Méndez Rodríguez

Coordinación técnica y fotográfica
Pedro Jaime Moreno de Soto

Coordinación Andalucía Barroca 2007
José Luis Romero Torres

Textos
Roland Béhar
Clara Bejarano Pellicer
Miguel Bernal Ripoll
Mercedes Blanco
Piedad Bolaños Donoso
Antonia Auxiliadora Bustos Rodríguez
Andrés Cea Galán
M^a José Cuesta García de Leonardo
Agustín de la Granja
Mercedes de los Reyes Peña
Raúl Díaz Rosales
Tania Domínguez García
Ángel María García Gómez
Gaspar Garrote Bernal
Francisco J. Giménez Rodríguez
David González Ramírez
Carmen González Román
Fátima Halcón Álvarez-Ossorio
José Lara Garrido
Abraham Madroñal Durán
Rafael Malpartida Tirado
Antonio Martín Moreno
María D. Martos Pérez
Belén Molina Huete
José Luis Plaza Chillón
Clara Eugenia Peragón López
Jesús Ponce Cárdenas
Asunción Rallo Gruss
Marion Reder Gadow
Antonio Rey Hazas
Joaquín Roses Lozano
Pedro Rueda Ramírez
Alfredo Ureña Uceda
Lothar Siemens Hernández

Diseño General
Carmen Jiménez

Fotografías
Javier Algarra; Carlos Choin; Gerardo García León; José Luis Gutiérrez; José Carlos Madero; Pedro Feria; Pedro Jaime Moreno de Soto; Museo de América; Museo Nacional del Prado; David Revuelta; José Luis Romero Torres

Edita
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Coordinación editorial
Domingo Rodríguez Ortega

Maquetación y fotomecánica
Carmen Jiménez, Grafo, S.A.

Impresión
Grafo, S.A.

Encuadernación
Grafo, S.A.

ISBN Obra completa: 978-84-8266-836-9 (O.C.)
ISBN Tomo III: 978-84-8266-839-0 (T.III)
Depósito legal: BI-1.512-09

© de los textos: sus autores
© de las fotografías: sus autores
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Cultura



La presente obra ha sido impresa en papel certificado que promueve la Gestión Forestal Sostenible.

El Congreso Internacional Andalucía Barroca se celebró siendo Jesús Romero Benítez Director General de Bienes Culturales

Colaboran

Caja Duero



Flauta Alema

A



2007

ANDALUCIA BARROCA

Flautado Viol

Diez y Nov

Cimbala

Voz Huma



SECCIÓN III. LITERATURA, MÚSICA Y FIESTA

PONENCIAS Y COMUNICACIONES INVITADAS

Visualidad y Barroco: Góngora Roland Béhar	17	La música profana del siglo XVII en Andalucía: cancioneros, teatro y poetas Francisco J. Giménez Rodríguez	129
Ideología de la creación musical en el Barroco a través del pensamiento del organista sevillano Correa de Arauxo. Una nueva "teórica" para una nueva música Miguel Bernal Ripoll	31	El Guzmán de Alfarache y el Marcos de Obregón en su trasfondo social: panorama crítico y estado de la cuestión David González Ramírez	137
El toro nupcial de la Soledad primera. Idiolecto y agudeza en la poética barroca de las Soledades Mercedes Blanco	41	Geografía e Historia del Barroco literario en Andalucía. Elementos para un encuadre José Lara Garrido	149
El actor en el Barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión Piedad Bolaños Donoso	53	Teatro breve de autores andaluces en el Barroco Abraham Madroñal Durán	159
Dramaturgos andaluces: Antonio de Mira Amescua (1577-1644) Agustín de la Granja	75	Artificios del desengaño en la prosa barroca andaluza Rafael Malpartida Tirado	167
La fiesta teatral barroca en Andalucía. Sevilla celebra el nacimiento del último Austria Mercedes de los Reyes Peña	85	Mudando el natural del mundo: la lírica antequerano- granadina del Barroco Belén Molina Huete	175
La casa de comedias de Córdoba y el esquema teatral de Sebastiano Serlio Ángel María García Gómez	107	Con dos autores cultos: notas en torno a García de Porras y Miguel de Barrios Jesús Ponce Cárdenas	187
Ensayo de memoria herrerianista hacia la poesía sevillana del siglo XVII Gaspar Garrote Bernal	117	Ciudad y literatura: los libros de Antigüedades en la Andalucía del Barroco Asunción Rallo Gruss	197



ÍNDICE

Vicente Espinel y el Lazarillo de Tormes: el escudero en la novela picaresca	207	La implantación de la policoralidad en Andalucía y en el contexto hispánico	231
Antonio Rey Hazas		Lothar Siemens Hernández	
Góngora, emblema de la variedad barroca	221		
Joaquín Roses Lozano			
COMUNICACIONES PRESENTADAS			
Los festejos por el nacimiento de un príncipe: el papel de la música y la danza	245	La fiesta de toros y su proyección artística en la Sevilla barroca	297
Clara Bejarano Pellicer		Fátima Halcón Alvarez-Ossorio	
Aproximación a los bailes de Andalucía	253	Notas para una caracterización de la modalidad epidíctica en la poesía de Agustín de Tejada Páez	305
Antonia Auxiliadora Bustos Rodríguez		María D. Martos Pérez	
La organería en la Andalucía Barroca: centros de actividad y circuitos de difusión	259	El Santo Reino en el siglo XVII: literatura de viajes y otras fuentes para su estudio	315
Andrés Cea Galán		Clara Eugenia Peragón López y Alfredo Ureña Uceda	
La guerra de sucesión en Andalucía vista a través de las celebraciones contemporáneas	267	Imaginería barroca andaluza y trasgresión contemporánea: la iconografía religiosa en los dibujos de Federico García Lorca	325
M ^a José Cuesta García de Leonardo		José Luis Plaza Chillón	
La apertura épica. El "ritual introductorio" en Rufo, Barahona de Soto y Balbuena	275	La codificación de las ceremonias religiosas en el municipio malagueño: el libro del maestro de ceremonias (1661)	333
Raúl Díaz Rosales		Marion Reder Gadow	
De la soledad del retiro a la soledad de la Corte. Una relación comparativa entre las dos cimas poéticas de la poesía espiritual de Pedro Espinosa: la Soledad de Pedro de Jesús y la Soledad del Gran Duque	281	Los estancos de cartillas en Andalucía: la distribución del libro escolar en la Edad Moderna	341
Tania Domínguez García		Pedro Rueda Ramírez	
Ekphrasis barroca: la arquitectura "pintada" por la poesía	289		
Carmen González Román			

Ponencias y comunicaciones invitadas



VISUALIDAD Y BARROCO: GÓNGORA

Roland Béhar

Université de Lille III, Francia

Tema resbaladizo, el de la visión y de lo visual en la obra poética de Luis de Góngora, a quien Marcelino Menéndez Pelayo llamó «riquísimo de imágenes», aunque «pobre de ideas».¹ Pero tema central, como bien supo expresarlo Emilio Orozco: «Una general tendencia a lo plástico y pictórico preside el desarrollo de las letras en la época del Barroco. De aquí el que sea frecuente entonces el pintor-poeta y el poeta-pintor, y el que todos los escritores no se cansen de repetir que la pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla. La poesía gongorina, con su gusto por la actitud contemplativa y su afán descriptivo y de creación de imágenes, se ofrece, así, como la más completa realización de ese ideal pictórico. Porque Góngora es el que marca este paso decisivo al poema descriptivo, y con ello a la pintura hablada».² Tema aparentemente muy estudiado, por fin, pero nunca en su conjunto: son muchísimos los trabajos que rozan el tema pero pocos los que lo tratan a fondo.

¹ Se toma la cita de MICÓ, J. M^º, *De Góngora*, Madrid, 2001, p. 11.

² OROZCO, E., *Introducción a Góngora*, Barcelona, 1984, p. 58. Para la equivalencia metafórica del pincel y de la pluma, véase EGIDO, A., *La página y el lienzo: Sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco* (Discurso leído el día 10 de marzo de 1989), Zaragoza, 1989, con amplia bibliografía, y BERGMANN, E., *Art Inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge (Mass.), 1979.

Aquí no se propondrá más que algunas calas, con exclusión de otras, que importa sin embargo señalar. No se examinará la poesía burlesca, sólo la culta, o seria. En efecto, el recurso descriptivo pertenece a ésta, y muy poco a la popular. Cuando lo hace, es de modo paródico. Así, cuando Góngora inventa, con *Hanme dicho, hermanas* (1587), el primer autorretrato burlesco español –que se autoriza expresamente del modelo de Francesco Berni, pero que hace juego con su socarrona respuesta a los cargos que se le hicieron el mismo año por desatender su oficio en la catedral de Córdoba–, los elementos del retrato son más morales que concretos: el reto poético no estriba tanto en recrear ante los ojos de la mente un efecto visual, como en describir moralmente a un personaje.³ Se indica su carácter, un poco al modo de los *Carácteres* de Teofrasto, tan del gusto del primer Seiscientos, pero no se abre ante el ojo de la mente del lector un teatro que pueda contemplar. No funciona la metáfora de la visión –*theoria* > *theatron*, con la ligera variante etimológica de la maravilla (*thaumaston*)–.⁴ El registro burlesco –que ataca los vicios de los caracteres–, no será, pues, objeto de este trabajo, ya que la noción de «carácter», si bien pertenece a lo visual en tanto impronta de una forma (*tupos*) en una materia, y fue entendida como tal a partir del Quinientos,⁵ se alejaría demasiado del propósito aquí definido. Para salir de la simple parodia de la descripción, habrá que esperar, después de las *Soledades* y del *Polifemo* (1614), la jocosidad *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618), cuyo caso resulta algo más complicado, puesto que participa de lo que Robert Jammes llamó la «promoción estética de lo burlesco»,⁶ y supone, para ser entendida, un acercamiento previo al uso serio que hace Góngora de la descripción, o écfrasis.⁷

Casos aparte son:

1) la canción epitalámica *iQué de envidiosos montes levantados!*, recientemente estudiada por Jesús Ponce Cárdenas, quien la interpreta como «discurso del lecho nupcial» en la tradición tanto latina como vernacular de Claudiano, Giovanni Pontano, Johannes Secundus, Torquato Tasso y Giambattista Marino, pero deja para otro trabajo el examen de la relación entre poesía epitalámica y artes plásticas;⁸

³ Cf. CRUZ CASADO, A., «El retrato literario en verso: un poema de Góngora y una secuela», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, LXXXI-142 (enero-junio 2002), pp. 181-193.

⁴ Desde Homero, la mirada anduvo acompañada por la admiración; cf. JOACHIM METTE, H., «"Schauen" und "Staunen"», *Kleine Schriften*, ed. A. Mette y B. Seidensticker, Frankfurt/Main, 1988, pp. 133-155.

⁵ Cf. FUMAROLI, M., *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Ginebra, 2002³, pp. 381-382, acerca del éxito de los *Caracteres* de Teofrasto, sobre todo a partir de la edición de Casaubon (1592).

⁶ JAMMES, R., *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, 1967, pp. 204-213.

⁷ Cf. PÉREZ LARGACHA, A., «"Los pinceles de un ganso" (Góngora y la écfrasis en la *Fábula de Píramo y Tisbe*)», *Studium. Filología*, nº 9 (1993), pp. 5-28.

⁸ Cf. PONCE CÁRDENAS, J. «Evaporar contempla un fuego helado». *Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, *Analecta Malacitana*, Anejo LXIV, 2007, en especial pp. 326-327.

⁹ LARA GARRIDO, J. «Los retratos de Prometeo (Crisis de la demiurgia pictórica

2) los sonetos relativos al tema de la pintura y del autorretrato, que abren nuevas perspectivas sobre el género, como lo ha mostrado José Lara Garrido en su artículo sobre *Los retratos de Prometeo*.⁹ Así, al entablar su monólogo en presencia del «Belga gentil» quien le «hurta [su] vulto» –pintando el «retrato de donde se copió el que va al principio deste libro [el manuscrito Chacón]–, Góngora prolonga y modifica la línea quinientista del soneto del retrato, a su vez inspirada en la literatura de la Antigüedad.¹⁰ Pero importa ver que, para el *concepto* de su soneto, el cordobés no innova, sino reanuda con el ejemplo de un dístico epigramático de la *Anthologia griega* (11,433), que se suele atribuir a Luciano de Samosata: «Pintor [*zoographè*: «pintor de vida»], no me hurtas más que mi apariencia [*morphàs*: forma], pero mi voz no la captarás, ya que tú te quedas prisionero de los colores». («Zoographe, tàs morphàs klépteis mónon, ou dúnasai dè phonèn sulesai chrómati peithómenos».)¹¹ Tanto en el epigrama como en el soneto, la relación entre la *vida* (cuya imitación es la meta de la écfrasis) y los *colores*, que constituyen como el límite de la imitación de la vida, forma el eje principal. Como se verá, la misma tensión rige buena parte de la poesía culta de Góngora, y es en torno a esta tensión, ejemplificada aquí a partir del famoso soneto, que se van a vertebrar las notas que siguen.

Para limitar la complejidad de la cuestión, se examinará sólo casos en que el texto intenta producir un simulacro (verbal) de experiencia visual.¹² El acercamiento al problema se hará desde las definiciones retóricas de la imagen como objeto de visión, examinándolas una tras otra con el objeto de calibrar su utilidad para comprender el estilo poético gongorino.

LA METÁFORA

De entrada, cabe distinguir dos niveles de relación entre imagen y escritura. Uno, intrínseco, remite al trabajo conceptual inherente a la creación de imágenes en el «idiolecto» gongorino.¹³ Es decir: al trabajo metafórico, con su capacidad de representación ante los ojos –la *pro*

en Paravicino y Góngora», *Edad de Oro*, nº VI (1987), pp. 133-147.

¹⁰ Para la fortuna de este soneto en la España post-gongorina, cf. BEAMUD, A. M^a, «Mirrors, Engaño, and Desengaño: The Poet's Portrait», *The Invisible Icon: Poetry about portraiture in the Spanish Golden Age*, cap. 3, Ann Arbor, 1980, pp. 71-107.

¹¹ *Anthologie grecque. Première partie. Anthologie palatine*, t. X (livre XI), ed. y trad. R. Aubreton, París, 1972, p. 226 (en la *Anthologia planudea*, el epigrama se encuentra en II^a, 19-4). Sobre este epigrama, cf. Walther Ludwig, «Das bessere Bildnis des Gelehrten», *Miscella Neolatina. Ausgewählte Aufsätze (1989-2003)*, vol. 3, ed. A. Steiner-Weber, Hildesheim-Zurigo-Nueva York, 2004, pp. 183-228.

¹² Cf., a un nivel más general, SEGRE, C., *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, 2003.

¹³ Los contemporáneos de Góngora lo llamarían su «dialecto», así Vázquez Siruela (*Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora y carácter legítimo de la poética*, ~1645-1648), cf. BLANCO, M., «Les Solitudes comme système de figures. Le cas de la synecdoque», en ISSOREL, J. (ed.), *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las Soledades de Góngora*, Perpiñán, 1995, p. 24.

ommaton metaphora de la *Retórica* aristotélica (III, 11, 1411b)–. Esta capacidad la recordaban todos los tratadistas del Quinientos italiano: Marco Girolamo Vida, quien consideraba que la metáfora, de la categoría de las *descriptions*, adornaba dulcemente el texto;¹⁴ Antonio Minturno, según quien la «comparatione» y la «similitudine» participan del «attissimamente motteggiare» y de los «luoghi onde le Passioni deriuano», y que representan «il più uago, e leggiadro ornamento, del quale il uerso uestir possiamo»;¹⁵ Bernardo Tasso, quien afirma: «E perchè la comparazione è molto atta a porre la cosa innanti agli ochi, (il che si dee con ogni studio cercare da chi scrive)... e con molto diletto, per mio parere, insegna»;¹⁶ Ludovico Castelvetro, de quien se ha subrayado la importancia para la comprensión visual de los textos literarios –tal vez bajo influencia del ramismo–,¹⁷ estima que las «comperationi» son imprescindibles para un buen texto, sirviendo su «necessità», su «chiarezza» o su «nobiltà»;¹⁸ Torquato Tasso, por fin, opina que «oltre tutte le metafore che son lodate da Aristotele è quella che si chiama «metafora in atto», cioè quella che pone la cosa inanzi agli occhi, e le dà quasi movimento e anima, e di inanimata la fa quasi animata.»¹⁹

Pero la metáfora, cuya meta principal es la creación y la sugestión mental de una imagen, acarrea ciertas dificultades. Y esto de modo especial en Góngora, en cuyas obras las metáforas pueden parecer por lo menos atrevidas, si no inaceptables. Así el comienzo de la *Soledad Segunda*:

«Éntrase el mar por un arroyo breve
que a recebillo con sediento paso
de su roca natal se precipita,
y mucha sal no sólo en poco vaso,
más su ruina bebe,
y su fin (cristalina mariposa,
no alada, sino undosa)
en el farol de Tetis solicita».²⁰

La asimilación metafórica del río que se acerca a su fin con la mariposa barrocammente fascinada por la llama en que se va a consumir resultó insoportable a más de un ingenio del tiempo de Góngora. Así al

polígrafo portugués Manuel de Faria y Sousa (1590-1649), comentador de *Os Lusíadas*, quien afirma en la *Fuente de Aganipe* (1646): «El llamar mariposa al arroyo no es cosa que la pueda sufrir ningún juicio maduro».²¹ En realidad, éste no es más que un caso entre muchos. Para ser aceptada, la estética gongorina requería que el lector se desligase de ciertas normas preceptivas del siglo XVI, que seguían vigentes hasta bien entrado el XVII. Lo comenta Antonio Carreira: «Faria y Sousa dice que no hay ingenio capaz de sufrir que se denomine mariposa a un arroyo. Y, en efecto, así era mientras estuvieron vigentes los instrumentos de la vieja retórica. Pero Góngora los va a utilizar como lenguaje primario para elaborar los conceptos. En ellos, como sintetiza M. Molho, se da un doble proceso: desrealización de lo real para formar el concepto, y desconceptualización del concepto para regresar a lo real. La creación del concepto es un acto de *violencia imaginativa*, que requiere lo mismo por parte del lector».²² En efecto, asimilar la mariposa con el arroyo supone que el lector, sin fiarse de la intuición de las evidencias visuales, busque un posible *tertium comparationis* que haga posible el concepto subyacente. En este caso, sería el valor simbólico de la mariposa que se acerca a la llama de la candela, arrastrada por una fascinación que no tiene remedio, al igual que la corriente del arroyo, que lo llevará sin fallar hasta el mar; ambos acabarán por anegarse, en la llama o en el mar –siendo estos elementos fundamentalmente opuestos, lo cual contribuye en gran medida a la «violencia imaginativa».

En efecto, el mayor esfuerzo de la retórica tradicional, por lo menos desde Quintiliano, estribó en regular el empleo de las imágenes, asignándoles términos severos, que hacían de ellas hechos más de *lengua* que de *discurso*.²³ La novedad de Góngora, la peculiaridad de su estilo, no consistió en romper estos límites, sino en extender, dentro de los mismos límites de este código, las posibilidades de combinaciones, mediante la desmultiplicación de los términos de comparación conceptuales. Si bien hay en ambos casos violencia imaginativa, en el primero esto equivaldría a una ruptura de tipo surrealista (de allí el renovado interés por Góngora en la Generación del 27, también marcada por el ejemplo del dadaísmo y el surrealismo), mientras que, en la poesía de Góngora, esta violencia queda controlada, en tanto sometida a los límites de la preceptiva.²⁴

¹⁴ GIROLAMO VIDA, M., *De Arte Poetica*, Roma, 1527, lib. I.

¹⁵ MINTURNO, A., *L'Arte poetica*, Venecia, 1563, pp. 61, 139 y 310.

¹⁶ TASSO, B., *Ragionamento della Poesia*, en *Delle lettere di M. Bernardo Tasso secondo volume*, Venecia, 1562, p. 314.

¹⁷ Cf. RAIMONDI, E., *Poesia come retorica*, Florencia, 1980, pp. 8-9.

¹⁸ CASTELVETRO, L., *Poetica d'Aristoteles vulgarizzata e sposta*, Basilea, 1576² (1570¹), pp. 448 y ss.

¹⁹ TASSO, T., *Discorsi del poema eroico*, IV, en *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. L. Poma, Bari, 1964, p. 183.

²⁰ GÓNGORA, L. de, *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, 1994, p. 421, versos 1-8.

²¹ DE FARIA Y SOUSA, M., *La Fuente de Aganipe*, Iª parte, Madrid, 1646, f. cv.

²² CARREIRA, A., «La novedad de las *Soledades*», en *Crepúsculos pisando...*, p. 90 (artículo reed. en CARREIRA, A., *Gongoremas*, Barcelona, 1998, pp. 225-237).

²³ Cf. BLANCO, M., «Les *Solitudes* comme système de figures...», pp. 43-44.

²⁴ Cf. MÜLLER, B., *Góngoras Metaphorik. Versuch einer Typologie*, Wiesbaden, 1963, p. 219: «Góngora organiza un sistema metafórico –con un ingenio muy suyo– dentro del repertorio de posibilidades que le brindaba la teoría poética de orientación aristotélica de su tiempo. En buena medida, se muestra tradicionalista en la elección de sus temas metafóricos, cuando se apoya en la herencia antigua y petrarquista. Y es completamente tradicionalista cuando se trata de moldear esta herencia en formas metafóricas. Contrariamente a lo que se suele creer, según una visión muy difundida, nutrida por los errores de apreciación del siglo XIX, es como mucho un innovador retrospectivo, quien sólo ve la posibilidad de aprovechar espacios de juego dejados abiertos al poeta por las leyes poéticas vigentes. Aquí está, contemplada desde la ladera formal, la verdadera esencia de su maestría.» (traducción nuestra).

En la *Soledad Segunda* aparece inmediatamente después del anteriormente citado otro ejemplo del carácter problemático de las metáforas gongorinas:

«Muros desmantelando, pues, de arena,
centauro ya espumoso el Oceano
–medio mar, medio ría–
dos veces huella la campaña al día...».²⁵

En este caso, deducir la visión concreta de un paisaje determinado resulta arduo, como lo comenta Mercedes Blanco, a partir de las críticas de Michael J. Woods,²⁶ quien «rebatía la idea ingenua de que cuando leemos estamos viendo algo, hacía hincapié en la evidente heterogeneidad entre la inteligencia de un texto y la percepción de una imagen, y mostraba que las metáforas y otros elementos de la descripción gongorina no se dejaban explicar por relaciones de semejanza entre dos objetos visibles, sino por conexiones culturales y conceptuales. Si el Océano en la ría es «centauro espumoso» no es porque haya la menor semejanza que pueda captar el ojo entre la imagen del centauro y la del Océano (fuera de que un centauro espumoso no parece como tal imaginable), sino porque entrando en el arroyo el Océano se vuelve un ser híbrido «medio mar, medio ría», del mismo modo que el centauro es medio hombre, medio caballo, o también porque Poseidon o Neptuno está relacionado con el caballo, como recuerda Robert Jammes en una nota, y porque su avance hacia el arroyo tiene el ímpetu poderoso de una carga de caballería. El adjetivo «espumoso» anuda estos conceptos, ya que la espuma, atributo evidente del Océano, abunda en la literatura como signo de excitación y de fatiga en la boca del caballo fogoso que ansía la carrera o la batalla.²⁷ Quede también subrayado que la espuma –recuérdese la anécdota de Protógenes referida por Plinio, *Historia Natural*, lib. 35– constituye un límite en la representación: en tanto punto en que las formas se deshacen y queda sólo el torbellino de la materia, representa la casualidad, que rige la descripción.

Dada la importancia metaliteraria de la metáfora del paisaje acuático, que se indicará más adelante, el dato no carece de interés: así como la espuma en la descripción del agua (momento en que se borra la nitidez de los reflejos, imágenes ideales), la creación metafórica de Góngora se mueve en los márgenes de lo aceptable, al igual que con el arroyo-mariposa. Pero cualquier imagen rara puede integrarse al lenguaje, con tal de que la mente del lector se acostumbre a ella –lo cual constituiría el momento de su lexicalización–. Desde estos mismos márgenes de la normalidad poética, también se le ofrece a Góngora la

posibilidad de volver sobre los usos metafóricos ya vigentes –sobre todo los de la tradición petrarquista– y deconstruirlos, a través de un trabajo de relativización irónica, de parodia y de vuelta a lo burlesco. Lleva hasta el límite, casi *ad absurdum*, el código petrarquista, *ars combinatoria* que inducía necesariamente su propia parodia a partir del momento en que llegaba a cierto nivel de desgaste, como lo recordaba Dámaso Alonso.²⁸

Es en esta línea que hay que leer la gongorina *Fábula de Piramo y Tisbe*, donde la descripción de Tisbe desemboca, como propone José Pascual Buxó, en un retrato que puede recordar los de Arcimboldo (conocidos en España, porque las colecciones reales del Alcázar incluían algunos de ellos).²⁹ Ya sean serios o burlescos, funcionan siempre mediante la decomposición y la recomposición metafórica del objeto descrito –procedimiento sumamente gongorino–. En efecto, cuando llegan a ser empleadas ya no metafóricas, sino literalmente, las imágenes petrarquistas pueden producir efectos hasta burlescos, a la par que estéticos. Nicolò Franco (*Il Petrarquista*, 1539 –reed. en 1541, 1543 y 1623–) o, después de Góngora, Charles Sorel (*Le Berger extravagant*, 1627-1628) o Georg Philipp Harsdörffer (*Frauenzimmer Gesprächspiele*, 1641) supieron subrayar con gracia el problema que podía nacer del abuso de metáforas.³⁰ Góngora supo aprovecharlo.

LA ÉCFRASIS

El segundo nivel de relación palabra/pintura sería el clásico de la descripción retórica de un personaje, de una acción, de un paisaje, de un objeto (que puede ser de arte), es decir: la *ekphrasis*, recurso retórico griego de descripción en el sentido pleno del término. Si la palabra latina *de-scriptio* es el simétrico etimológico de *ek-phrasis* –construidas ambas con el prefijo intensificador *ek-* o *de-*, que denota la exhaustividad de la *phrasis*, de la *scriptio*–, y fue entendida como tal desde Quintiliano y los *Progymnasmata* de Teón, Aftonio, Hermógenes y Nicolao, hasta el siglo XVIII, el recurso ha ido adquiriendo más recientemente un matiz del que carecía anteriormente: ya no designa cualquier descripción, sino sólo las de obras de arte, con exclusión de las demás. Como lo recuerda Victoria Pineda, el fenómeno se inicia en el siglo XVIII, cuando los editores de las *Eikones* de Filóstrato asociaron definitivamente el término écfrasis con la descripción de obras de arte.³¹ Guardando en mente la historia reciente de este concepto, se verá aquí que puede cobrar cierto interés a la hora de discriminar varios procedimientos poéticos.

²⁵ GÓNGORA, L. de, *Soledades...*, p. 421, versos 9-13.

²⁶ Cf. WOODS, M. J., *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford, 1978.

²⁷ BLANCO, M., «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, v. 1, 1998, pp. 263-274.

²⁸ Cf. ALONSO, D., *Góngora y el Polifemo*, en *Obras Completas*, t. VII, Madrid, 1984, pp. 160-163.

²⁹ BUXÓ, J. P., «Arcimboldo y Góngora: las técnicas del retrato manierista», en

ARELLANO, I. y GODOY, E. (eds.), *Temas del barroco hispánico*, Madrid, 2004, pp. 253-270.

³⁰ Sobre estos casos, entre otros, BERNS, J., «Die demontierte Dame. Zum Verhältnis von malerischer und literarischer Porträttechnik im 17. Jahrhundert», «*Daß eine Nation die ander verstehen möge*». *Festschrift für M. Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag*, ed. N. Honsza y H.-G. Roloff, Amsterdam, 1988, pp. 67-96.

³¹ Cf. PINEDA, V., «La invención de la écfrasis», *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, 2000, pp. 251-314. La aplicación a la hermenéutica literaria moderna parece haber sido inaugurada por Leo Spitzer.

Lo que los latinos dieron en llamar *demonstratio*, *descriptio*, *illustratio*, o *sub oculos subiectio*, se suele concebir como *amplificatio* de la trama del texto, del *argumentum* (lo que la preceptiva humanista llamará la *fabula*). La *descriptio* incide en el desarrollo narrativo al tiempo que preserva su singularidad. Como caso particular de digresión, tiene un cometido propio: acrecentar el *pathos*. En la tratadística griega, se considera que la écfrasis se define por su capacidad de producir la ilusión de la vida (*enargeia*), lo cual la diferencia de la mera narración (*diegesis*). Justamente por su dimensión digresiva, las écfrasis resultan muy propias, gracias a la virtud psicagógica de las imágenes, para marcar la imaginación del lector o del auditor. Éste se vuelve entonces espectador del espectáculo, del teatro del texto, que se hace más elocuente, como lo veía bien, por ejemplo, Luis de Granada en su *Ecclesiastica Rhetorica* (1576):

«Mas entre los adornos de la elocución que sirvan a la amplificación se cuenta en primer lugar las descripciones de las cosas y las personas [...]. Porque habiéndose inventado la amplificación para conmover los afectos, nada los conmueve más que el pintar una cosa con palabras, de manera que no tanto parezca que se dice cuando que se hace y se pone delante de los ojos [...]. Descripción es exponer lo que sucede o ha sucedido, no sumaria y ligeramente, sino por extenso y con todos sus colores, de modo que, poniéndolo delante de los ojos del que lo oye o lo lee, como que la saca fuera de sí y lleva al teatro».³²

El problema de Góngora radica en que su poesía va tomando distancia respecto al papel (teóricamente) ancilar de la poesía frente a la retórica, ya sacra, ya profana. Dentro de su labor de creación de un nuevo lenguaje, la écfrasis, tal y como la retórica la había definido, cobra singular importancia. Ya había gozado de cierto aprecio en la poesía renacentista, en especial en la de Poliziano, quien también le ofrece a Góngora el modelo para las *Soledades*: la *silva*, forma lírica acuñada por Estacio y reintroducida en el Renacimiento por el mismo Poliziano (editado en España por el Brocense, en 1554, con reedición en 1596).

Lo interesante es ver cómo Góngora elabora su idiolecto dentro de viejas formas poéticas, aprovechando moldes que, de por sí, favorecían

ya esta ambición de competencia con lo visual. Son las *Soledades*, el proyecto más ambicioso de Góngora —«crisol de géneros»³³, «centro del gongorismo»—,³⁴ las que mejor evidencian la relevancia de la écfrasis para la definición genérica de su poesía culta. Adoptan la forma de la *silva*, cuyo único rasgo constante, a lo largo de la historia literaria sería, según Eugenio Asensio, «el gusto por la descripción, por la écfrasis o pintura concreta y vívida de objetos naturales y artísticos, de lugares geográfica o históricamente ambientados, con valor propio, no subordinados a la dinámica narrativa aunque sí a los sentimientos y reflexiones».³⁵ Y no es de extrañar que Asensio proponga la siguiente descripción de las *Soledades*: «Mostró [Góngora] las inmensas posibilidades escondidas en aquel hasta entonces tenue instrumento lírico [v.g. la *silva*], que se agotaba en encomios y reflexiones sobre objetos circunscritos, haciéndolo capaz de pintar la variedad del mundo, o los trabajos y los días de los hombres. Liberado de la traba de la estrofa, inventó, mediante la *silva*, un tipo de discurso continuo apto para reflejar una sucesión de movimientos o el paseo del ojo por los más variados pormenores circunstantes».³⁶

La imagen del «paseo de los ojos» remite directamente al campo semántico de los pasos y, además, define bien el rasgo principal de las *Soledades*: el ritmo moroso de una narración tan pormenorizada que casi parece estática. No son más que una vasta *digressio*, un desvío de los pasos por lo aparentemente secundario —las apariencias visuales—. Con sus versos descriptivos, la *silva* produce tantas digresiones como hay miradas hacia «los más variados pormenores circunstantes». De ser reducidas a su trama narrativa, a su argumento, las *Soledades* perderían su sustancia, como bien lo percibió Federico García Lorca: «¿Cómo mantener una tensión lírica pura durante largos escuadrones de versos? ¿Y cómo hacerlo sin narración? Si le daba a la narración, a la anécdota, toda su importancia, se le convertía en épico al menor descuido. Y si no narraba nada, el poema se rompía por mil partes sin unidad ni sentido. Góngora elige entonces su narración y se cubre de metáforas. Ya es difícil encontrarla. Está transformada. La narración es como un esqueleto del poema envuelto en la carne magnífica de las imágenes. Todos los momentos tienen idéntica intensidad y valor plástico, y la anécdota no tiene ninguna importancia, pero da con su hilo invisible unidad al poema.»³⁷

³² La traducción es la de J. Climent, en *Los seis libros de la Retórica Eclesiástica, o de la manera de predicar*, en *Obras*, XXII-XXIII, Madrid, 1999, pp. 313-315. Cf. GRANATENSIS, L., *Sacræ Theologiæ Professoris Ordinis S. Dominici Ecclesiasticæ Rhetoricæ, Sive de ratione concionandi Libri Sex denuo editi ac emendati*, Veronæ, MDCCXXXII, III, vi, pp. 80-81: «*Inter ea vero elocutionis ornamenta, quæ amplificationi deserviunt, rerum & personarum descriptiones præcipue numerantur [...]. Cum enim amplificatio ad commovendos affectus instituta sit, nihil hos magis excitat, quam si ita res verbis exprimat, ut non tamen dici, quam geri, & ante oculos posita [...]. Descriptio est, cum id, quod sit, aut factum est, non summatim aut tenuiter exponimus, sed omnibus fucatum coloribus ob oculos ponimus, ut auditorem sive lectorem iam extra se positum, velut in theatrum avocet.*»

³³ Cf. PONCE CÁRDENAS, J., *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, 2001, p. 85.

³⁴ Cf. ALONSO, D., «Claridad y belleza de las *Soledades*», en *Estudios y ensayos gongorinos*, reed. en *Obras completas*, t. V, Madrid, 1978, p. 292.

³⁵ ASENSIO, E., «Un Quevedo incógnito. Las *Silvas*», *De fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, ed. L. López Grigera, Salamanca, 2005, p. 162.

³⁶ ASENSIO, E., «Un Quevedo incógnito...», p. 171.

³⁷ GARCÍA LORCA, F., «La imagen poética de Don Luis de Góngora» (1926), *Obras completas*, t. 3 (Prosa y Dibujos), ed. de A. del Hoyo, Madrid, 1986, p. 243.

Dámaso Alonso, a su vez, ve en la necesidad de la digresión un rasgo esencial del estilo gongorino –al hablar de la perífrasis–: «Resulta, pues, que el rodeo imaginativo no es una vuelta inútil ni una vana hinchazón de palabras; es, por el contrario, un procedimiento intensificativo: evocar una noción de representación poco viva por medio de una serie de nociones más intensas. Es una superación en complejidad y dinamismo (atributos de lo barroco).»³⁸ Walter Pabst le sigue en esta opinión, retomando su clasificación de las perífrasis gongorinas.³⁹ Pero se puede ir más allá, como lo muestra Bodo Müller,⁴⁰ y expresar el problema en términos renacentistas: el valor de la perífrasis –una de las formas de la descripción metafórica– halla su legitimación, en la preceptiva renacentista, como forma de la *circumlocutio* que sirve al *ornatus*, enriqueciendo el lenguaje poético, como lo vieron entre otros muchos J.L. Vives⁴¹ o G. Camillo.⁴²

ÉCFRASIS Y PROGRESIÓN ERRANTE DE LA VISIÓN

El tema de las *Soledades* son los mismos pasos del peregrino. Pedro Díaz de Ribas ya refería lo siguiente de Góngora: «Dice que el argumento de su obra son los pasos de un peregrino en la soledad: éste pues es el firme tronco de la fábula, en que se apoyan las demás circunstancias de ella, a quien intituló *Soledades* por el lugar donde sucedieron.»⁴³ Maurice Molho ha dedicado hondas páginas a la relación entre versos y pasos, en cuanto eje fundamental sobre el cual se levantan todas las *Soledades*.⁴⁴ Pero lo interesante de esto no es aquí tanto la relación texto/mundo, y la ya tópica metáfora del mundo como texto, bien presente en Góngora y estudiada de modo pormenorizado por Andrés Sánchez Robayna,⁴⁵ sino la relación *movimiento errante/écfra*sis. Los versos son pasos, y estos pasos son otros tantos momentos visuales, que van formando la sustancia del texto.⁴⁶ Bien lo vio también Enrica Cancelliere quien, aunque concibe por otra parte la obra de Góngora

como correlato de un teatro de la memoria,⁴⁷ llega a calificar su visión del mundo como «forma policéntrica continuamente metamorfoseada por distintos enfoques de la mirada».⁴⁸ Con todo, hay que ver que la reversibilidad directa entre verso e imagen (en especial la imagen del paisaje, ya que entre el verso y la imagen está el movimiento errante) no es invención de Góngora, a quien sólo le corresponde, como muchas veces, el haberle conferido sus títulos de nobleza al concepto. Éste se encuentra plasmado en una larga tradición, siempre deudora de Virgilio, y siempre en el contexto de una reflexión teórica sobre la *docta varietas*.

En la *Silva Manto* (1482) de Poliziano –que sirve de *praelectio* para sus lecciones sobre Virgilio, y de la que el Abad de Rute cita otra pasaje en su *Parecer* (prueba de que gozó de una buena difusión en la España del Seiscientos)–:

«Et quis, io iuuenes, tanti miracula lustrans
eloquii non se immensos terraeque marisque
prospectare putet tractus? Hic ubere largo
luxuriant segetes; hic mollia gramina tondet
armentum; hic lentis amicitur uitibus ulmus;
illinc muscoso tollunt se robor trunco;
hinc maria ampla patent; bibulis hoc squalet harenis
litus; ab his gelidi decurrunt montibus amnes;
huc uastae incumbunt rupes, hinc scrupea pandunt
antra sinus; illinc ualles cubuere reductae;
et discors pulchrum facies ita temperat orbem.
Sic uarios sese in uultus facundia diues
induit: et uasto nunc torrens impete fertur
fluminis in morem, sicco nunc aret in alueo;
nunc sese laxat, nunc exspatiata coerctet;
nunc inculta decet, nunc blandis plena renidet
floribus; interdum pulchru simul omnia miscet [...].»⁴⁹

³⁸ ALONSO, D., «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», *Estudios y ensayos...*, p. 322.

³⁹ PABST, W., *La Creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*, trad. N. Marín, Madrid, 1966, pp. 44-46.

⁴⁰ Cf. MÜLLER, B., *Góngoras Metaphorik...*, pp. 201-202.

⁴¹ VIVES, J. L., *De ratione dicendi libri tres*, en *Opera omnia*, t. II, p. 119: «Circumlocutio... est quandoque ornatus, et venustatis causa posita, alia officii...».

⁴² *Due trattati dell'eccellentissimo M. Iulio Camillo: L'uno delle materie, che possono uenir sotto lo stile dell'eloquente: l'altro della imitatione*, Venezia, 1544, pág. 39, donde se dice de la perífrasis que «... sarà accommodata ad esprimere tutte quelle cose, che per non essere state in uso appresso gli antichi; non hanno ne ancho hauuto uocabolo, come la bombardia, la staffa, & quel, che nella commune lingua d'Italia chiamamo Capiton de fuoco, & simili. O circumlocutione, aureo soccorso in cosi fatti mancamenti, tu sei una di quelle uie, che di tanto impaccio liberar ci puoi, & di poueri farci parar ricchi... ci puoi far parer latini.»

⁴³ DÍAZ DE RIVAS, P., *Anotaciones y defensas a la primera «Soledad»*, ms. 3726 de la BN de Madrid, f. 183.

⁴⁴ Cf. MOLHO, M., «Soledades», *Semántica y poética*, Barcelona, 1977, pp. 39-81.

⁴⁵ Cf. SÁNCHEZ ROBAYNA, A., «Góngora y el texto del mundo», *Silva gongorina*, Madrid, 1993, pp. 43-56.

⁴⁶ Cf. BLANCO, M., «Las *Soledades* de Góngora: une poétique du paysage», en

COURCELLES, D. de (ed.), *Nature & paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, París, 2007, pp. 117-140.

⁴⁷ Cf. CANCELLIERE, E., *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo, 1990; además, CANCELLIERE, E., «Stereotipie iconiche nelle *Soledades* di Góngora», en POGGI, G. (ed.), *Da Góngora a Góngora*, Pisa, 1997, pp. 229-242, y CANCELLIERE, E., «Las *Soledades* como «teatros de la memoria»», en ARELLANO, I. (ed.), *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid, 2003, pp. 103-116.

⁴⁸ Cf. CANCELLIERE, E., «La imaginación científica y el *Polifemo* de Góngora», en AA.VV., *Góngora hoy VII. El «Polifemo»*, Córdoba, 2005, pp. 19-47, aquí p. 46.

⁴⁹ POLIZIANO, A., *Silvae*, ed. F. Bausi, Florencia, 1996, p. 42, vv. 351-363. Traducción nuestra: «Al recorrer con los ojos los milagros de tamaña elocuencia, o jóvenes, ¿quién no pensará contemplar espacios sin fin de tierra y mar? Aquí del seno liberal de la tierra crece la mies abundante; aquí paca un rebaño tiernas hierbas; aquí enlaza un olmo una flexible vid; desde allí se yerguen robles en su musgoso tronco; desde aquí se divisa la vastedad de los mares; en esta playa resalta la aspereza del arenal sediento; desde estos montes corren arroyos helados; aquí sobresalen grandes rocas; desde aquí revelan su seno antros rocosos; desde allí se otea la extensión de los recónditos valles; y así es como su mismo aspecto variado embellece el haz de la tierra. De la misma manera, la elocuencia reviste con su riqueza múltiples apariencias, y ya en su ardor es llevada por un ímpetu vehemente a la manera de un río; ya se va secando en su árido lecho; ya se suelta; ya, después de haber desbordado, se refrena; ya le conviene un estilo sencillo; ya resplandece, plena de blandas flores; y por fin a veces a un tiempo lo mezcla hermosamente todo.»

Pero esta descripción que propone Poliziano de las posibilidades de la *variatio* poética no es más que una magnífica amplificación versificada –con inversión de los dos términos de la comparación, primero la naturaleza, luego el estilo virgiliano– de un paso de las *Saturnalia* de Macrobio:

«Quippe si mundum ipsum diligenter inspicias, magnam similitudinem diuini illius et huius poetici operis inuenies. Nam qualiter eloquentia Maronis ad omnium mores integra est, nunc breuis, nunc copiosa, nunc sicca, nunc florida, nunc simul omnia, interdum lenis aut torrens; sic terra ipsa hic laeta segetibus et pratis, ibi siluis et rupibus hispida, hic sicca harenis, hic irriga fontibus, pars uasto aperitur mari».⁵⁰

A lo largo de los siglos, este paso había servido de verdadero *topos* en defensa de la *docta varietas*. Amén de en Poliziano, se encuentra citado en Cristoforo Landino, su maestro y luego émulo.⁵¹ Pero también se encuentra ya en el *Comentario* que redactó Pietro Alighieri para la *Commedia* de su padre.⁵² Y es este mismo texto de Macrobio, si no su refundición por Poliziano, que imita un Pierre de Ronsard:

«Comme celuy qui voit du haut d'une fenestre
Alentour de ses yeux une plaine champestre,
Différente de lieu de forme et de façon:
Ici une riuere, un rocher, un buisson
Se presente à ses yeux: et là s'y represente
Un tertre, une prairie, un taillis, une sente,
Un verger, une vigne, un jardin bien dressé,
Un hallier, une espine, un chardon herissé:
Et la part que son œil vagabond se transporte,
Il descouvre un país de differente sorte,
De bon et de mauvais: Des Masures, ainsi
Celuy qui lit les vers que j'ay portraits ici,
Regarde d'un trait œil mainte diverse chose,
Qui bonne qui mauuaise en mon papier enclose».⁵³

⁵⁰ MACROBIUS, A. T., *Saturnalia* (V, 1, 19-20), ed. J. Willis, Leipzig, 1963, p. 243. Traducción nuestra: «Por cierto, si examinas al mundo con diligencia, encontrarás una gran similitud entre aquella obra, que es divina, y ésta, poética. En efecto, al igual que la elocuencia de Virgilio responde a todos los caracteres, siendo ya breve, ya copiosa, ya seca, ya florida, ya todo a la vez, con palabras blandas o féridas, la misma tierra se muestra aquí risueña con la amenidad de prados y mieses; allí fragosa con la aspereza de bosques y riscos; aquí es seca, de pura arena, aquí se deja regar por las fuentes, y por otra parte se abre al vasto mar.»

⁵¹ Una vez al comienzo del libro III de sus *Disputationes Camaldulenses* (1473), sin citarlo, y una vez en el proemio a su *Comentario a Virgilio* (1488), citándolo. Cf. LANDINO, C., *Scritti critici e teorici*, ed. R. Cardini, Roma, 1974, pp. 65 y 215.

⁵² Cf. *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris comoediam Commentarium*, ed. G. I. Bar. Vernon, Florencia, 1846, p. 37.

⁵³ RONSARD, *Discours à Loys des Masures (Œuvres complètes, II)*, ed. J. Céard, D. Ménager y M. Simonin, Paris, 1994, p. 1017. Cf. GALAND-HALLYN, P., «Nature et naturel: Métonymies platoniciennes et métaphores maniéristes», *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, 1995, pp. 297-315.

⁵⁴ Cf. GOMBRICH, E., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*,

La ventana deslinda el marco para la descripción, la écfrasis de un paisaje que queda definido, implícitamente, como cuadro, según las reglas de la perspectiva renacentista. Como lo ha mostrado Ernst H. Gombrich y lo recuerda M. Blanco para la poesía de Góngora,⁵⁴ la belleza de los paisajes se estima, durante el Siglo de Oro, en la exacta medida en que el paisaje real evoca los pintados. Magnífico ejemplo de ello es la carta de Pietro Aretino a Tiziano (1544), donde describe la laguna de Venecia según la ve desde su ventana, con todo lujo de detalles y de colores.⁵⁵

Para Góngora, esta percepción de los paisajes como pinturas remitía sobre todo a aquellos «lienços de Flandes» –a los que Góngora remite en su romance *Ilustre ciudad famosa* de 1586 y en las *Firmezas de Isabela* (v. 2852)–. Algo similar ocurre en las *Soledades*. Que la equiparación del discurso de los versos con la descripción de un paisaje proceda siempre de comentarios a la máxima *auctoritas* poética, Virgilio, explica también, entre otros muchos factores, por qué buena parte de la polémica entorno a las *Soledades* se hará bajo su auspicio.⁵⁶ Por lo mismo, los defensores de Góngora la proponen como solución al problema de la unidad estilística de las *Soledades* –cuyo género es, a lo mejor, el aspecto más controvertido–. Por ello tuvo tanto éxito la metáfora metadiscursiva acuñada por Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, primero en su *Parecer acerca de las «Soledades»* (1614),⁵⁷ luego, en un famoso pasaje de su *Examen del Antídoto o Apología por las «Soledades»* (1616), que consiste en comparar el texto con un lienzo de Flandes:

«La Poesía en general es pintura que habla, y si alguna en particular lo es, lo es ésta: pues en ella (no como en la *Odysea*, de Homero, a quien trae Aristóteles por exemplo de un mixto de personas, sino como en un lienço de Flandes), se veen industriosa, y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, caserías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos».⁵⁸

t. I, Oxford, 1966; BLANCO, M., «Góngora et la peinture», *Locus Amœnus*, nº 7 (2004), pp. 197-208, en especial pp. 205-206.

⁵⁵ Cf. ARETINO, P., *Lettere*, t. III, libro III, ed. P. Procaccioli, Roma, 1999, pp. 78-80: «E così appoggiate le braccia in sul piano de la cornice de la finestra, e sopra lui abbandonato il petto, e quasi il resto di tutta la persona, mi diedi a riguardare il mirabile spettacolo che facevano le barche infinite, le quali, piene non men di forestieri che di terrazzani, ricreavano non pure i riguardanti, ma esso canal grande ricreatore di ciascun che il solca...».

⁵⁶ Cf. BLECUA, A., «Virgilio, Góngora y la nueva poesía», *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, ed. X. Tubau, Barcelona, 2006, pp. 363-371.

⁵⁷ Cf. OROZCO DÍAZ, E., *En Torno a las «Soledades» de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, 1969, pág. 133: «Juzgo, mi señor, que lo que a la hermosura destas *Soledades* y vago lienzo de Flandes, offusca, y hace sombra (efecto suyo propio), es la obscuridad, cuanto más afectada, y puesta en práctica, tanto más viciosa, pero seguida de Vm.»

⁵⁸ Se cita por la edición de Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, apéndice VII, p. 406; cf., al respecto, BLANCO, M., «Góngora et la peinture...».

La comparación de las *Soledades* con un lienzo de Flandes no remite sólo a la metáfora metadiscursiva (como se ha visto) de la descripción del paisaje, enraizada en la reflexión sobre la poesía virgiliana. Le permite también al crítico amigo de Góngora el colocarle en la posición no de un émulo de Homero –como haría por ejemplo Vicuña, animado por una larga tradición– sino en la de un creador de un género poético inédito. De ahí, sin duda, que la metáfora gozara de tanto aprecio a partir de Góngora.⁵⁹

MELANCÓLICA ADMIRACIÓN

Se sabe que el peregrino de Góngora, además de ser un avatar del héroe de la novela bizantina,⁶⁰ es el heredero directo del peregrino de amor petrarquesco y petrarquista.⁶¹ Calla, como anota el Abad de Rute.⁶² La taciturna melancolía es uno de los rasgos sobresalientes de este peregrino de amor. «Náufrago y desdeñado, sobre ausente», el peregrino de amor queda anónimo, ausente, separado, marginado, interiormente alejado no sólo de su amada, sino también del mundo por el que le llevan sus pasos errantes, que el lector va acompañando por los «errantes» versos. El silencio melancólico no es más que la señal de una oquedad interior que se abre a las imágenes, de una percepción de lo más intensa de un mundo atravesado por su mirada pero al margen del cual se queda.⁶³

En efecto, el errante parece desaparecer en los márgenes del relato de su andar errando, es decir: queda absorto en las éfraseis que van ocupando, pese a que sean digresiones, el centro del texto. Walter Pabst señalaba ya, a propósito de los tropos descriptivos que son la alusión y la perífrasis, «un fenómeno que debemos definir como *desplazamiento del centro de gravedad*. El centro de gravedad no descansa en el núcleo del pensamiento, sino que se acerca a su periferia, aproximándose por una parte a la forma y por otra a un complejo de ideas que, aunque existe independientemente de la forma y del pensamiento, depende de ambos y al cual tiende la alusión.»⁶⁴ Este desplazamiento hacia los márgenes del argumento funciona tanto al nivel de las metáforas del

texto –para el lector– como para las imágenes realmente descritas dentro del texto –para el protagonista «ausente de si mismo», hundido en la contemplación de las imágenes–. Queda absorto, lleno de admiración. Este poder de absorción, de fascinación, parece un rasgo fundamental de lo visual en Góngora.⁶⁵

La (melancólica) ausencia de si mismo que caracteriza al peregrino de la *Soledad* no es sino la necesaria condición de su receptividad ante las imágenes, según el rasgo del melancólico que se hace como la escena vacía en la que aparecen las *phantasiai*, es decir: las especies, las imágenes del mundo exterior, tal y como aparecen a cada paso en las *Soledades*. Recuérdese, en consonancia con esto, el «melancólico vacío» del *Polifemo*, metonimia del lugar en que se sitúa el cíclope, desde el cual contempla el concierto de colores y de vida animado por la deseada Galatea.

VISIÓN DEL MUNDO COMO OBRA DE ARTE

Se ha mencionado la ambivalencia de la palabra «éfrasis», a veces mero sinónimo de «descripción» –según la tradición retórica antigua y renacentista–, a veces con sentido propio, definido por cierta crítica literaria moderna. En el caso de Góngora (más que en otros), se puede observar cómo, a pesar de que lo visto no sea una obra de arte, su misma descripción lo presenta como tal, lo hace ver así, y convence, mediante la admiración que causa, de que es una obra de arte. A partir de ahí, la éfrasis es necesariamente artística.

La misma *Soledad Primera* brinda un momento de suspensión admirativa ante la belleza, cuando el joven se para a contemplar a las montañas, a la vez que se esconde de ellas:

«De una encina embebido
en lo cóncavo, el joven mantenía
la vista de hermosura, y el oído
de métrica armonía...» (vv. 267-269).

⁵⁹ Cf. BLANCO, M., «Góngora et la peinture...», p. 206: «Il faut noter en outre que ce cliché du site géographique que l'on prétend louer en le comparant au *lienzo de Flandes* n'est probablement pas du tout un cliché quand Góngora l'utilise, bien avant la fin du XVI^e siècle. De fait, je n'ai pas rencontré, ni vu citer, une occurrence plus précoce de cette comparaison. Il a donc probablement contribué à la fixer, s'il ne l'a pas inventée.»

⁶⁰ La definición genérica de las *Soledades* suele hacerse a través del examen de las fuentes del *argumentum*; cf. LIDA DE MALKIEL, M^a, R., «El hilo narrativo de las *Soledades* de Góngora», *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975, pp. 241-251; CRUZ CASADO, A., «Hacia un nuevo enfoque de las *Soledades* de Góngora: los modelos narrativos», *Revista de literatura*, LII, n^o 103 (1990), pp. 67-100.

⁶¹ Cf. VILANOVA, A., «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. III, Madrid, 1952, pp. 421-460, y «Nuevas notas sobre el tema del peregrino de amor», *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, t. I, Madrid, 1972, pp. 563-570.

⁶² OROZCO, E., *En torno a las «Soledades»...*, p. 133: «en la primera [*Soledad*], no sé si justamente, [el peregrino] calló siempre entre tantas ocasiones de romper el silencio.»

⁶³ Cf. ÉTIENVRE, J. P., «Soledad y melancolía. Perfiles de melancolía en las *Soledades* gongorinas», en POGGI, G. (ed.), *Da Góngora...*, pp. 207-218.

⁶⁴ PABST, W., *La Creación gongorina...*, p. 46.

⁶⁵ Cf. GUILLÉN, J., *Lenguaje y poesía*, Madrid, 1969, p. 55.

Es de notar, con Díaz de Rivas y Rafael Lapesa,⁶⁶ que la locución «mantener la vista» viene en línea directa de Virgilio (*Eneida*, I, 464: «animum pictura pascit inani»), quizá a través de la *Égloga II* de Garcilaso (vv. 1326-1327: «Él [= Severo], lleno d'alborozo y d'alegría, sus ojos mantenía de pintura»). Ahora bien, tanto en Virgilio como en Garcilaso, esta metáfora del alimento de los ojos queda relacionada con una écfrasis, es decir, con la descripción de un objeto que resulta ser artístico. Y no deja de ser significativo que Góngora recurra también a la equivalencia écfrasis/alimento en su ya evocado romance *Ilustre ciudad famosa*, dedicado a una descripción de Granada, donde el incansable empleo anafórico del verbo «ver» sólo tiene una meta: ofrecer la visión más completa y detallada, es decir, la mejor écfrasis.

En el pasaje de las *Soledades* antes mencionado, como en el resto de su obra, la visión del mundo se modela sobre la de las obras de arte, sobre las écfrasis, y que, a la par, el mismo mundo se vuelve objeto de contemplación, de *theoria* (con el correlato de la definición de un marco): joya, obra de arte, pintura, «lienzo de Flandes» o mapa. Cada una de esas metáforas ha generado una abundante bibliografía, y en especial la del «lienzo de Flandes». No faltan reflexiones sobre cuáles han podido ser esos lienzos aludidos por Góngora y el Abad de Rute o, más en general, cuáles son las pinturas que podrían corresponder al estilo gongorino:⁶⁷ Brueghel o Patinir para los paisajes, pero también El Greco, Rubens o Velázquez, a un nivel más general. Emilio Orozco, sobre todo, gracias a su doble formación de filólogo y de historiador del arte, tiene páginas esclarecedoras sobre los paralelismos que es lícito trazar.⁶⁸ Y, hace poco, José Lara Garrido ha examinado el alcance de la metáfora del mapa para la comprensión de las *Soledades*.⁶⁹

Pero merece la pena subrayar un punto hasta ahora desatendido en la valoración de la referencia a esos «lienzos de Flandes». En cuanto pinturas de paisajes, venían a insertarse en una categoría más general acuñada ya por Plinio, llamada «pintura de temas menores». Esta se

distinguía por la promoción estética del detalle (*parergon*) a la altura del tema principal, de la obra en sí (*ergon*). En lenguaje retórico: de la *digressio* a la altura del *argumentum*, lo cual produce una impresión de destrucción de la jerarquía de los géneros pictóricos y/o literarios –rasgo típico de la poesía gongorina–. Plinio cuenta así cómo un pintor de tiempos de Augusto, Studius (o Ludius), quien pintaba villas, pórticos y parques, bosques, colinas, estanques, estrechos de mar, ríos, riberas, etc. Y de Protógenes cuenta Plinio que pintaba detalles (*parerga*), de modo especial barcos, que adornaban sus escenas. A la zaga de Plinio, el término *parergon* fue adoptado por muchos, desde el Quattrocento: se encuentra así en una écfrasis de la *Hypnerotomachia Polifilii* de Francesco Colonna, o en la *Vita* de Dosso de Paolo Giovio.⁷⁰ Y el nacimiento tanto de la pintura de paisaje como de la de bodegones –principalmente en Flandes– se ha interpretado como el momento en que, en la historia de la pintura, el *parergon* se eleva a la altura del *ergon*.⁷¹ Si, como lo dice Emilio Orozco, «Góngora es el que marca [el] paso decisivo al poema descriptivo, y con ello a la pintura hablada», puede que la mayor coincidencia entre su poesía y la pintura de su tiempo consista exactamente en esto: en la promoción estética del *parergon*, la cual se logra mediante el uso acrecentado de las écfrasis. De modo especial, hay que destacar la relativa pero significativa pérdida de protagonismo del elemento humano dentro del conjunto de las obras del mundo, tanto en un paisaje, por ejemplo, de un Brueghel, como en las *Soledades* de Góngora, donde el peregrino melancólico se hunde en la variedad del mundo –tanto al nivel de su propia percepción del mismo como en la percepción que se tiene de él dentro del texto–. Además, esta misma variedad del mundo se ha podido también apoyar, en la pintura flamenca, en una desmultiplicación de los puntos de vista, lo cual vuelve más difícil una contemplación unitaria, por jerarquizada, del conjunto del cuadro. Algo semejante sucede en las *Soledades*, donde el cambio de escala y la ruptura con la jerarquía del mundo, pues, se reflejan en una estética apoyada en la de los «lienzos de Flandes».

⁶⁶ Cf. DÍAZ DE RIVAS, P., *Anotaciones y defensas...*, f. 205v; también LAPESA, R., *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, 1985, p. 249.

⁶⁷ Cf., de WAGSHAL, S., «El Polifemo, la ekphrasis y el arte europeo», en AA.VV., *Góngora hoy VII...*, pp. 75-88, así como sus ensayos anteriores: «Writing on the Fractured «I»: Góngora's Iconographic Evocations of Vulcan, Venus and Mars», en ARMAS, F. A. de (ed.), *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg (PA), 2004, y «From Parmigianino to Pereda: Góngora on Beautiful Woman and Vanitas», en ARMAS, F. A. de (ed.), *Ekphrasis and the Painted Text in Early Modern Spain*, Lewisburg (PA), 2005. Especial interés merece SCHWARTZ, L., «Velázquez and Two Poets of the Baroque: Luis de Góngora and Francisco de Quevedo», en STRATTON-PRUITT, S. L. (ed.), *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge, 2002, pp. 130-148.

⁶⁸ Cf. sobre todo E. OROZCO, *Introducción a Góngora...*

⁶⁹ LARA GARRIDO, L., «Cosmografía, cartografía y navegaciones. Sobre la epísteme científica y moral de las *Soledades*», conferencia inaugural del X. *Foro Anual de Debate Góngora hoy: «Soledades»* (12 al 14 de abril. 2007, Córdoba). Para el nexo entre por un lado los mapas, por el otro el nacimiento de la pintura moderna, cf. STOICHITÀ, V. I., *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Ginebra, 1999, pp. 207-264.

⁷⁰ Para todo esto, cf. GOMBRICH, E. H., *Norm and Form...*

⁷¹ Cf. V. I. STOICHITÀ, *L'Instauration...*, op. cit., pp. 34-52.

LA ADMIRACIÓN

La ékfrasis causa un efecto propio –gracias a su poder psicagógico– sobre la imaginación del lector: la admiración. Fue el cuidado principal de muchos escritos, desde el *Actius* (1501) de Gioviano Pontano y el *De Arte poetica* (1527) de Marco Girolamo Vida⁷² hasta, por lo menos, los *Discorsi dell'arte poetica* (1587) y los *Discorsi del Poema Eroico* (1594) de Tasso.⁷³ Este último cobraría gran importancia para Góngora, y los comentaristas de éste lo tendrían bien presente.⁷⁴ Importa, pues, recordar lo que se ha llamado «la progresiva desvinculación entre poética y retórica», en la cual «la propuesta de la admiración (*admiratio*) como diferencia específica entre los objetivos del poeta y el orador propiciaba una separación tajante entre los objetivos de la oratoria y la poesía, además de permitir desde entonces lecturas más flexibles (e interesadas según los casos) de los principios horacianos del *delectare* y *prodesse* a partir del momento en que la admiración actuaba «como un elemento corrector que los transforma».⁷⁵

En sus *Discorsi del Poema Eroico*, el Tasso ensalzaba a Homero porque

«l'arte de' poeti, come disse Dion Crisostomo, è molto licenziosa, e quella d'Omero massimamente, il quale usò grandissima libertà, e non elesse una lingua, o con un carattere solamente, ma tutte volle adoperare, e tutte insieme le mescolò. Laonde niun tintore tinse mai sete di tanti colori di quante egli fece l'opere sue [nótese la metáfora del texto-tejido, de larga tradición, pero con mención, aquí, de los colores rhetorici]; né contento d'usar le parole del suo tempo e di tutta la Grecia, usò l'antiche a guisa di vecchia moneta cavata da' tesori di qualche ricchissimo signore; molte ancora ne ricevè de' barbari, e non s'astenne da alcuna, sol che gli paresse aver in sé qualche piacevolezza o qualche veemenza. Né trasporta solamente i nomi vicini da' vicini, ma i lontani da' lontani, purché

adolcisca l'auditore e, riempendolo di stupore, l'incanti con la meraviglia [tres son los términos decisivos: stupore, incantare, meraviglia]; né però gli lascia nel proprio paese o nella propria natura, ma questi allunga, altri accorcia, altri trasmuta e quasi volta sottosopra; e in somma si dimostra non sol facitor de' versi, ma di parole, o ponendo semplicemente nomi alle cose, o sopra i propri imponendone altri di nuovo, quasi imprimendo sigillo sovra sigillo. Né si guardò da suono o da strepito alcuno di parole, ma, per dirlo brevemente, imitó le voci dei fiumi, delle selve, de' venti, del fuoco e del mare, e oltre a ciò, de' metalli e delle pietre e delle fiere, degli ucelli, delle piume, e in universale di tutti gli istrumenti e di tutti gli animali».⁷⁶

Y a Virgilio, por haber sido su digno émulo latino, puesto que

«mescolò le forme e i caratteri, ma gli dispose in guisa che ne 'l suo poema sono molti quasi gradi d'un teatro «onde si scende poetando e poggia» [...]. Nell'espressione delle cose nondimeno, e in quella che i Greci chiamano «energia», fu meraviglioso [v.g.: causó la meraviglia, la admiración] ed eguale ad Omero, e co 'l suono e col numero l'imita in guisa che ce le pone innanzi a gli occhi [compárese con la cita del Tasso relativa a la metáfora en acto], e ce la fa quasi vedere e udire».⁷⁷

Homero y Virgilio son pues, para los contemporáneos italianos y españoles de Góngora, pero ya desde Poliziano,⁷⁸ los maestros de la *enargeia* poética (Tasso se equivoca, confundiendo *energeia* y *enargeia*), y se ha sugerido que en esto, y no sólo en las alusiones que a su obra hace, residiera la razón de la comparación frecuente en el Seiscientos de Góngora con el vate ciego –hasta en el título de su primera edición, por Juan López de Vicuña, en donde ni aparece su verdadero nombre: *Obras en verso del Homero español* (Madrid, 1627)–.⁷⁹

⁷² Sobre la posible relevancia de esta referencia, cf. BLANCO, M., «Elementos épicos en las *Soledades*», conferencia pronunciada en el *X. Foro Anual de Debate Góngora hoy: «Soledades»* (12 al 14 de abril. 2007, Córdoba).

⁷³ Cf. VEGA RAMOS, M^a J., *El Secreto artificio. «Qualitas sonorum», maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, 1992.

⁷⁴ Sobre el Tasso y Góngora, cf. BLANCO, M., «Elementos épicos...», texto citado, así como «Italia en la polémica gongorina», VUELTA GARCÍA, S. (ed.), *Relazioni letterarie tra Italia e Penisola Iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, Acti del primo Colloquio Internazionale, Pisa 4-5 ottobre 2002, Florencia, 2004, pp. 15-32; para las imitaciones de juventud, ALONSO, D., «Notas sobre el italianismo de Góngora», *Obras completas*, t. VI, Madrid, 1982, pp. 331-398; para la trascendencia de los *Discorsi*, MICÓ, J. M^a, *De Góngora...*, p. 20. Para las imitaciones en edad ya más madura, VILANOVA, A., «El peregrino de amor...», pp. 444-447, quien muestra la deuda de los versos liminares de la *Soledad Primera* con los de la *Gerusalemme liberata* del Tasso.

⁷⁵ TUBAU, X., *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Madrid, 2007, pp. 125 y 127-128. La cita final procede de Aurora Egido, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro*, n^o 6 (1987), reed. en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, 1990, p. 19.

⁷⁶ TASSO, T., *Discorsi del poema eroico*, VI, en *Discorsi...*, pp. 245-246.

⁷⁷ TASSO, T., *Discorsi del poema eroico*, VI, en *Discorsi...*, p. 246.

⁷⁸ En efecto, ya Poliziano veía en Homero el poeta, si decir se puede, de la ékfrasis total, de la mimesis exhaustiva del cosmos humano y natural (en Góngora sólo falta la vertiente moral que hay en Homero): «Quo effectum est, ut in Homeri poësi virtutum omnium, vitiorumque exempla, omnium semina disciplinarum, omnium rerum humanarum simulachra, effigiesque intueamur, ipsaque illa nobis expressa expromptaque ante oculos constituent.» (Angeli Politiani *Oratio in Expositione Homeri, en Opera quae quidem extiterent hactenus omnia...*, Basilea, 1553, p. 479).

⁷⁹ Cf. BLANCO, M., «Les Solitudes comme système de figures...», p. 53.

IMPORTANCIA DEL ORNATO

La importancia de los *parerga* y del ornato en la estructura del texto lleva a examinar la de la metáfora de la joyería para el desarrollo retórico de las *écfrases*. Ronsard escribió una bellísima página teórica al respecto⁸⁰ y, en su *Parecer acerca de las Soledades*, donde interviene para enmendar el estilo oscuro de Góngora, después de varias referencias eruditas –Antonio Minturno (*De poeta*, VI, 2), Julio César Escalígero (*Poética*, IV), Francisco Luisio (en su comentario de la *Ars poetica* de Horacio) y, por fin, el Tasso de los *Discorsi del Poema eroico*, «cuya Autoridad equivale a la de todos los modernos»–, el Abad de Rute trazó un elocuente paralelo entre ornato retórico y joyería:

«Nace en esta composición la obscuridad de la demasía de Tropos, y Schemas, Parénthesis, Apposiciones; Contraposiciones, interposiciones, sinechdoques, Metáforas, y otras figuras artificiosas, y vizarras cada vna de por sí, y a trechos, y lugares convenientes; más no para amontonadas: porque ¿quién duda que para aumentar la hermosura de las Damas se inventasen, para la cabeça apretadores, rosas de diamantes, rubíes, esmeraldas, plumas de la misma materia; para las orejas çarçuillos, Arracadas de oro y pedrería: para el cuello y pecho cadenas, cabestrillos, randas, sartas de perlas y vrinco. Pero si alguna fuesse más amiga de joyas, que considerara, y se cargase la cabeça de apretadores, rosas, plumas; las orejas de arracadas; el cuello y los pechos de cadenas, cabestrillos, randas, sartas y vrinco; granjearía opinión de rica, pero no de cuerda, ni de hermosa, pues serviría de ofuscar, y encubrir su hermosura, antes que de acrecentarla tal concurso, y muchedumbre de joyas con que en ella luziría, ni luzirían ellas, por preciosa que fuese cada vna. Así sucede en la Poesía, y en cualquiera elocución; no an de ser áridas, ni desnudas, no ni por imaginación; pero ni tan llenas de adorno que con él se

desadornen, ahoguen, y confundan; que yguualmente sin duda está expuesto a injurias del tiempo, y de los hombres el que en todos tiempos andubiere desnudo, como el que descomunamente cargado de ropa.»⁸¹

Bien veía el Abad de Rute los peligros no del uso, sino del abuso del ornato, que podía caer en el defecto de una oscuridad sin controlar, pero ese no fue el caso del «Homero español».

LA ÉCFRISIS Y EL METADISCURSO

Se ha subrayado el papel de la *écfrasis* –como digresión en la trama de la narración– en la definición de la narrativa griega desde *Leucipe* y *Clitofonte*, modélica para el siglo XVI. El desconocimiento de su importancia por algunos de sus imitadores del XVI y del XVII –tanto en la ficción sentimental como en la épica– resultaba algo problemático para la continuación del género.⁸² Se puede argüir que Góngora intenta responder a la aporía del arte de la digresión, mediante la invención de una relación hasta la fecha inédita entre argumento y amplificación.

Pero, además de derivar del género épico, las *Soledades* son también hijas del género bucólico,⁸³ en el cual, desde Virgilio y Sannazaro, las descripciones de paisajes son un motivo recurrente. La importancia de la *admiratio*, la subraya ante todo el propio Góngora, no sólo cuando evoca, con cultismo garcilasiano, el estado «embebecido» de su joven peregrino, sino también en su *Soledad Primera*, al describir el paseo de un ojo literalmente fascinado por el paisaje (vv. 182-211 de la versión definitiva). Se cita aquí el texto de la primera versión, más amplia, ya que, de modo muy significativo, dicha descripción del río por el peregrino ha sufrido un trabajo de reescritura, por consejo de Pedro de Valencia:

⁸⁰ Cf. RONSARD, P., *Abbrégé de l'Art poetique françoys*, 1565 (*Œuvres complètes...*, II, p. 1177): «Tu pratiqueras les artisans de tous mestiers de Marine, Vennerie, Fauconnerie, et principalement ceux qui doyvent la perfection de leurs ouvrages aux fourneaux: Orfevres, Fondeurs, Mareschaux, Minerailliers, et de là tireras maintes belles et vives comparaisons, avecques les noms propres des outils, pour enrichir ton œuvre et le rendre plus agreable: car tout ainsi qu'on ne peut dire un corps humain beau, plaisant et accomply s'il n'est composé de sang, venes, arteres et tendons, et surtout d'une nayve couleur [el color, de nuevo]: ainsi la Poésie ne peut estre plaisante vive ne parfaite sans belles inventions, descriptions, comparaisons, qui sont les vers et la vie du livre qui veut forcer les siecles pour demourer de toute memoire victorieux du temps.»

⁸¹ Se cita por OROZCO DÍAZ, E., *En torno a las «Soledades»...*, pp. 134-135.

⁸² Cf. JIMÉNEZ RUIZ, J., *Fronteras del romance sentimental*, *Analecta Malacitana*, Anejo XLII, 2002, p. 275, n. 28, con referencia a LARA GARRIDO, J., «Estructura y poética de género en la narrativa. *El Peregrino en su Patria* de Lope de Vega como romance», *Del Siglo de Oro (Métodos y elecciones)*, Madrid, 1997, pp. 401-470. Sobre la importancia de las imágenes también para la estética Lope de Vega (en relación con el género heroico, con el cual tienen que ver las *Soledades*), cf. D'ARTOIS, F., «Las imágenes agentes y lo trágico en la *Jerusalén conquistada*», *Anuario Lope de Vega*, XII (2006), pp. 19-34.

⁸³ Cf. CALLEJO, A., «Tradición pastoril-piscatoria y menosprecio de corte en las *Soledades* de Góngora», en LABRADOR HERRAIZ, J. J. y FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J. (Eds.), *Cervantes and the Pastoral*, Cleveland, 1986, pp. 37-50, así como CACHO CASAL, R., «Góngora in Arcadia: Sannazaro and the Pastoral Mode of the *Soledades*», *Romanic Review*, 98, 4, 2007 (en prensa).

«Agradecido pues el peregrino
deja el albergue y sale acompañado
de quien lo lleva donde, levantado,
no lejos del camino,
imperioso mira la campaña
un escollo apacible, y galería
si teatro no fue dulce algún día
de cuantos pisan Faunos la montaña.
Llegó y, a vista tanta,
obedeciendo la dudosa planta,
inmóvil se quedó sobre un lentisco,
verde balcón del agradable risco.
Si poco mucho mapa les despliega
mucho es más lo que (nieblas desatando)
confunde el Sol y la distancia niega.
Muda la admiración habla callando,
y ciega un río sigue, que, luciente
de aquellos montes hijo,
con torcido discurso, *si* prolijo,
tiraniza los campos útilmente:
Orladas sus orillas de frutales,
si de flores tomadas no a la roca,
derecho corre mientras no revoca
los mismos autos el de sus cristales;
huye un trecho de sí, alcánzase luego;
desvíase y, buscando sus desvíos,
errores dulces, dulces desvaríos
hacen sus aguas con lascivo juego;
engazando edificios en su plata,
de quintas coronado, se dilata
majestuosamente
—en brazos divididos caudalosos
de islas, que paréntesis frondosos
al período son de su corriente—
de la alta gruta donde se desata,
hasta los jaspes líquidos, adonde
su orgullo pierde y su memoria esconde». ⁸⁴

«Agradecido pues el peregrino
deja el albergue y sale acompañado
de quien lo lleva donde, levantado,
distante pocos pasos del camino, ⁸⁵
imperioso mira la campaña
un escollo apacible, galería
que festivo teatro fue algún día
de cuantos pisan Faunos la montaña.
Llegó y, a vista tanta,
obedeciendo la dudosa planta,
inmóvil se quedó sobre un lentisco,
verde balcón del agradable risco.
Si poco mucho mapa les despliega
mucho es más lo que (nieblas desatando)
confunde el Sol y la distancia niega.
Muda la admiración habla callando,
y ciega un río sigue, que, luciente
de aquellos montes hijo,
con torcido discurso, *aunque* prolijo,
tiraniza los campos útilmente:
Orladas sus orillas de frutales,
quiere la Copia que su cuerno sea,
si al animal armaron de Amaltea
diáfanos cristales; ⁸⁶

engazando edificios en su plata,
de muros se corona,
rocas abraza, islas aprisiona,

de la alta gruta donde se desata
hasta los jaspes líquidos, adonde
su orgullo pierde y su memoria esconde».

⁸⁴ Se cita por Robert Jammes, p. 240. Los cambios figuran en cursiva.

⁸⁵ La modificación introduce la palabra «pasos», para situar mejor la visión del teatro que sigue y definirla explícitamente como momento en que los pasos del peregrino lo llevan a apartarse de su «camino». Es, pues, un momento de su error. Queda confirmada, gracias al cambio posterior con el cual Góngora tal vez quiso subrayar este aspecto de su estética, la doble ecuación camino=*diegesis*, pasos ligeramente desviados=*écfrasis*, la cual podía adivinarse ya desde los primeros versos, programáticos, de las *Soledades*.

⁸⁶ Nótese la substitución de la descripción de la errancia del discurso del río por una repetición de lo que Mercedes Blanco, en el trabajo que se publica en este

mismo libro, define como un paradigma formado en torno a la figura del toro. Además, «animal de Amaltea» y «cornucopia» son ambos elementos del paradigma que van perfectamente con el *incipit* de las *Soledades*, «Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa...» En efecto, todos estos elementos figuraban juntos, como lo apunta Mercedes Blanco («Elementos épicos...», trabajo citado) en unos versos de *Os Lusíadas* de Camões (fue para su traducción por Tapia que el joven Góngora compuso su primera composición conocida), que rezaban: «Era no tempo alegre quando entrava / no roubador de Europa a luz febeia / quando um e outro corno lhe aquentava / e Flora derramava o de Amalteia.» (II, 72) Se abandona un recurso retórico, con intenciones metadiscursivas demasiado evidentes, para otro, más sutil, cuya definición apunta a la esencia de la lógica gongorina de las imágenes.

En la versión definitiva del texto de las *Soledades*, buena parte de la dimensión «digresiva» de la metáfora desaparece, cuando, en la primera versión, el ojo sigue, «ciego», el discurso «torcido» aunque «prolijo»⁸⁷ del río, otra metáfora de la desviación del discurso que define las éfraseis. Dámaso Alonso habla del «amplio desarrollo del período poético, isócrono compañero del largo fluir de las aguas».⁸⁸ El río, por su «discurso» (según la antigua metáfora del *flumen orationis*⁸⁹), hace presa en la materia del paisaje, que será la del discurso poético: «engaza en su plata», «se corona...», «abraza» o «aprisiona» son otras tantas metáforas del modo cómo el discurso poético capta los visos del mundo.⁹⁰ El término visos se propone aquí porque resulta interesante para traducir la *poikilia*,⁹¹ la diversidad cromática omnipresente en el texto, sustento teórico de una estética alejandrina nacida con Calímaco y de la que Góngora es el lejano heredero —a través de Hermógenes (quien hacía de Demóstenes, en la retórica, y de Homero, en la poesía, los modelos insuperables, por haber sabido mezclar todos los géneros), y de la larga tradición de la *docta varietas* desarrollada en torno a Virgilio—.

Góngora crea, pues, una imagen programática en el curso de las *Soledades*. En esta primera versión, el metadiscurso se mezcla indisolublemente con el discurso descriptivo, impidiendo la obtención de una descripción, de una éfrasis pura, exenta de metadiscursividad.⁹² La imagen del *auto* es de raigambre jurídica, como lo apunta D. Alonso: «En los citados versos de la *Soledad Primera* el curso del río se compara con el curso de un proceso, el cual sigue su desenvolvimiento normal, mientras no se pronuncia un auto que revoca los autos anteriores; así, el río sigue su natural y recta dirección mientras la fuerza de sus cristalinas aguas («el [auto] de sus cristales») no modifica su curso anterior («no revoca los mismos autos»). Tal sutileza, excesiva y rebuscada, sí podía chocar con el ponderado criterio de Pedro de Valencia.»⁹³ Pero el origen jurídico de la metáfora remite, de nuevo, a la oratoria, a la retórica, y al papel que desempeñan en ella las amplificaciones digresivas —entre ellas, las descripciones—. Sólo así se percibe, tal vez, el interés de la inserción de la metáfora en la descripción del dis-curso del río. De nuevo, se trata de la armoniosa conjunción entre éfrasis y *diegesis*, y merece la pena

⁸⁷ Robert Jammes apunta en su edición la necesidad de «remontarse al sentido etimológico de *prolijo*, del latino *prolixus* (<*pro-liqueo*), «que fluye y corre hacia adelante»: es el calificativo más adecuado para un río caudaloso y rápido, cuyo *curso* (o *discurso*, latinismo), a pesar de los meandros (aunque torcido), no se estanca en remansos.» Luego añade: «Sobra decir que interviene también el otro sentido, más conocido, del adjetivo *prolijo*, aplicado al *discurso* (sin latinismo esta vez) demasiado largo de algún orador, o predicador, que tiraniza —pero inútilmente!— su auditorio: otra alusión discretamente burlesca.» Pero no percibe la dimensión metadiscursiva de la imagen, que evidencia justamente la necesidad de las digresiones efrásticas en la construcción del discurso gongorino. (GÓNGORA, L. de, *Soledades...*, p. 240).

⁸⁸ ALONSO, D., «Góngora y la censura de P. de Valencia», en *Estudios...*, pp. 495-517, aquí p. 509.

⁸⁹ Cf. SÁNCHEZ ROBAYNA, A., «Góngora y el texto del mundo...», pp. 45-46.

⁹⁰ Cf. HUNT DOLAN, K., «Figures of Disclosure: Pictorial Space in Marvell and

preguntarse si no sería por esta metadiscursividad demasiado evidente por lo que Góngora decidió suprimirla.

Puede que cansara la constante voluntad de variación estética de la que esta metáfora metatextual es como el emblema. Bien hubiera podido cansar a un Galileo, quien había criticado, en sus *Considerazioni al Tasso*, a aquellos autores —el mismo Tasso en primer lugar— que se complacen demasiado

«nello stentato, nel sforzato, nello stiracchiato e nello spropositato; e farasi una de quelle pitture, le quali, perché riguardate in scorcio da un luogo determinato mostrino una figura umana, sono con tal regola di prospettiva delineate, che, vedute in faccia e come naturalmente e comunemente si guardano le altre pitture, altro non rappresentano che una confusa e inordinata mescolanza di linee e di colori, dalle quale anco si potriano malamente raccapezzare immagini di fiumi o sentier tortuosi, ignude spiagge, nugoli, o stranissime chimere. Ma quanto di questa sorte di pitture, che principalmente son fatte per esser rimirate in scorcio, è sconcia cosa rimirarle in faccia, non rappresentando altro che un mescolgio di stinchi di gru, di rostri di cicogne, e di altre sregolate figure, tanto nella poetica finzione è più degno di biasimo che la favola corrente, scoperta e prima dirittamente veduta, sia per acomodarsi alla allegoria, obliquamente vista e sottointesa, stravagantemente imgombrata di chimere e fantastiche e superflue imaginación».⁹⁴

Esa crítica —que comparaba el estilo rebuscado y complicado de ciertos autores con pinturas anamórficas (como las de Arcimboldo, pero también de otros)—, acometía ante todo contra la poesía de Tasso, que Galileo consideraba como cargada con demasiados *parerga*, siendo más de su gusto la de Ariosto. Pero el que Galileo utilizara aquella imagen del paisaje para designar un tipo de poesía determinado no deja de ser significativo: al nivel de la teoría literaria, las pinturas de paisajes (en tanto *parerga*) representaban, significaban, implicaban una opción de escritura, una opción estética —la que había sido defendida por Tasso, y la que Góngora adoptó en sus *Soledades* (sea cual sea ahora el género que se les quiera atribuir, y la distancia que

Góngora», *Comparative Literature*, 40, 3 (1988), pp. 245-258.

⁹¹ Cf. LICHTENSTEIN, J., *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, París, 1989.

⁹² Sobre la necesaria metadiscursividad de la éfrasis, cf. GALAND-HALLYN, P., *Les Yeux...*, p. 291.

⁹³ GALAND-HALLYN, P., *Les Yeux...*, p. 305.

⁹⁴ GALILEI, G., *Considerazioni al Tasso*, anotaciones sobre Canto XIV, estrofas 31-37 de la *Gerusalemme liberata*, en *Scritti letterari*, ed. A. Chiari, Florencia, 1970, pp. 604-605; además, cf. PANOFSKY, E., «Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought», *Isis*, n° 47-1 (1956), pp. 3-15; sobre la mirada de soslayo sobre el texto literario, rasgo «barroco» de su estética, sea permitido hacer referencia a BÉHAR, R., «La traza de Giordano y la última treta de Gracián», *Conceptos. Revista de investigación graciána*, n° 3 (2006), pp. 51-67.

es de rigor admitir entre Tasso y Góngora)–. Góngora, quien tenía una gran deuda para con Tasso, entraba ciertamente en la categoría de los poetas adeptos de la *variatio* constante, la cual traía consigo una necesaria oscuridad derivada de su complejidad discursiva.⁹⁵

Siendo la plata una metáfora casi lexicalizada para el agua, se dejan observar interesantes similitudes entre toda una serie de pasos de Góngora. Así, especialmente, entre el comienzo del *Polifemo* y el verso antes comentado de las *Soledades*, donde se dice del río –que tiene al ojo fascinado, suspenso de admiración– que va «engazando edificios en su plata». En el *Polifemo*, ya no es el río, sino el mar, que va

«argentando de plata»⁹⁶ (y no «engazando en plata») imágenes y colores. No por nada se introduce en la *Soledad primera* la imagen del río por los versos «mucho es más lo que (nieblas desatando) / confunde el Sol y la distancia niega», imagen que tiene cierto eco en el verso de la dedicatoria del *Polifemo* «ahora que de luz tu Niebla doras...» En éste, Góngora asimila al conde de Niebla al Sol –cuyo color es inefable y superior a todos los demás– y hace de él el espectador privilegiado –casi divino–⁹⁷ del efrástico trabajo de platería poética: el texto de Góngora, con todos los visos y los reflejos cromáticos de una estética fundada sobre la *docta varietas*, al amparo de las más excelsas autoridades.⁹⁸

⁹⁵ Cf. ROSES LOZANO, J., *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Madrid-Londres, 1994.

⁹⁶ A propósito de esta aparente redundancia, véase ALONSO, D., *Góngora y el «Polifemo...»*, p. 578: «El verbo *argentar* viene de *argentum*, en latín, «plata»; significa, pues, originalmente «platear»; terminó por significar «dar un brillo metálico, etc.»; así se dijo en castellano *argentería de oro* y aun *argentería de azabache*. Algunos pedantes criticaron a Góngora pensando que en «argenta de plata» había redundancia. Pero las palabras no conservan siempre su valor etimológico: como se ve en los ejemplos citados...» No deja de ser significativa,

sin embargo, la voluntad de Góngora de forjar una expresión que roce la redundancia, lo cual bien se puede interpretar como indicio de la importancia metadiscursiva de la imagen del agua de plata.

⁹⁷ Sobre la ambición enciclopédica de las *Soledades*, cf. SOFIE KLUGE, «Góngoras Soledades. Der Barocke Traum von der enzyklopädischen Beherrschung der Welt», *Orbis Litterarum*, 57 (2002), pp. 161-180.

⁹⁸ A propósito de la *variatio*, cf. el trabajo de Joaquín Roses Lozano que se publica en este mismo libro.



IDEOLOGÍA DE LA CREACIÓN MUSICAL EN EL BARROCO A TRAVÉS DEL PENSAMIENTO DEL ORGANISTA SEVILLANO CORREA DE ARAUXO.

Una nueva «theórica» para una nueva música

Miguel Bernal Ripoll

Conservatorio Superior «Manuel Castillo», Sevilla

Alrededor de 1600, la creación musical empieza a discurrir por otros caminos, que podemos resumir en la ruptura de la unidad estilística y crisis del canon renacentista. El cambio de concepción sobre la música se puede ilustrar con dos testimonios sobre Antonio de Cabezón, procedentes uno de fines del Renacimiento y otro de los inicios del Barroco. Así, un poema laudatorio incluido en la edición póstuma de sus obras de 1578 dice «con más celestial dulce armonía las almas levantaba hasta el cielo».¹ Sin embargo, en 1610 un tratadista flamenco, formado en su juventud en la capilla de Felipe II, refiere que al escuchar al ciego organista había sido «de tal manera embelesado y tan vivamente emocionado que no podía dudar ya de la fuerza, eficacia y efecto de la música».² El Renacimiento todavía recoge la idea medieval de la música para gloria de Dios, a la que une la idea humanista de la música para elevar el espíritu. En el Barroco, por el contrario, la música va a ser

¹ CABEZÓN, H. de, *Obras de Música*, Madrid, 1578.

² MAILLART, P., *Les Tons ou Discours sur les modes de la musique et les tons de l'Eglise*, Tournay, 1610.

fundamentalmente la expresión de un afecto determinado y un medio para producir un efecto en el oyente.

El propósito de este trabajo es ofrecer una reflexión sobre la composición musical en los inicios del Barroco, y más concretamente sobre el problema de la idea que subyace en ésta y la ideología que la sustenta. A este respecto, se pretende demostrar que España, y en concreto Andalucía, no se puede considerar periferia, teniendo un papel central en ese proceso. Para ello, se va a analizar la aportación de la que es posiblemente la figura más significativa y universal: el organista y compositor Francisco Correa de Arauxo. Su obra, pero sobre todo su pensamiento –es decir, su propuesta ideológica y estética– constituye una de las más importantes aportaciones al cambio que se produce en la música a partir de 1600 y que marca el inicio del Barroco musical.

Francisco Correa –de Arauxo según la portada de su obra, de San Juan o de Acevedo según otros documentos– nació en Sevilla en 1584. De su propio testimonio –«Quando comence a abrir los ojos en la musica no auia en esta Ciudad rastro de musica de organo, accidental...»³– parece desprenderse que se forma en la todavía floreciente ciudad donde desarrollaban su arte los polifonistas Alonso Lobo, Sebastián de Vivanco y sobre todo Francisco Guerrero. Recoge la herencia de los grandes organistas del siglo XVI, especialmente de Cabezón, cuya obra demuestra conocer bien, por las referencias que hace en su obra. En su juventud estaban todavía activos en Sevilla organistas de la talla de Francisco Peraza, Estacio de la Serna, Diego del Castillo y Miguel de Coria.

Desde 1599 es organista de la Iglesia Colegial de San Salvador, que abandonará en 1636 tras fuertes desavenencias con el Cabildo. Pasa entonces a la Catedral de Jaén y en 1640 a la de Segovia, donde moriría en 1654. En 1626 publica en Alcalá de Henares su obra *Facultad Orgánica*, que contiene sesenta y nueve obras para órgano, además de una extensa introducción donde plantea temas tanto teóricos como de praxis interpretativa. Sus obras se reparten en sesenta y tres tientos en todos los tonos y géneros, cuatro canciones glosadas (dos de ellas populares y dos de los polifonistas Crequillon y Orlando de Lasso: *dexaldos mi madre, guárdame las vacas, susana, gaybergier*), versos para la secuencia *Lauda Sion*, y unas glosas sobre el «canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María», tonada de Bernardo del Toro con letra de Miguel Cid, que nos remite a la famosa «guerra inmaculista» que tuvo lugar en Sevilla entre 1614 y 1618. Al menos la redacción final del libro estaría hecha después de 1620, puesto que cita la obra de Manoel Rodrigues Coelho *Flores de Musica*, publicada en dicho año en Lisboa. Sin embargo recoge obras de diferentes etapas de su carrera, y además no sería su obra definitiva, según se desprende de sus propias palabras en el prólogo a una de sus obras: «...facil para principiantes. El qual e querido poner (aunque de mis principios) para que los nuevos compositores se animen a estudiar, viendo lo que hize entonces, y lo que hago agora, y para que los viejos no se

ensoberuezcan, si vieren algo digno de enmienda: considerando que la diferencia que ay, de lo primero a lo postrero, essa misma avrá de lo postrero a lo porvenir, dandome Dios vida».⁴

En la *Facultad Organica* asegura Correa tener preparadas otras obras para la imprenta: un libro de versos, un tratado sobre la disonancia de «punto intenso contra remiso», un tratado sobre los «casos morales» en la música, un tratado sobre la cuarta y un libro de «tercios», obras que no nos han llegado y que seguramente no tuvo ocasión de publicar, habida cuenta de los problemas que tuvo en los años posteriores. La obra, desde el punto de vista editorial, presenta no pocos interrogantes. Carece de cédula real de impresión, de censura eclesiástica y de dedicatoria (¿lo pagó Correa de su bolsillo?). Según la portada, es impreso en Alcalá, donde no consta que viajara nunca Correa, y de su impresor Antonio Arnao no se tienen otras noticias. He encontrado además tanto en la parte literaria como en la musical unas correcciones manuscritas a tinta, idénticas al menos en los ocho ejemplares originales que he podido consultar, lo que parece indicar que quizás el propio autor los corrigió y que la tirada no sería muy extensa.

Correa, en mi opinión, es una figura extraordinariamente relevante. En primer lugar hay que destacar la importancia y calidad de su obra musical. Es de señalar además que es la única música de tecla publicada en España en el siglo XVII, si bien habría que sumar en el contexto ibérico la obra citada de Rodrigues Coelho. Su obra no sólo es de gran altura artística, sino que representa un decidido paso adelante en la búsqueda de nuevos caminos de expresión a partir de la disolución del canon renacentista. Más significativo es el hecho de que Correa plantee conceptualmente esta voluntad y necesidad de buscar nuevos cauces para la composición musical. Pero Correa va todavía más allá, puesto que plantea además la necesidad de un marco racional para administrar esa búsqueda.

Antes de pasar al fondo de la cuestión, se advierte que de los diferentes procedimientos constructivos que incluye el arte de la composición musical, se va a focalizar el estudio en uno de ellos: el tratamiento de la disonancia. Es una de las cuestiones más importantes que conforman el canon renacentista, y precisamente la que Correa pone en cuestión.

El tratamiento de la disonancia sufre un gran avance en el Barroco, pero siempre en referencia a los conceptos renacentistas, ampliándolos o contradiciéndolos. Según el canon renacentista, sintetizado paradigmáticamente por Zarlino,⁵ las disonancias debían ser empleadas en parte débil de tiempo por movimiento conjunto, o en el dar del compás en forma de ligadura preparada y resuelta. En el siguiente ejemplo (A) encontramos las disonancias en parte débil de tiempo, marcadas con una cruz. La terminología latina para describir esa manera de emplearlas procede de la teoría de Christoph Bernhard,⁶ la castellana de los teóricos Lorente y Nassarre.⁷

³ CORREA DE ARAUXO, F., *Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo intitulado Facultad Organica*, Alcalá de Henares, 1626, f. 3v.

⁴ CORREA DE ARAUXO, F., *Libro de tientos...*, f. 51v.

⁵ ZARLINO, G., *Institutione Harmoniche*, Venecia, 1558.

⁶ BERNHARD, C., *Tractatus Compositionis*, c. 1650.

⁷ LORENTE, A., *El porque de la Mvsica*, Alcalá de Henares, 1672; NASSARRE, P., *Escuela Musica...*, Zaragoza, 1724. – *Fragmentos Musicos*, Madrid, 1700 (1ª ed. Zaragoza, 1683).



El ejemplo B muestra sin embargo un empleo más libre de la disonancia en parte principal, alzar o dar, marcadas con dos cruces (recordemos que el compás C en esta época es de dos tiempos).



Desde los inicios del Barroco se empiezan a buscar cada vez más nuevas maneras de introducir las disonancias, si bien con dos límites: éstas siempre deben estar subordinadas a una consonancia, y además debe haber una razón para utilizarlas. Esta razón suele ser la necesidad de expresar un afecto determinado del texto, imprimiendo así al discurso musical un lenguaje apasionado. El contraste entre consonancia y disonancia se considera necesario para la construcción de la música, y más adelante los propios tratadistas musicales del Barroco lo compararán al claroscuro en la pintura, como hace Andrés Lorente en su tratado de 1672⁸: «[...] y por esta causa los Compositores para que las consonancias salgan mas suaves, mas hermosas, y dulces, han de poner junto à ellas las disonancias [...] los Pintores, para que vnas cosas parezcan mas claras, y resplandecientes, ponen junto, y cerca de ellas otras sombrías, y obscuras. Assi los Compositores (como hemos dicho) para que las consonancias salgan mas harmoniosas, y sonoras, han de poner junto a ellas las disonancias[...]las consonancias, y disonancias, que son contrarias, pertenecen à la misma ciencia de la Musica [...]».⁹

⁸ Un estudio extenso del tratamiento de la disonancia en la teoría de la composición española se puede encontrar en BERNAL, M., *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*, Madrid, 2004, pp. 277-353.

⁹ LORENTE, A., *El porque...*, p. 276.

Pues bien, en la Sevilla de comienzos del siglo XVII, Correa está en la vanguardia de esta exploración de nuevos caminos en la composición musical, de introducir la disonancia escapando al canon de Zarlino. Seguidamente veremos ejemplos del empleo de la disonancia en su música. Pero antes es preciso reparar en lo que es realmente más significativo, y es que Correa tuvo la idea de indicar esas disonancias extraordinarias en la partitura con el anagrama de una manita en actitud de señalar, que él llama «manezillas» o «apuntamientos de manos». La figura siguiente muestra el inicio del tiento nº 16, «a modo de canción», de Correa.¹⁰ El ritmo pausado de las voces cuya fricción produce numerosos choques disonantes imprime a este fragmento un carácter triste. También el tema empleado, el tetracordo descendente *la sol fa mi*, se asocia a música que expresa afectos dolorosos, y aparece tanto en música culta (Monteverdi, *Lamento della Ninfa*) como popular (endechas canarias).



¹⁰ Facsimil del original, escrito en la tradicional cifra española para órgano (CORREA DE ARAUXO, F., *Libro de tientos...*, f. 45v) y transcripción (CORREA DE ARAUXO, F., *Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo intitulado Facultad Organica*. Edición crítica por BERNAL, M., Madrid, 2005, Vol. I, p. 143).

A continuación, se aporta como ejemplo todos los apuntamientos de manos que aparecen en el tiento nº 2. Si intentamos clasificarlas, vemos que los casos A, B y C corresponden a *figurae* descritas por el compositor y teórico alemán Christoph Bernhard en su tratado manuscrito *Traktatus compositionis augmentatus* (c. 1650), quien define *figura* como *eine Art der Dissonanzen zu gebrauchen* (una manera de emplear las disonancias). El resto de casos escapan a la clasificación, lo que ocurre con frecuencia en toda la obra, hecho que considero a su vez significativo. Finalmente, hay que reparar en que algunos «apuntamientos de manos» aparecen asignados a posturas aparentemente correctas según la teoría, a la vez que no todas las disonancias tratadas extraordinariamente son señaladas.



A 1) 8) 9) 17) 18) 19) 6ª ó 3ª sobre ligadura, produciendo disonancia (2ª, 7ª ó 9ª) en el dar del compás.	<i>Transitus inversus</i>
B 2) ligadura de 9ª y 4ª que resuelve «burlada», es decir, moviendo la voz inferior.	<i>Quasi transitus</i>
C 14) 15) 16) 20) 22) 23) 24) 25) 26) 27) disonancia (2ª, 4ª, 7ª ó 9ª) en alzar.	<i>Quasi Transitus</i>
D 3) 4) 5) y 6) ligadura de 4ª que resuelve en 5ª, siendo el bajo «2ª voz».	?
E 7) 11) 12) 13) ligaduras de 7ª, posturas en principio «correcta» o sujeta al canon (quizás lo extraño sea el duplicar la voz inferior por encima de la disonancia, lo del «retardo por encima de la nota retardada» de nuestros ejercicios de armonía.	?
F 10) 5ª aumentada en alzar.	?
G 21) 5ª aumentada en dar, postura en principio prevista en la teoría, quizás sean los saltos.	?

Para concluir con los datos en los que se va a basar este trabajo, tenemos las aclaraciones que hace el propio Correa en las *advertencias* incluidas en su extensa introducción teórica.

«...primeramente hallaras muchos apuntamientos, y indicaciones puestos en los discursos practicos deste libro, cosa nueva y de ningún practico exercitada...

PRIMERO PVNTO / Acerca del primer punto que trata de los apuntamientos de manos, me mouieron, entre otras, dos razones: la primera uer lo mucho que ay que notar, y que e notado en autores grauissimos, de licencias, de falsas, y de gallardias, que an echo y ay escrito; y lo poco que se notan y aduier[f. 2]ten por estar escritas y compuestas a tres, quatro, y sinco vozes de canto de organo, diuididas a uezes en libretes, las quales no todos, sino muy pocos, las pueden ver de repente, sino es sacandolas en cifra: y assi en cifra e querido cifrar parte de las muchas que e visto en los dichos autores: para dartelas (como dizen) bebidas. La segunda razon es porque quiero hazer en la musica, lo que muchos Doctores procuran hazer en sus sciencias y facultades, que es aumentarlas, amplificarlas, y estenderlas: y como en la musica hay mucho mas por hazer de lo que se ha dicho y hecho, e querido, añadir y inuentar otro nueuo modo de theorica de casos morales en musica, q[ue] son los casos vsuales q[ue] se acostu[m]brã hazer (y q[ue] le suceden a qualquier compositor) en la compostura, en la concurre[n]cia y sucesso de las vozes: dudando, alegando, y resoluiendo, como yo para abrir este camino lo e hecho en vn caso solo q[ue] es: vtru[m] possit practicari in musica pu[n]ctus intensus contra remissum, separatim & simultatim? q[ue] es de salto y de golpe e[n] unisonus cromatico semidiapasõ, y plusdiapasõ Y porq[ue] tengo intento (Dios queriendo) de escreuir vn libro de los dichos casos morales de musica (que son estos que digo) por esso e hecho los dichos apuntamientos para en el dezirte, tal caso que sucedio en tal tie[n]to, a tantos compases, en el Arsis o thesis, del con tal, y tales vozes, cantandose por tales propiedades, procediendo por tales generos, en tal y tal proporcion, con tales y tales mas circunstancias, ay razon de dudar, alegase esto por ambas partes, resueluese esto en el: sera cosa de mucho prouecho si Dios es servido que salga a la luz, lo qual avra de ser despues de salir el de versos.»¹¹

En este fragmento se condensan varias ideas que conforman el planteamiento de Correa y que en mi opinión tienen una enorme importancia para la historia de la composición musical: la necesidad y voluntad de ampliar el lenguaje compositivo, la idea de señalar expresamente en la partitura las innovaciones, la intención de crear un marco teórico para los nuevos cauces de expresión, el convencimiento de que los hallazgos estéticos y sonoros han precedido a la teoría, y el empleo de una metodología similar a la casuística moral para proveer una explicación basada en la razón. Ha de advertirse que no es el propósito de este escrito «inflar» un pequeño fragmento, para construir un discurso artificial. Las breves pero cargadas de sentido observaciones de Correa están sustentadas por los siguientes doscientos folios por ambas caras de música en cifra, aproximadamente unas seis horas de música, en la cual cobran realidad sus propuestas estéticas.

¹¹ CORREA DE ARAUXO, F., *Libro de tientos...*, f. 1v.

Órgano de la Catedral de Sevilla.



Como se ha dicho más arriba, el libro prometido por Correa no ha aparecido. Al igual que ocurre con las otras obras que asegura tener preparadas para la imprenta, lo más verosímil es que no llegó a publicarlo, quizás debido a los problemas y gastos derivados de sus pleitos con el cabildo de la Colegial.

Hasta aquí, pues, los hechos en los que se va a apoyar mi análisis, y que se pueden resumir en: 1) Correa emplea con frecuencia un uso más libre de la disonancia; 2) Lo señala en la partitura mediante las «manezillas»; 3) Declara expresamente la voluntad de explorar este camino del empleo más libre de la disonancia y la necesidad de un marco racional, para lo que pretende emplear una metodología similar a la de la casuística moral.

Es de señalar como significativo el hecho de que las disonancias aparezcan ya desde antes —el mismo Correa dice haberlas visto en «autores gravísimos»—, y que se sigan empleando después, tanto en las obras teóricas que exponen procedimientos compositivos, como en la música que se nos ha transmitido. Como ejemplo, vemos las notas de paso que crean una disonancia en el alzar del compás. Las encontramos a mediados del siglo XVI en el tratado de Sancta María (1565) y en la obra de Antonio de Cabezón (1510-1566).



«Esta dissonancia, que se hiere en esta primera seminima en grã manera hermosea la musica, y la da perfection, y assi, es muy vsado de todos los diestros cõponedores».¹²

Cabezón, Dúo II:¹³



La encontramos, como hemos visto, en Correa (1629), que califica estas disonancias empleadas al margen del canon como «licencias, falsas y gallardías», y señala su singularidad con el correspondiente «apuntamiento de mano».¹⁴



¹² SANCTA MARÍA, T. de, *Arte de Tañer Fantasia*, Valladolid, 1565.

¹³ CABEZÓN, H. de, *Obras...*

¹⁴ CORREA DE ARAUXO, F., *Libro de tientos...*, f. 45v. BERNAL, 2005, v. I, 143.



A finales del siglo XVII, encontramos esta licencia en la obra de autores como Cabanilles, al tiempo que los teóricos la recogen como un procedimiento habitual y ya sistematizado de emplear la disonancia, calificado de «pasar mala por buena».

Cabanilles, Tiento 75, compás 150:¹⁵



Lorente:¹⁶



Nassarre:¹⁷



Realmente, en estos tres momentos tenemos un procedimiento idéntico desde el punto de vista morfológico, pero cuyo sentido ha cambiado enormemente. No se puede considerar de la misma manera estas disonancias en una época en la que se está tendiendo al canon (Cabezón, Sancta María), que en otra en la que se está buscando cómo eludirlo y apartarse de él (Correa). En el Barroco ya asentado (Cabanilles), se han sistematizado procedimientos para introducir de forma más libre la disonancia, las *figurae* de Cristoph Bernhard.

¹⁵ CABANILLES, J., *Opera Omnia*, v. V, Barcelona, 1986.

¹⁶ LORENTE, A., *El porque...*, p. 362.

¹⁷ NASSARRE, P., *Escuela Musica...*, 1700, p. 131.

Pero si se intenta, como hemos visto antes, clasificar y ordenar las licencias empleadas por Correa, reduciéndolas a un repertorio de *figurae*, vemos que hay gran cantidad de casos que escapan de la clasificación. Está claro, desde mi punto de vista, que Correa está precisamente en el punto de inflexión, en el momento de la experimentación en la práctica sonora. Es el momento preciso en que se cuestiona el canon y se emprende la tarea de buscar nuevos caminos, a partir de las posibilidades de su ruptura que se puedan justificar adecuadamente.

Para fundamentar racionalmente el empleo de la disonancia, los teóricos de la composición de fines del XVII en España, Lorente y Nassarre, desarrollan los conceptos de «suposición de especie» o «mala por buena» y «suposición de tiempo» o «compás fingido». El primero de ellos consiste en que una disonancia o especie «mala» puede estar en parte principal si hay una consonancia contigua, especie «buena» por la cual se dice que «supone». La suposición de tiempo consiste en suponer que la unidad de compás es mayor, de manera que las disonancias ya no caen en una parte principal del compás (alzar o dar). Pues bien, otra gran aportación de Correa es que prefigura ya claramente este desarrollo teórico. La siguiente cita de Correa hace referencia al concepto de «mala por buena».

«Muchas licencias hallaran anotadas en mis obras, las quales no se entienda q[ue] absolutame[n]te las noté por muy buenas; sino por posibles, y proq[ue] tiene[n] q[ue] notar, y advertir: y en especial si sucede[n] en glosa de la voz inferior, e[n] la qual (de fuerça) las a de auer, pena de ser corta, y de mal ayre: y assi quando hallaren en ella, especie mala en lugar de buéna, en el Arsis, o Thesis del cōpas (como se hallara en el 24. de este discurso) an de hazer la misma consideraciō, q[ue] tengo advertida en el redoble glosado; q[ue] es ate[n]der al cāto llano de la voz clausulāte, o glosāte, y no a la circu[n]fere[n]cia de los pu[n]tos de la glosa».¹⁸

[Se reproduce a continuación el fragmento al que se refiere, a saber, tiento 50 compases 23-24].



¹⁸ Prólogo al tiento 50, CORREA DE ARAUXO, F., *Libro de tientos...*, f. 127v.

¹⁹ CORREA DE ARAUXO, F., *Libro de tientos...*, f. 144v.

²⁰ [la musica] «es vn medio muy conueniente para la oracion, y para leuantar el spiritu a aquel cōponedor, que todo lo criado ordeno en concordancia y musica», VENEGAS DE HENESTROSA, L., *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557, f. 1. «Ni mas ni menos tengo

En efecto, la nota «mala» (disonancia en el alzar, señalada con +) se justifica suponiendo que la que cuenta es la «buena», el re. En cuanto a la suposición de tiempo, obsérvese el Tiento 55, c. 77. Se señala una cuarta con el bajo en el dar del compás, indicando en la misma partitura «en este caso el diatésaron es considerado consonancia, pues la mínima (blanca) respecto de la breve es como la corchea respecto de la semibreve en glosa».¹⁹ Es decir, si fingimos un contexto rítmico más amplio, en el que la unidad de tiempo sea la breve (se han señalado sobre la partitura las notas breves o cuadradas), la 4ª marcada con la «manezilla» ya no estaría en el dar, caería en mitad de tiempo y no sería contraria a las reglas.



Correa señala las falsas empleadas de forma extraordinaria para que sea fácil verlas (es por cierto una ventaja de la cifra, que presenta las voces simultáneamente, frente a la notación polifónica tradicional en partes sueltas) y porque se referirá a ellas en una posterior obra teórica, que o bien se ha perdido o –lo que es más probable– no llegó a publicar. Correa quiere por tanto desarrollar un marco teórico, científico y racional para esta práctica compositiva enriquecida. Para ello declara que empleará un tratamiento similar al de los «casos morales». Al aludir a la «moral» Correa no se refiere a las cualidades morales de la música en el sentido de una música «buena» o «mala» para el espíritu, reflejada por autores del renacimiento tardío como Venegas o Sancta Maria.²⁰ No se emplea tampoco en el sentido de cualidades no sensibles o abstractas de la música, de la relación de determinadas características de la música con ideas de la metafísica y la teología, como las desarrolladas por el jesuita Mersenne, cuando describe en la música de «moralidades sacadas de la pura matemática».²¹ Mucho menos en el sentido que le asignará un siglo después Nassarre, calificando de moral a la música que sólo busca el deleite natural, frente a la efectiva (pretende inducir un efecto en el oyente) o abstractiva (música «pura», pues absorbe totalmente al oyente).²² Correa se refiere inequívocamente a la moral casuística, nacida precisamente a principios del siglo XVII para responder a los nuevos problemas que se producen en una sociedad en crisis, en la que ha habido profundos cambios y cuyos valores que parecían sólidos ahora se tambalean. Es necesario por tanto insistir en que Correa no quiere hacer una comparación entre la moral y la composición musical, tan sólo toma de los casos morales la metodología, para desarrollar unos razonamientos que le permitan decidir si es las licencias que emplea son justificables.

entendido ser mucho el provecho que de la musica en las almas de los fieles se deriua: porque oyendola se encienden en deuocion y reverencia de su Magestad diuina...» (SANCTA MARÍA, T. de, *Arte de Tañer...*, prólogo).

²¹ MERSENNE, M., *Harmonie universelle*, Paris, 1636.

²² NASSARRE, P., *Escuela Musica...*, 1724, pp. 375 y ss.

La obra fundamental de la casuística es *Institutiones Morales*,²³ del jesuita murciano Juan Azor (1536-1603). La teología moral se estructura mediante la formulación y discusión de casos de conciencia, casos particulares adaptados a la realidad. Circunstancias nuevas pueden hacer que actos que son pecado de manera aislada, puedan encontrar justificación debido a las circunstancias, especialmente para evitar un mal mayor.

A continuación, un ejemplo de caso de conciencia.

«De la polución voluntaria

Capítulo XXIII

En primer lugar hay que notar que este pecado es contra la recta razón, puesto que se expulsa voluntariamente el semen humano fuera de la cópula matrimonial, el cual, sin embargo, está constituido para la cópula conyugal, para que de ahí nazca la prole, se alimente y desarrolle.

...

En tercer lugar se pregunta si la polución es pecado de por sí. Hay razón para dudar puesto que a veces no es pecado, pues en algún caso sólo lo es indirectamente y no en su causa prevista. Respondo que la polución voluntaria es pecado en sí, porque por su objeto y naturaleza la expulsión del semen humano fuera de la cópula conyugal es, en efecto, una deformidad contra la recta razón puesto que está instituido a la generación de la prole en legítimo matrimonio.

En otro caso, cuando es sólo indirectamente, y no en causa prevista, no es pecado, luego no es pecado. Digo que el argumento no prueba nada porque cuando se dice que es pecado de por sí, se entiende, con falta total de circunstancias debidas: pues también el robo es malo de por sí y sin embargo es lícito robar en extrema necesidad. También es malo en sí el homicidio del inocente, y sin embargo es lícito matar a los inocentes en la guerra, según lo que dijimos más arriba sobre la guerra. También suicidarse es malo en sí, sin embargo es lícito poner la vida en peligro por el príncipe, por un familiar, por un amigo. Del mismo modo es malo en sí romper el voto, la promesa, el juramento, sin embargo a veces es lícito cuando la materia impide un bien mayor. Así, la polución es mala, como decimos, cuando no está presente la debida circunstancia.

Si se demanda cuándo es mala, digo: es mala cuando es voluntaria en sí, o directa o formalmente. Igualmente es mala, si está dedicada alguna cosa, que esté por sí dirigida a la polución, o que alguien la ordene a polucionarse».²⁴

Es importante entender que Azor no pretende dar un manual de casos con sus soluciones, sino determinar y proponer la doctrina que regula la solución de casos de conciencia, formar al confesor proporcionándole una herramienta discursiva, un modo de razonar, un método racional para poder abordar los problemas imprevisibles que se pueden dar en la práctica. Y aquí creo que está la clave para comprender el marco racional que Correa pensaba desarrollar para administrar su

experimentación de nuevos caminos en la composición. Correa entiende que el compositor, en su búsqueda de nuevos medios de expresión, se encuentra con que las disonancias que introduce no se ajustan al canon establecido, y debe encontrar una razón para justificarlas. Las disonancias, como los pecados, cometidas por sí mismas son malas, pero en determinadas circunstancias pueden justificarse. Correa no pretende dar un catálogo de casos con sus soluciones, sino una especie de protocolo, de fórmula para poder abordar las situaciones nuevas. Esto explica por qué no podíamos encasillar muchas de las licencias que encontrábamos en su obra, y demuestra que, como se ha dicho antes, Correa está en el momento justo de dar el paso a explorar nuevos caminos.

Más tarde, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, el problema de la conciencia dudosa lo resolverán los moralistas dando origen a los sistemas morales: Tuciorismo (*tucior*, *lat.* lo más seguro), obedecer a la ley dudosa con la misma firmeza como si fuera cierta; Probabilismo, resulta lícito acogerse a la opinión contraria a la ley si ésta tiene alguna probabilidad de ser cierta; Laxismo, es la degeneración del probabilismo, cualquier probabilidad excusa de la obligación; Probabiliorismo (*probabilior*, *lat.* lo más probable), para adoptar la postura distinta a la obligatoriedad no basta con que sea probable, sino que sea más probable que lo contrario. Del mismo modo, los teóricos de la composición desarrollarán en la segunda mitad del XVII un sistema o repertorio de figuras y los conceptos de fingimiento que antes hemos visto.

Sobre la base de las anteriores reflexiones, creo que se pueden establecer algunas conclusiones. En primer lugar, la aportación de Correa es de gran relevancia, constituye un momento de gran significado histórico, de esos «momentos que hacen época», según Gadamer,²⁵ en los que se decide verdaderamente algo, en este caso emprender nuevos rumbos en la composición musical. Correa pertenecería –sigo citando a Gadamer– a esos «individuos de la historia universal» que dice Hegel, o según Ranke «espíritus originales que irrumpen autónomamente en la lucha de las ideas y de las potencias del mundo y aúnan las más potentes de entre ellas, aquellas sobre las que reposa el futuro».

Dice Hauser que «el impulso para los cambios de estilo procede siempre del exterior y es, desde el punto de vista lógico, casual. El sentimiento de saturación y el deseo de cambio no bastan en absoluto para explicar la decadencia de un estilo».²⁶ Según esta óptica, el cambio en la forma de componer que refleja Correa refleja la crisis a todos los niveles que sufren la sociedad y la cultura europeas, especialmente en el área del pensamiento. Estamos en ese momento en la historia del pensamiento humano en que los cimientos del realismo aristotélico han caído, el saber humano entra en la crisis más profunda que ha conocido, y el problema del hombre moderno deja de ser el ser para centrarse en la verdad, más bien en qué fundamentar la verdad. Y este es el mismo problema que refleja Correa: la búsqueda de criterios para fundamentar la verdad. Correa comparte de manera central la problemática del hombre barroco. Por ello, frente a los

²³ AZOR, J., *Institutionum Moralium*..., Colonia, v. I 1613, v. II 1616, v. III 1612 (estos son los volúmenes conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, al parecer hubo ediciones anteriores).

²⁴ AZOR, J., *Institutionum Moralium*..., v. III p. 204.

²⁵ GADAMER, H. G., *Verdad y método*, Salamanca, 2003, V. I p. 260.

²⁶ HAUSER, A., *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid, 1973, p. 42.

tópicos localistas que han acompañado a la difusión de su obra, se defiende aquí su universalidad.

Otro tópico que se ha aplicado a Correa, y que creo que a estas alturas podemos desterrar, es el de la irracionalidad, la del genio impetuoso e instintivo, que se ha considerado tan propio del espíritu ibérico. Es un prejuicio que se ha aplicado en general al Barroco hispánico frente al europeo, y que creo que se debe a las poéticas del Romanticismo, con los mitos de la espontaneidad creativa, el *pathos* que no tolera constricciones, el genio sin norma, la pasión desbordante que arrastra hacia la creación artística, el músico preso de la inspiración que le dicta los argumentos.

Bien al contrario, Correa siente la clara necesidad de desarrollar un marco racional que le sirva de encontrar un fundamento a la verdad. Correa recoge el contraste barroco del espíritu frente a la razón. Para empezar, Correa distingue entre el «hecho» y el «derecho»: «PVNTO DIEZ Y SIETE / De solo este articulo comence a escreuir, para sasisfazer a algunos maestros en la facultad, a los quales se les hizo muy nueuo, quando vieron en obras mias punto intenso contra remisso en semitono menor y cromatico, en semidiapason, y en plus diapason, o octaua mayor: y fue tanto lo que se me ofrecio en su defensa, que hize vn tratado que puede [f. 12] el solo imprimirse, y passar por libro, y no pequeño: porque assi de el derecho, como de el hecho ay tantos fundamentos y testimonios, que seria gastar mucho papel quererlo incorporar en este libro: siendo Dios seruido saldra a luz en otra ocasion: Agora para consuelo de los tales (dexando a parte y para aquella ocasion el derecho) trato algo de el hecho que tal es».²⁷ Correa insiste, pues, en que hay un fundamento racional para explicar sus «licencias, falsas y gallardías», de las cuales advierte en otro lugar de su introducción «...que entiendan que pude hazerlo: porque supe el porque se podia hazer».²⁸ En definitiva, la naturaleza es engañosa, las disonancias de Correa, que parecen incorrectas ante los ojos en la partitura, se pueden explicar mediante el razonamiento, y se encuentra que son posibles y correctas. La razón revela así su verdadera naturaleza. Es como los molinos de Don Quijote: parecen molinos según los ojos de Sancho, pero en realidad son gigantes según el razonamiento de Don Quijote. Don Quijote tenía razón, es Sancho el que estaba engañado por sus sentidos. Por citar otro ejemplo, pensemos en el lamento de Ariadna de Monteverdi, para voz solista y bajo continuo, lleno de disonancias injustificables según el canon. El mismo Monteverdi tiene una versión posterior a cinco voces, en la cual se descifra el enigma: las aparentes incorrecciones de la obra a dos voces se explican viendo que en realidad es un resumen del madrigal a cinco, que el compositor tendría ya en mente mientras componía la versión para solista y bajo continuo.

De modo que el problema de Correa es, pues, el problema de la verdad. No se puede explicar su voluntad y su proceso creativos desde la perspectiva del genio. Aquí deberíamos dirigirnos más bien hacia la retórica, como herramienta que se emplea en el Barroco, y concretamente en la música para expresar la verdad. Porque –también

según los tópicos que vienen del Romanticismo– la retórica recoge una serie de consideraciones peyorativas: no es un arte veraz, sino un conjunto de artificios (falacias y formas huevas), un engaño, opuesto a la espontaneidad y sinceridad. Es persuasión en el sentido de manipulación, su destino es la multitud, y es estéril, como creación no produce realmente nada nuevo.

Pero en realidad la retórica se refiere a la verdad, es el arte de expresar bien un contenido, de persuadir y no de imponer, de buscar el ornato adecuado al lenguaje. La preceptiva de la retórica desde la antigüedad ya exige la *veritas* entre las cualidades de la *narratio*. La presencia de los procedimientos tomados de la retórica en la música española del Barroco está ciertamente documentada. Así, ya a finales del siglo XVI Cristóbal Mosquera de Figueroa, en su prólogo a las villanescas de Guerrero señala el empleo por este autor de procedimientos para explicar el sentido de las palabras: «Francisco Guerrero [...] el qual fue de los primeros, que en nuestra naçion dieron en concordar con la musica el rithmo, y el espiritu de la poesia con ligereza tardança, rigor blandura, estruendo silencio, dulçura aspereza, alteracion sossiego, aplicando al biuo con las figuras del canto la mesma significacion de la letra, como lo sentira el que quisiere en sus obras aduertirlo».²⁹ Cerone³⁰ describe algunos de los procedimientos para expresar el sentido de la letra en el capítulo «De como imitar con el canto al sentido de la letra, adorna muy mucho la Composicion. Cap. V». Entre estos se reconocen diversas figuras retóricas aplicadas a la música recogidas por el tratadista de la misma época Joachim Burmeister.³¹ Cerone sostiene que «para acompañar bien la letra y el sentido de la palabra, es necesario aplicarle la harmonia que sea formada de vn Numero semejante à la naturaleza de la materia contenida en el sentido de la Oracion», y que «...no será licito al Musico de acompañar estas dos cosas, es a sauer Harmonia y palabra, fuera de proposito».³²

Según Gadamer, después del Barroco «la esencia del arte se aparta de todo vínculo dogmático y puede definirse por la producción inconsciente del genio».³³ Hasta el Barroco, el pensamiento se basaba en la alegoría vinculada a la dogmática, se caracterizaba por la racionalización de lo místico (tradicción antigua). Después se impone una nueva actitud dogmática, caracterizada por la actitud histórica.³⁴ En este campo, podemos hacer otra consideración respecto del pensamiento de Correa, que puede aclarar la diferencia que le separa del mundo postbarroco. Se trata de su falta de perspectiva histórica, siempre que insistamos en considerarlo desde nuestro punto de vista, influenciado por el historicismo y por la filosofía romántica. Correa invoca al pasado, a los «autores gravísimos», donde encuentra ocasionalmente esas disonancias que él decide empezar a explotar. Realmente, según nuestra conciencia histórica, podríamos considerar que Correa «malinterpreta» el pasado. La música se había ralentizado durante el periodo renacentista, pues debido a que cada vez hay más figuración, es necesario o llevar el compás más lentamente, o hacer de un compás dos. De este modo, disonancias que serían simples notas de paso según

²⁷ CORREA DE ARAUXO, F., *Libro de tientos...*, f. 11v.

²⁸ CORREA DE ARAUXO, F., *Libro de tientos...*, f. 8.

²⁹ GUERRERO, F., *Canciones y Villanescas espirituales*, Venecia, 1589.

³⁰ GONZÁLEZ VALLE, J. V., «Relación, música y lenguaje en los teóricos españoles de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical* 43, 1988, pp. 95-109.

³¹ BURMEISTER, J., *Hypomnematum musicae* (1599). *Musica autoschedias-tike* (1601). *Musica Poetica* (1606).

³² CERONE, P., *El Mellopeo y Maestro*, Nápoles, 1613. pp. 665-671.

³³ GADAMER, H. G., *Verdad...*, pp. 109 y 118.

³⁴ GADAMER, H. G., *Verdad...*, p. 611.

la antigua perspectiva, ahora están más presentes al ser la música más lenta. Correa interpreta la música del pasado con los ojos del presente, por tanto carecería de esa conciencia histórica, que Gadamer define como «un comportamiento reflexivo hacia el pasado».³⁵ Los antiguos serían para él simplemente la autoridad, por el hecho de ser antiguos – «autores gravísimos»–. Y él decide dejar de respetar la tradición, la *auctoritas*, para acogerse a la razón. Ortega ha formulado la diferencia entre fundamentar la verdad en la tradición –*auctoritas*– o en la razón, lo segundo respondería al imperativo de ser él mismo.³⁶ Recogiendo de nuevo el pensamiento de Gadamer,³⁷ habría que diferenciar el interés dogmático (por ejemplo del jurista) en el que se parte de un caso determinado para determinar el sentido de la ley, del interés histórico (el del historiador). En este último no hay caso particular, se intenta representar la totalidad del ámbito de aplicación de la ley. Así, Correa, acogiéndose a la casuística, a nuestros ojos resulta carente de perspectiva histórica. Comprobamos así cómo la ruptura drástica producida por la génesis de la conciencia histórica después del Barroco, época en la que todavía se podría hablar de «la inocencia ingenua con que antes se adaptaban a las propias ideas los conceptos de la tradición».³⁸

Finalmente, y asumiendo el riesgo de caer en el tópico de la alabanza exagerada, pienso que se puede y se debe reivindicar el papel de Correa en la historia general de la música. Y no sólo como uno de los más destacados pioneros de una nueva manera de componer en los inicios del siglo XVII, marcando el inicio del Barroco musical, sino como ideólogo de ese movimiento. Tradicionalmente se ha considerado a Monteverdi como creador del marco intelectual que define el cambio en la concepción de la composición del Renacimiento al Barroco. La *seconda prattica* es descrita por Monteverdi en el prólogo de su quinto libro de madrigales, publicado en Venecia en 1605. Monteverdi, que había sido atacado por Artusi debido a su uso de las disonancias fuera de las reglas dadas por Zarlino, aclara que puede demostrar que no escribe al azar, que lo que hace está sujeto a razón. No siendo ese prólogo el lugar para elaborar una argumentación precisa, promete un libro que se llamará «segunda práctica o sobre la perfección de la música moderna»– que al igual que Correa, no llegó a publicar. Advierte de que no se crea que sólo hay una manera de componer música, que hay otra manera (*seconda prattica*), diferente totalmente a la de Zarlino, constituida de acuerdo a sentido y razón y que es el fundamento de la composición moderna. Termina Monteverdi afirmando que el compositor moderno se fundamenta en la verdad. La ley fundamental de la *seconda prattica* queda formulada en el pensamiento de que «l'oratione sia padrona de l'armonia e non serva», invocando a Platón (*República*, citado por Julio César Monteverdi, hermano de Claudio): «*non ipsa oratio Rythmum et Harmonia sequitur*». Al fin y al cabo: la expresión no está sujeta a las reglas de la armonía, antes bien, las reglas de la armonía deben estar al servicio de la expresión artística. A diferencia de Monteverdi, Correa parece querer

adelantarse a la polémica o extrañeza que suscitarían sus licencias, que serían percibidas como «incorrecciones», señalándolas con los «apuntamientos de manos». De esta manera, indica de antemano que no son errores, que las utiliza conscientemente y que detrás de su aparente inconsistencia hay una verdad sustentada por la razón.

A la luz de las reflexiones que se han desarrollado, creo que es justo que Correa comparta, con Monteverdi, esa consideración de ideólogo de la nueva música. Otra cosa es que los resultados y logros sean bastante diferentes en ambos compositores. Pero no era lo mismo ser músico al servicio del señor de una república libre italiana que sacerdote racionero organista en la iglesia sevillana del siglo XVII. El arte de Correa se desarrolla en el ambiente eclesiástico, perteneciente por tanto al sistema, y Correa está obligado a hacer música para una institución que pugnaría por el mantenimiento del orden, lo que condiciona sin duda los resultados que se puedan obtener. Sus innovaciones armónicas se encuadran siempre en moldes muy conservadores, quizás sea esa la razón de que su música resulte de gran intensidad expresiva. Por ello, acabo aplicándole –como ya he hecho en otro escrito– la observación siguiente de Maravall: «siempre que se llega a una situación de conflicto entre las energías del individuo y el ámbito en que éste ha de insertarse, se produce una cultura gesticulante de dramática expresión».³⁹



Francisco Correa de Arauxo, *Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo...*, Alcalá, 1626.

³⁵ GADAMER, H. G., *Verdad...*, p. 222.

³⁶ «Cuando un pensamiento ante mí funda su verdad en que me parece evidente, el principio que me mueve a adoptarlo se llama *razón*. Cuando por el contrario, funda su «verdad» en que «se dice» por la gente desde tiempo inmemorial, por tanto, en el hecho bruto de su repetición, el principio que me mueve a adoptarlo se llama *tradición*. La razón nos aparece aquí como un imperativo de recurrir cada cual a sí mismo». ORTEGA Y GASSET, J., *Unas lecciones de metafísica*, Madrid, 2003, p. 111.

³⁷ GADAMER, H. G., *Verdad...*, pp. 397 y ss.

³⁸ GADAMER, H. G., *Verdad...*, p. 26.

³⁹ MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, 2002 (1ª edición 1975), p. 91.



EL TORO NUPCIAL DE LA *SOLEDAD PRIMERA*. Idiolecto y agudeza en la poética barroca de las *Soledades*

Mercedes Blanco

Universidad Charles-de-Gaulle de Lille III, Francia

Resultarían incomprensibles la agitación polémica en torno a las *Soledades* de Góngora, su fama secular de oscuridad, el reproche dirigido por algunos a lo que dio en llamarse «nueva poesía» de usar una mezcla de lenguas digna de Babel, si no admitimos que su vocabulario y su sintaxis integran en un idiolecto, una «lengua» que se aleja del castellano medio literario de su tiempo.

No entra en mis propósitos emprender una descripción lingüística del castellano de Góngora, que intentase completar, siquiera modestamente, la que dejó sin terminar hace muchos años Dámaso Alonso en su famoso estudio de *La lengua poética*,¹ o seguir por ejemplo las sugerencias más recientes y muy valiosas de Nadine Ly en algunos artículos que dedicó a la sintaxis gongorina.² Pretendo sólo dejar claro que la codificación del mensaje por extraños vericuetos semánticos, lejos de oponerse al conceptismo como un fenómeno de naturaleza y origen distintos, deriva directamente de él. Según la tesis que trataré de defender, el hallazgo de nuevos empleos del vocabulario castellano es un instrumento y un

¹ DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora* (1927) (Parte primera, corregida) Madrid, RFE, 1950 (Anejo XX de la R.F.E.).

² NADINE LY, «Anacoluthie et grammaire: la syntaxe du morphème *que* dans les *Soledades* de Góngora», en MONER, M. y CLÉMENT, J. P. (eds.), *Hommage des hispanistes français à Henry Bonneville*, Tours 1996, pp. 301-330; «El orden de las palabras: orden lógico, orden analógico (la sintaxis figurativa en las *Soledades*)», *Bulletin hispanique*, janvier-juin, 1999, Cl, n° 1, pp. 219-246.

resultado de la invención de conceptos, y la lengua gongorina resulta de las tensiones y torsiones que ejerce sobre el castellano la proclividad a la agudeza y al ingenio, en el caso de Góngora, un ingenio de enorme fuerza y versatilidad.

Hace unos quince años José María Micó, en su ensayo *La fragua de las Soledades*,³ consideraba algunas etapas de la «fragua» o acuñación progresiva, mediante experimentos cada vez más audaces, de fórmulas densas, de locuciones que llevan el sello de Góngora, y que se perciben como momentos marcados, versos o cláusulas memorables, en una evolución que, extrapolada, conduce a otros similares o más complejos de las *Soledades*. Al llegar finalmente a este gran poema, se multiplican los pasajes marcados como desviaciones del uso y es el texto en su totalidad el que aparece como marcado, como escrito en una lengua ignota. Y sin embargo no es difícil descifrarlo para un lector perseverante, por lo menos no tanto como pretendieron sus adversarios y sus parafraseadores antiguos y modernos. No es tan difícil porque los componentes de esa nueva lengua se van forjando poco a poco, en poesías escritas a lo largo de más de treinta años, y porque el mismo poema tiene virtudes pedagógicas que pocos parecen haber apreciado, pero que supo reconocer el más agudo de los defensores del poeta, el peruano Espinosa Medrano.⁴

En efecto, prolongando la indagación arqueológica emprendida en el ensayo de Micó, cabe mostrar que el poema se genera a sí mismo, de manera que cada uno de sus peculiares hábitos sintácticos, figuras y hasta sintagmas funcionan como nudo en una trama o red que conecta a otros muchos, y no cobra su pleno sentido más que por el emplazamiento que ocupa en esa red. Lo que de novedoso tienen ciertas expresiones densas, codificadas de modo insólito, se compensa por la declinación de esas expresiones en múltiples variantes. Gracias a esa redundancia peculiar, el mensaje contiene sus propias reglas de

descodificación. Estas reglas se van inculcando en el lector por la repetición de ciertas agrupaciones verbales, que propongo llamar paradigmas.

Consideremos, por ejemplo, la «cronografía»⁵ con que comienza el relato:

«Era del año la *estación florida*,
en que el mentido *robador de Europa*,
—media luna las armas de su *frente*
y el *sol* todo los *rayos* de su pelo—,
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas [...]» (I, 1-5).⁶

Al proseguir nuestra lectura, tal vez percibamos ecos de este famoso pasaje⁷ en la descripción, casi trescientos versos después, de la ternera de cuernos floridos que abre el desfile de los villanos cargados con los «regalos» de boda:

«[...] al tiempo que (de *flores* impedido,
el que ya serenaba
la región de su *frente rayo* nuevo)
purpúrea ternerueta, conducida
de su *madre* no menos enramada,
entre albuges se ofrece, acompañada
de juventud *florida*» (I, 284-290).⁸

Nuevas reminiscencias de la cronografía inicial vuelven a aparecer en la descripción del novio adolescente:

«[...] el vello, *flores* de su *primavera*
y *rayos* el cabello de su *frente*» (I, 772-773).⁹

³ *La fragua de las «Soledades»*. Ensayos sobre Góngora, Barcelona, Sirmio, 1990.

⁴ Faria y Sousa cita el verso del Polifemo «en rucas de oro rayos del sol hilan», como ejemplo de los términos «remotísimos» y «violentísimos» de Góngora. Espinosa explica a partir del mismo ejemplo que el poeta no introduce tropos difíciles de entender sin preparar previamente el terreno y facilitar al lector la tarea de entenderlos y disfrutar de su «grandeza». Concluye: «Luego malamente pensó en condenar de remotos los términos y metáforas gongorinas: pues con lo peregrino, que sublima los números de su verso, los califica de grandes; y con lo pródigo, que asegura la perspicuidad de su inteligencia, los acredita de claros y comprensibles», (ESPINOSA MEDRANO, J. de, *Apologético a favor de don Luis de Góngora*, Lima, Universidad Católica del Perú, 1973, pp. 106-107).

⁵ Véase DÁMASO ALONSO, «Góngora y el toro celeste» (1968), *Obras completas VI, Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 289-301. Acerca de las cronografías del poema, consultar el artículo de ROSES LOZANO, J., «El género de las *Soledades* y las descripciones cronográficas», en CERDAN, F. y VITSE, M. (eds.), *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades*, «Anejos de *Críticón*», Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, pp. 35-50.

⁶ Luis de Góngora, *Soledades*, edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994. Citaremos el texto por esta edición. Las cursivas son nuestras, aquí y en las siguientes citas.

⁷ Estos seis versos iniciales variaron en los diferentes estadios documentados de la redacción del poema, pero ninguno de los cambios que sufrieron afectó al paradigma cuya existencia tratamos de establecer. Sobre las distintas versiones de las *Soledades*, véase, además de la edición de JAMMES, R., *Luis de Góngora, Obras mayores I, Las Soledades*, nuevamente publicadas por Dámaso Alonso, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935. También JAMMES, R., «Apuntes

sobre la génesis textual de las *Soledades*», en ISSOREL, J. (ed.), *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las «Soledades» de Góngora*, CRILAUP, Presses Universitaires de Persignan, 1995, pp. 125-139 y ROSES LOZANO, J., «Proceso de escritura y estilística de variantes en las *Soledades* (algunos ejemplos)», CABELLO PORRAS, G. y CAMPOS DAROCA, J. (eds.), *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica. Siglo de Oro y Modernidad*, Universidad de Málaga (Col. «Thema»), 2002, pp. 408-446.

⁸ La afinidad depende del material morfológico y semántico, como puede apreciarse comparando: *tiempo-estación*; *florida-de flores impedido*; *las armas de su frente-la región de su frente*; *los rayos de su pelo-rayo nuevo*; *la estación florida-de juventud florida*. Por lo demás, «purpúrea» tiene una relación metonímica con «primavera» porque en la poesía latina es un epíteto de *ver*, primavera; también con «juventud», por las mismas razones. En cuanto a la sintaxis, téngase en cuenta que toda la descripción se inserta en una subordinada temporal: *era la estación en que al tiempo que*. Obsérvese la construcción en ablativo absoluto de: *media luna las armas de su frente y el sol todo los rayos de su pelo* y de *de flores impedido / el que ya serenaba la región de su frente rayo nuevo*.

⁹ En este caso el esquema sintáctico reproduce con bastante exactitud el de los versos 3-4. *Flores de su primavera* es una combinación diferente, metafórica y no metonímica, de los componentes semánticos (flores y primavera) en *del año la estación florida*. El verso *y rayos el cabello de su frente* invierte la dirección metafórica de la figura contenida en el verso *y el sol todo los rayos de su pelo* puesto que ésta última se refería a los rayos en metáfora de pelo, y la primera a los cabellos en metáfora de rayos. Además el verso 773 *y rayos el cabello de su frente* condensa el material del verso 4 «el sol todos los rayos de su pelo» y el del verso 3: *las armas de su frente*.

Y mucho después, ya en la *Soledad segunda*, en la descripción de la isla del viejo pescador:

«Llegaron luego donde al mar se atreve,
si promontorio no, un cerro elevado,
de *cabras estrellado*,
iguales, aunque pocas,
a la que imagen décima del *cielo*
flores su cuerno es, rayos su pelo» (II, 303-307).

Estos fragmentos distan de varios centenares de versos y se ocupan de temas aparentemente no relacionados entre sí: la constelación de Tauro como indicio de la primavera, unos animales, ternera y vaca, llevados por los montañeses en calidad de regalos de boda, un joven y gallardo novio, un cerro al borde del mar en que pacen unas cabras. Por ese motivo, sus coincidencias literales nos permiten postular la existencia de un paradigma verbal, es decir, una agrupación de términos no momentánea y ocasional, o, lo que es lo mismo, «sintagmática», sino regular y constante. Esta agrupación regular constituye un paradigma que, como tal, es pieza de un código, de una lengua.¹⁰

Dada la dificultad de desentrañar la naturaleza y alcance de este tipo de fenómenos para los que no disponemos de teoría adecuada y los límites de este trabajo, se me perdonará que me atenga a un único ejemplo de paradigma, el que se inicia con la cronografía inicial y agrupa los pasajes citados.

EL PARADIGMA DEL TORO

Observemos que el paradigma es inductor o creador de significado, lo que se deduce de su definición como el conjunto de variaciones (en número indefinido) que admite una determinada constelación verbal. El paradigma establece series de términos mutuamente sustituibles en un lugar determinado. El significado que les atribuimos en el poema no resulta sólo de su valor fijado por la lengua y por los hábitos de la expresión poética en el momento en que escribe Góngora, sino también del paradigma en que el texto los incluye.

Así, el paradigma que empieza a fraguarse en los famosos versos de la cronografía inicial está compuesto de cuatro elementos, uno de los cuales es una perífrasis mitológico-astrológica:

SOL, RAYOS
ROBADOR DE EUROPA [TORO, TAURO]
ESTACIÓN
FLORIDA

Los cuatro elementos cuya serie constituye el paradigma no son lexemas, sino campos léxico-semánticos preexistentes en la lengua.

¹⁰ Aludimos a la oposición establecida por Saussure, en una teoría que forma el subsuelo de la lingüística moderna entre la palabra y la lengua. La palabra se forma de sintagmas; la lengua, de paradigmas, declinaciones o conjugaciones, series de términos sustituibles en un lugar determinado, ya sean morfológicos, semánticos o una mezcla de ambas cosas.

Dicho de otro modo: en lugar, o junto con «estación», podremos encontrar en el texto «tiempo», «juventud», «edad», «primavera» y así sucesivamente. En lugar o junto con una perífrasis de [TORO], como por ejemplo «el mentido robador de Europa», podremos encontrar «cuerno», «frente», «terneruela», «novillo», u otro animal provisto de cuernos o cualquier perífrasis que a él se refiera. En lugar o junto con «sol», «rayos», «estrellas», «cielo» y otros similares. En lugar o junto con «florida», «florado» «flores», «florecente», etc. Designaremos estos elementos con la anotación C (x) (es decir, campo semántico de x). Lo que nos lleva a anotar así nuestro paradigma:

P [C (ROBADOR DE EUROPA = TORO), C (ESTACIÓN), C (FLORIDA), C (SOL)]

El paradigma tiene una estructura jerárquica, es decir, puede haber en él un elemento dominante. En este caso, admitimos que el elemento dominante es C (ROBADOR DE EUROPA = [TORO, TAURO]). El toro está enfáticamente marcado por su misma ausencia, puesto que los seis versos que instauran el paradigma no lo mencionan, sino que aluden a él mediante una perífrasis. Por ello, denominaremos nuestro paradigma «paradigma del toro» o P(TORO).

Observemos por lo demás la polivalencia referencial de la perífrasis «el mentido robador de Europa». El referente al que apunta, independientemente del contexto, es Júpiter bajo la apariencia del hermoso toro blanco, engañosamente pacífico y bonachón, cuya figura adoptó para robar a Europa. Pero en este contexto el referente de la perífrasis es este mismo toro una vez convertido en constelación o bien la constelación de Tauro. Añádase que el tropo que convierte a los cielos en «campos de zafiro», introduce como referente metafórico al toro animal, el que pace en los campos. Por último, la media luna de los cuernos podría implicar una referencia metonímica al símbolo astronómico o zodiacal de la constelación de Tauro.¹¹ Si tenemos en cuenta que, a partir del núcleo semántico «toro», son convocados en el mismo texto un referente animal, otro astronómico, otro mítico y tal vez otro simbólico o gráfico, no extrañará que C(TORO) sea la pieza más rica de las cuatro que integran P(TORO) y que la configuración interna de esta pieza sea más compleja que las de «sol», «florida» o «estación».

Cuando surge por primera vez, la agrupación verbal que en sus ulteriores variaciones quedará fijada como paradigma suele proceder del estímulo de textos anteriores y ofrecer la síntesis de una tradición. Sabemos por ejemplo que los primeros versos de la *Soledad primera* derivan de una antigua y copiosa tradición poética, la de la llamada «cronografía primaveral» que estudió Dámaso Alonso.¹² Lo mismo sucede en otros paradigmas. Parten generalmente de un cultismo semántico, de una alusión mitológica, o del calco de algún verso o locución clásicos.

Estos paradigmas no sólo producen la impresión de que Góngora inventa una lengua, sino que a partir de ellos se forman estratos

¹¹ Así lo pensaba Leo Spitzer, cuya ingeniosa teoría fue rechazada por Dámaso Alonso en «Góngora y el toro celeste».

¹² DÁMASO ALONSO, «Góngora y el toro celeste». Véase también CARILLA, E., «Notas gongorinas», *Revista de Filología Española*, 1962, XLV, pp. 31-55.

profundos de significado. La nueva lengua es la otra cara de la «agudeza compuesta», de que habla Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio*.¹³ Recordemos que la agudeza compuesta resulta de la articulación de varias operaciones ingeniosas dispersas en un macrotexto, y no, como la agudeza simple, de operaciones recogidas en un breve pasaje, en un microtexto. A un extremo del fenómeno, nos encontramos con la creación verbal y, al otro, un efecto de sentido, una gavilla de conceptos.

NOVIOS Y NOVILLOS

El grupo formado por los fragmentos más arriba citados para justificar la hipótesis de P(TORO) nos lleva a sospechar que el poema construye una relación no obvia entre el toro, el sol, la primavera y el noviazgo. Interpretamos así el hecho de que la descripción del novio se superpone en parte a la del toro celeste. Compárese «el vello, flores de su primavera / y rayos el cabello de su frente», para el novio, y; para el toro celeste, «estación florida [...] media luna las armas de su frente / y el sol todo los rayos de su pelo.» Nótese la casi identidad de la troquelación sintáctica y métrica, el cruce entre el registro astronómico y el floral, la reiteración literal de «rayos», la proximidad semántica de «estación florida» y «primavera», de «pelo», y, por otro lado, «vello» y «cabello.» Este parentesco entre novio y toro no se limita por consiguiente al juego de palabras «popular» novios-novillos, que nos sale al paso hacia al final de la *Soledad primera*:

«El dulce alterno canto
a sus umbrales revocó felices
los novios, del vecino templo santo.
Del yugo aun no domadas las cervices.
Novillos, breve termino surcado,
restituyen así el pendiente arado
al que pajizo albergue los aguarda» (I, 845-851).

Robert Jammes, quizá la máxima autoridad hoy en día en cuestiones gongorinas, interpreta este pasaje como alusión «burlesca», suponemos que a la fatalidad de los cuernos para los novios o casados, lo que parece confirmar una letrilla jocosa del mismo Góngora cuyo tema son precisamente los cuernos:

«No vayas, Gil, al Sotillo
que yo sé
quién novio al Sotillo fue
y volvió después novillo».¹⁴

¹³ BALTASAR GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, edición de C Peralta, J. M. Ayala y J. M^a Andreu, Zaragoza, 2004, 2 v. II, p. 527: La «agudeza compuesta», o «encadenada en una traza es aquella en que los asuntos, así de la panegiri como de la ponderación suasoria, se unen entre sí como parte, para formar un todo artificioso mental».

¹⁴ LUIS DE GÓNGORA, *Letrillas*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1980, n^o XXV-1620, pp. 146-148.

¹⁵ JAMMES, R., «Función de la retórica en *Las Soledades*», en LÓPEZ BUENO, B. (ed.), *La Silva*, Universidad de Sevilla/Universidad de Córdoba, 1991, pp. 213-233.

¹⁶ En la versión primitiva reconstruida por Dámaso Alonso, la comparación es doble. Se rechaza la comparación de los novios con *novillos mal domados*, que

Y sin embargo estamos aquí frente a un punto enigmático de las *Soledades*: ¿a qué viene aludir a los cuernos del marido engañado o sufrido en un poema que celebra con tanto fervor el pudor de la novia y de sus compañeras, el goce procurado por una «casta Venus» y la dicha inocente de los desposados casi niños, coreada por el júbilo de toda la comunidad campesina?

También parece incongruente la alusión burlesca por razones estilísticas. La comparación de los novios con novillos es uno de los ejemplos de símil –quince, según el cómputo de Robert Jammes¹⁵– que ofrecen las *Soledades*. Esta figura de estirpe homérica consiste en describir una misma acción dos veces, una vez en el mundo en que transcurre la ficción y otra trasladándola a otro escenario y otros actores, ajenos a este mundo. Así, la acción de los novios que vuelven a casa desde «el vecino templo santo», acompañados por el doble coro de «garzones» y de «zagalejas», es representada en dos planos distintos, lo que le confiere una noble lentitud y una heroica solemnidad: como tal vuelta de los novios a su casa donde tendrá lugar el banquete y bajo la figura de los dos novillos, aún no domados por el yugo, que después de haber trazado un breve surco, traen de vuelta al establo, a ese «pajizo albergue», tan pintoresco, ese «pendiente arado», tan gráfico.¹⁶

Y sin embargo, Góngora no ignoraba la sonrisa que podía provocar juntando en la misma frase novios y novillos. Como bien dice Robert Jammes, el chiste no escaparía a los «amigos de Góngora», que, como todos los españoles de aquella y otras épocas, disfrutaban con las bromas sobre los cuernos y quienes los llevaban.¹⁷ Por lo demás, si queremos una prueba sin vuelta de hoja de que la mención de cualquier animal con cuernos resultaba peligrosamente equívoca allí donde andaban por medio los casados y las bodas, la hallaremos en un fragmento de la descripción de los regalos, a propósito del gamo que lleva a costas uno de los montañeses:

«No excedía la oreja
el pululante ramo
del ternezuelo gamo
que mal llevar se deja,
y con razón, que el tálamo desdeña
la sombra aun de lisonja tan pequeña» (I, v. 329-334).

Este pasaje tiene alcance meta-textual, en cuanto nos advierte que la presencia de los cuernos y de todo animal que los lleve no puede ser ajena a la temática matrimonial de la *Soledad primera*, un poema cuyas dos terceras partes se emplean en contar la preparación y

sacuden de las cervices *las impuestas del yugo duras leyes*; de modo positivo, se les compara con *en florida edad uncidos bueyes que restituyen el pendiente arado*. De modo que alguna de las versiones desechadas incluía aquí, junto con la palabra *bueyes* también la expresión *edad florida*, o sea tres de los términos de nuestro paradigma.

¹⁷ Incluso los textos más serios del Siglo de Oro, en cuanto se roza la cuestión de los cuernos, no pueden evitar la tentación del chiste. Aunque condena con indignación las pullas groseras de Faria y Sousa sobre Góngora y sus «cuernos», Espinosa Medrano, se permite bromear sobre el asunto, aunque naturalmente no a expensas de Góngora. En el libro de Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos*, casi siempre reposado y severo, cuando se menciona la costumbre de dar vaya con el grito *cu cu* alusivo al cuquillo, el diálogo adopta en seguida un tono de chanza.

celebración de una boda campesina.¹⁸ Pese a lo indeseable o indecoroso de su presencia, los animales con cuernos no dejan sin embargo de asomar con insistencia a lo largo del relato, desde el toro de la cronografía inicial, «media luna las armas de su frente», hasta los novillos aun no domados por el yugo con su «pendiente arado», pasando por «el que de cabras fue dos veces ciento / esposo casi un lustro» (153-4), a quien matara un «rival tierno», «breve de barba y duro no de cuerno»; por el cuerno de abundancia en que se convierte metafóricamente el arroyo-río cuyo curso va siguiendo el peregrino a lo largo de buena parte del cuento;¹⁹ por los «cabritos más retozadores / tan golosos, que gime / el que menos peinar puede las flores / de su guirnalda propia»;²⁰ por la ternueruela y su madre; por el gamo de «pululante ramo» que se resiste a ser llevado a la boda, «por los toros que domarán un día los hijos de la pareja: «progenie tan robusta, que su mano / toros dome, y de un rubio mar de espigas / inunde liberal la tierra dura».²¹

Observemos que las ocurrencias del grafema «copia» en el texto de la *Soledad primera*, tanto si representan el latinismo *copia*, «abundancia», como si representan el italianismo *copia* o *coppia*, «pareja», es decir, independientemente de la homonimia, siempre son contiguas a la mención de un animal con cuernos o del cuerno mismo:

«A propósito del río:
(Quiere la *Copia* que su *cuerno* sea
si al animal armaron de Amaltea
diáfanos cristales [...]» (I, 203-204).

Acerca de una pareja de cabritos que forman parte de los regalos de boda y que lleva a cuestras uno de los montañeses:

«Quien la cerviz oprime
con la manchada *copia*²²
de los *cabritos* más retozadores
tan golosos, que gime
el que menos peinar puede las flores
de su guirnalda propia» (I, 297-302).

Y en el epitalamio a dos voces, a propósito de la futura descendencia masculina de la pareja:

«(10)
Ven Hymeneo, y nuestra agricultura
de *copia* tal a estrellas deba amigas
progenie tan robusta,
que su mano *toros* dome
y de un rubio mar de espigas
inunde liberal la tierra dura» (I, 829-833).

¹⁸ Sobre la faceta epitalámica de las *Soledades* y la práctica de este género en España, véase el trabajo pionero de PONCE CÁRDENAS, J., «El epitalamio barroco: algunas notas sobre la *narratio* mítica», en COLÓN COLODRÓN, I. y PONCE CÁRDENAS, J., *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el siglo de oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2003. Ahora hay que sumar a la escasa bibliografía española sobre el epitalamio su magnífico libro «*Evaporar contempla un fuego helado*». *Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Universidad de Málaga, 2007.

¹⁹ I, 203-205.

La «manchada copia» o pareja de cabritos «retozadores» y «golosos» que gimen por morder su propia guirnalda podrían ser imagen anticipada de la «copia» o pareja de los novios, futuros padres de domadores de toros, exactamente como son imagen suya, en los versos antes citados, los dos novillos con su yugo. La conjunción de «copia» con «cabritos» se funda en otro paradigma, de estructura más simple que el que hemos analizado, inducido por la palabra «cornucopia» (cuerno de la abundancia), y el complejo mitológico-astronómico de la cabra Amaltea, nodriza de Júpiter, convertida en la constelación de Capricornio. Este P (COPIA), paradigma de «copia», que consiste en agrupar de manera repetida la palabra copia y un elemento del campo semántico de «toro», puede ser visto como una simplificación o ramificación de P(TORO) y su valor simbólico, mucho más obvio, puede reducirse lo que llama Gracián concepto por equívoco. La copia, pareja de esposos o novios, es una cornucopia, un cuerno repleto de frutas y de espigas del que procede o se vierte la abundancia, como lo es el mismo río en la metáfora antes citada.²³ Del casamiento de nuestros villanos y del trabajo de su robusta progenie, depende, como de la irrigación del valle por el río, que la tierra se inunde de espigas, que la ribera «brote» «corderillos», o que el campo rinda a la reja y a la azada «oro trillado y néctar exprimido». En el mundo griego, como vemos en la cerámica ática o en monedas, los dioses fluviales en su representación antropomorfa tienen cabeza de toro, o cuernos de gran tamaño. En la estatuaria helenística y romana, el río se nos presenta como una figura humana heroica, barbuda y recostada, que sostiene una cornucopia. Esta cornucopia se traslada a nuestra «copia» o pareja de labradores, y por ello mismo les corresponden los «cuernos», por mucho que el «tálamo» «desdeñe» tales armas, ornamentos o lisonjas. Así la historia de la lengua, y los equívocos accidentales a que da lugar, se transforman en lengua gongorina, y en pensamiento del poema.

Nuestro paradigma del toro aflora también en el fragmento en que vemos «sacar» a los novios por un «concurso impaciente de labradores»:

«El numeroso al fin de labradores
concurso impaciente
los novios saca: él, de años floreciente,
y de caudal más floreciente que ellos,
ella, la misma pompa de las flores,
la esfera misma de los rayos bellos.
El lazo de ambos cuellos
entre un lascivo enjambre iba de amores
Himeneo añudando [...]» (I, 735-763).

Los novios, que son aquí «sacados» como se sacaría un toro o un novillo a una plaza, o un santo en procesión, repiten en su descripción

²⁰ I, 297-301.

²¹ I, 821-823.

²² Véase la nota de R. Jammes, n°298, *Soledades*, p. 262.

²³ En la tradición inglesa, estudiada por Virginia Tufte (véase nota *infra*), no son infrecuentes los «epitalamios topográficos», que celebran el matrimonio metafórico de dos ríos. Entre los más conocidos ejemplos del género, se cuenta el *Epithalamion Thamesis*, de Spenser.

tres de los componentes del paradigma, el de *sol* («esfera», «rayos»), el de *florida* («floreciente» [bis], «flores»), el de *estación* («años»). Una vez el paradigma fijado, se convoca su totalidad cada vez que aparece una parte sustancial de él. En este caso falta el toro, en sí mismo o en cualquier equivalente manifiesto, y sin embargo en esta pareja de novios «sacados» se sugiere ya su asimilación a una pareja de bóvidos, que será realizada poco más adelante mediante la comparación con novillos. En efecto, la presencia simultánea de tres miembros del cuaternario paradigma del toro, C (SOL), C (ESTACIÓN), C (FLORIDA) apela incluso *in absentia* al cuarto, C (TORO). Por ello tal vez emerge en este punto del texto, en la locución «lazo de ambos cuellos» del verso 761, un grupo sinonímico presente en el idioma y en el poema, el que reúne los términos *lazo-nudo-cadena-coyunda-guirnalda-yugo*. Por la contigüidad (en pasajes antes citados) de «guirnalda» y «yugo» con «cabritos» y «novillos» respectivamente, cualquiera de los elementos de este grupo sinonímico puede desempeñar un papel sustitutivo con respecto al término ausente «toro», o funcionar como un equivalente más de «toro». Por esta razón, parece natural aquí que los Amores, que hay que imaginar arracimados como los angelitos en las imágenes sacras, formen «enjambre» en torno a este objeto alegórico que es el lazo anudado por el dios de las bodas, Himeneo,²⁴ como pueden formarlos moscas en torno a los sudorosos «novillos» con su pendiente arado, o abejas en torno a los cuernos floridos de la ternerueta. La difícil metáfora gongorina, el «enjambre» de *putti*, amorcillos o cupidillos, se construye no tanto sobre la base de una «semejanza», icónica o de otro tipo, sino en virtud del paradigma subyacente, que es una construcción interna al texto.

En la lengua común, la metáfora gongorina, «el rayo nuevo» del cuerno, el «enjambre» de los Amores, resulta tal vez forzada o arbitraria –puesto que, como escribía Borges criticando la facilidad de hacer metáforas difíciles–, nada es más fácil que hallar semejanzas y, vista desde cierto ángulo, casi cualquier cosa puede parecerse a cualquier otra. En la lengua de Góngora o del texto, la metáfora es motivada e ingeniosa.

Es pieza importante del argumento de la comedia de Lope, *Peribañez o el comendador de Ocaña* el «toro» que se «saca» en la fiesta de bodas del labrador Peribañez y su mujer Casilda. Según opina parte de la crítica,²⁵ el rol dramático del toro, lejos de ser anecdótico, se conjuga con un simbolismo sexual y nupcial. Así se explicaría la presencia de audaces «imágenes» taurinas, como el requiebro dirigido por Casilda a su novio: «Pareces en verde prado / toro bravo y rojo echado...». Naturalmente el papel del toro en *Peribañez* es de índole seria y lo convierte en instrumento y símbolo de la fatalidad. Lo cual no excluye,

exactamente como pasa en Góngora, que el animal pueda ser en un momento determinado pretexto para chiste, mero soporte de los cuernos que deben temer los recién casados, como en el diálogo siguiente:

- PERIBAÑEZ. «¿Tú quieres que intente un lance?
CASILDA. ¡Ay no, mi bien, que es terrible!
PERIBAÑEZ. Aunque más terrible sea
de los cuernos le asiré
y en tierra con él daré
porque mi valor se vea.
CASILDA. No conviene a tu decoro
el día que te has casado,
ni que un recién desposado
se ponga en cuernos de un toro.
PERIBAÑEZ. Si refranes considero
dos me dan gran pesadumbre
que a la cárcel, ni aun por lumbre
y de cuernos, ni aun tintero» (Acto I, 208-217).

RITOS Y CEREMONIAS

De modo menos explícito que Lope, Góngora construye un paradigma, una constelación verbal, capaz de simbolizar la relación entre la boda, los animales con cuernos, el sol, las flores, y una serie de elementos que remiten a la esfera de la fiesta, con lo que la fiesta entraña de sacrificio. En opinión de Pellicer, crítico inteligente pese a su pedantería, es precisamente por su meticolosa atención a los «ritos» y las «ceremonias» por lo que las *Soledades* merecen ser ensalzadas como un poema profundamente docto, una suma poética que compendia la cultura humanística:

«Anduvo don Luis con espíritu poético examinando cazas y pescas en Opiano; en Claudiano, epitalamios y bodas; palestras y juegos en Píndaro; alabanzas de la soledad en Horacio; tormentas y borrascas en Virgilio; boscajes y selvas en Valerio Flaco; transformaciones fabulosas en Ovidio; sin que se le pierda rito ni desatienda ceremonia, tan frecuente en las fórmulas de la Antigüedad, que a perderse en los griegos y latinos se hallarán en las *Soledades* las noticias».²⁶

El rito, de índole pagana y no cristiana, aparte de ser en sentido amplio la materia misma de todo el relato, se insinúa en el desfile procesional de los portadores de regalos, semejante al de un relieve antiguo. Los regalos consisten todos, salvo una orza de miel, en animales muertos,

²⁴ Véase PONCE CÁRDENAS, «El epitalamio barroco...», p. 100, «Góngora no sólo recoge diferentes lugares comunes del género epitalamio para someterlos a un refinado proceso de elaboración, sino que además construye una serie de elementos visuales que –aunque arraigados en la tradición poética– contaban ya con una rica tradición de grabados, como puede atestiguar la *Iconología* de Cesare Ripa. Las imágenes del Matrimonio, la Concordia –o su íntimo correlato, la Concordia marital– con atributos como el yugo, la cadena de flores o la coyunda parecen evocadas con suma plasticidad». Las imágenes recordadas

prueban la equivalencia de guirnalda, coyunda y yugo, al menos en un contexto matrimonial.

²⁵ Véase DIXON, V., «The Symbolism of *Peribañez*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1966), pp. 11-24.

²⁶ PELLICER DE SALAS Y TOVAR, J., *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630 (ed. facsimil, Nueva York, Georg Olms, 1971), cols. 352-353.

o vivos y dispuestos para ser sacrificados. Formaban parte del ritual de los sacrificios antiguos las guirnaldas que llevan estos animales en torno al cuello o los cuernos, como también las flautas que preceden o acompañan al desfile (recordemos la ternerueta con su «rayo de flores impedido», es decir sus cuernos cargados de flores, que se ofrece «entre albugues»).²⁷ También está marcado por reminiscencias rituales el episodio de los juegos atléticos para la celebración de la boda, relacionados con prácticas funerarias y litúrgicas, como lo atestiguan, sin ir a buscar textos más recónditos, la *Iliada*, la *Eneida*, y la *Tebaida* de Estacio, al que imita en algún punto el texto de Góngora.²⁸ Igualmente remiten al rito antiguo los adornos vegetales del pueblo, el doble coro de zagalas y garzones, el baile de las «tres gracias», repetido cuatro veces en doce labradoras, el séquito de «ninfas y sátiros lascivos» que acompaña a los novios al aparecer la estrella de Venus. De hecho, muchos de estos motivos son piezas del género epitalámico, tal como lo describen los tratadistas clásicos ampliamente recogidos en la enciclopédica *Poética* de Julio César Escalígero de 1561.²⁹ Sin ir más lejos, que el coro de muchachas que bailan al son la canción nupcial sean doce, como las Horas, y como los modernos meses, coincide con un motivo del más antiguo epitalamio conservado íntegramente, el idilio XVIII de Teócrito, que en realidad es una especie de epilío dedicado a las bodas de Helena y Menelao. Los primeros versos rezan:

«He aquí que un día en Esparta, en casa del rubio Menelao, vírgenes, con cabellera adornada de jacinto florido, formaron un coro ante la cámara nupcial que acababa de ser adornada de pinturas; eran doce; las primeras de la ciudad, espléndidas muchachas de Lacedemonia.»³⁰

A comparar con:

«Levantadas las mesas, al canoro
son de la Ninfa un tiempo, ahora caña,
seis de los montes, seis de la campaña,
(sus espaldas rayando el sutil oro
que negó el viento el nácar bien tejido)
terno de Gracias bello, repetido
cuatro veces en doce labradoras,
entró bailando numerosamente
y dulce Musa entre ellas [...]
«Vivid felices –dijo– [...]» [I, 884-892].³¹

²⁷ Véase BURKERT, W., *Homo necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* (trans by Peter Bing), University of California Press, 1983 (traducción del alemán, *Homo necans*, Berlin, 1972). Los bóvidos que van a sacrificarse suelen llevar los cuernos dorados y con frecuencia guirnaldas de flores. Nunca faltan músicos, generalmente flautistas, para acompañar la marcha del animal hacia al altar. En el *Ara pacis* de Augusto en Roma, que conserva tan bien los maravillosos relieves en los que el emperador se hizo representar en figura y papel de *Pontifex maximus*, el motivo decorativo dominante son los bucráneos, o cráneos de toro, ligados entre sí por guirnaldas de flores.

²⁸ Como estudia Rodrigo Cacho Casal en un artículo en prensa «Góngora in Arcadia: Sannazaro and the Pastoral Mode of the *Soledades*» que he podido consultar por gentileza del autor.

²⁹ ESCALÍGERO, J. C., *Poetices libri septem*, Lyon, 1561. Dedicado al epitalamio el capítulo CI del libro III. El capítulo contiene una descripción de las costumbres nupciales entre los antiguos romanos y los extranjeros, griegos, macedonios, tracios y espartanos.

Pero lo que aquí nos interesa –y que confirma la íntima relación de palabra y obra, *Wort-Werk*, en las *Soledades*, es ver emerger esta constelación ritual en la misma dicción, en la pormenores de la retórica gongorina. La idea de sacrificio ritual podría asomar, por ejemplo en la asombrosa comparación de la novia con el ave Fénix:

«Del himno culto dio el último acento
fin mudo al baile, al tiempo que seguida
la novia sale de villanas ciento,
a la verde florida palizada,
cual nueva Fénix en flamantes plumas
matutinos del Sol rayos vestida,
de cuanta surca el aire acompañada
monarquía canora,
y, vadeando nubes, las espumas
del Rey corona de los otros ríos,
en cuya orilla el viento hereda ahora
pequeños no vacíos
de funerales bárbaros trofeos
que el Egipto erigió a sus Ptolomeos» (I, vv. 944-955).

Símil «violentísimo» y «remotísimo», como dirían los detractores del poema ¿Qué tiene que ver la novia campesina, rodeada de sus «villanas ciento», que acude a ver las fiestas «a la verde florida palizada», con el ave Fénix en sus «flamantes plumas», que, rodeada de todo el reino de las aves, vuela majestuosamente desde el lejano Oriente hasta el Valle del Nilo, llevando las cenizas de su padre, que ha muerto para darle vida? Esperaríamos encontrar en la novia con su acompañamiento de villanas una estampa familiar, menuda y graciosa; y no desde luego una visión exótica y de proporciones colosales. Los versos citados abren el espacio inmenso de un vuelo entre el misterioso Oriente y el valle del Nilo, y las profundidades del tiempo desde el antaño de desaparecidas pirámides egipcias al inquietante vacío que hoy han dejado.

Claro que Góngora tiene presente aquí a uno de sus poetas favoritos, Claudiano, a quien imita en varios lugares, señalados por Pellicer, y en un caso por Díaz de Ribas.³² Como recuerda la nota de la edición de Jammes, al escribir su símil de la novia-fénix, Góngora recordó ciertamente unos versos de este poema:

³⁰ «Idilio XVIII», «Epitalamio de Helena», vv.1-4; La traducción es nuestra. Texto según *Bucoliques Grecs*, t. I. Théocrite. Texte établi et traduit par Ph. –E Legrand, Paris, «Les Belles Lettres», 1967.

³¹ La justificación del juego sobre estas dos palabras puede verse en el ensayo de SPITZER, L., «Zu Gongoras *Soledades*», *Romanische Sprache und Literaturstudien*, 2, (1951), pp. 126-140.

³² Díaz de Ribas vio la imitación de un fragmento del poema de Claudiano, *De raptu Proserpinae* vv. 55-70, en el pasaje en que las serranas encontradas en el monte son comparadas sucesivamente con ninfas, bacantes y amazonas (Véase *Soledades*, Apéndice I, pp. 594-95); también el artículo de Robert Jammes, «Vulgo lascivo erraba; un pasaje difícil de las *Soledades*», *Glosa*, 2, 1991, pp. 145-157. Hay también puntos de contacto entre dos secuencias del texto de Góngora, el *agon* o duelo lírico de los coros femenino y masculino (que el texto designa como «dulce alterno canto» de «zagalejas» y «garzones», vv. 755-851) y el «himno docto», de la «bárbara musa» (I, 894-943) y por otra parte los epitalamios de Claudiano, *De nuptiis Honorii Augusti*, y *Epithalamium dictum Paladio et Celerinae*.

«Protinus ad Nilum Manes sacrare paternos,
 Auctoremque globum phariae telluris ad oras
 Ferre iuvat: velox alienum tendit in orbem
 Portans gramineo clausum velamine funus.
 Innumerae comitantur aves, stipatque volentem
 Alituum suspensa cohors; exercitus ingens
 Obnubit vario late convexa meatu».³³

[Primero de todo place al nuevo Fénix consagrar al Nilo los manes paternos y llevar a su padre en forma de globo a las riberas de la tierra de Faro; veloz se dirige a este mundo ajeno llevando los restos bajo un envoltorio de yerbas. Innumerables, las aves lo acompañan; una cohorte en suspensión de seres alados se aprieta en torno a su vuelo; el inmenso ejército cubre el cielo avanzando en un ancho frente con marcha desigual.]

Pero el texto de Claudiano no llega a dominar al de Góngora, a imponerle su lenguaje, sus tropos, su textura literal, ni en este ni en ningún otro pasaje. Se impone pues la hipótesis de un significado menos superficial de la comparación, como el que propuso Royston. O. Jones³⁴ en estos términos: «...como el Fénix la recién casada acaba de nacer a nueva vida («en los inciertos de su edad segunda crepúsculos»), sacrificándose, en cierto modo, en el matrimonio, para alcanzar una forma de inmortalidad a través de sus hijos».³⁵ No sólo la idea resulta natural, sino que además se la estimaba apropiada para los epitalamios. Menandro el Rétor aconseja al poeta epitalámico que, para ilustrar «la consideración general de que el matrimonio es un bien», diga que «por medio del Matrimonio se produjo la ordenación del Universo» [...] que Matrimonio, creador del mundo y de los dioses, «se ocupó igualmente de que naciera el hombre; y lo fabricó en cierto modo inmortal, procurando siempre la sucesión de generaciones de su estirpe a lo largo del tiempo, y que es para nosotros más beneficioso que Prometeo, pues éste sólo nos dio el fuego que robó, en tanto que Matrimonio nos procura inmortalidad.»³⁶

La boda aldeana de las *Soledades* se percibe pues en profundidad, como un rito arcaico, un festival-sacrificio típico de la primavera, y muchos de los componentes del relato podrían aludir a los sacrificios que en la Antigüedad clásica eran pieza obligada de la fiesta nupcial, de lo que da testimonio el siguiente epitalamio entonado por el coro en la *Medea* de Séneca:

«Ad regum thalamos numine prospero
 Qui caelum superi quique regunt fretum
 Adsint cum populis rite faventibus.
 Primum sceptriferis colla Tonantibus
 Taurus celsa ferat tergore candido;
 Lucinam nivei femina corporis

Intemptata iugo placet, et asperi
 Martis sanguineas quae cohibet manus,
 Quae dat belligeris foedera gentibus
 Et cornu retinet divite copiam,
 Donetur tenera mitior hostia.
 Et tu, qui facibus legitimis ades,
 Noctem discutiens auspice dextera
 Huc incede gradu marcidus ebrio,
 Praeciugens roseo tempora vinculo.
 Et tu quae, gemini previa temporis,
 Tarde, stella, redis semper amantibus,
 Te, matres, avide te cupiunt nurus

Quam primum radios spargere lucidos» (56-74).

[Que al tálamo real acudan favorables los dioses que rigen el cielo y el mar junto con el pueblo que según el rito pronuncia palabras de buen agüero. Que primero un blanco toro ofrezca su alto cuello al Tonante portador de cetro [*Júpiter*]; que una ternera color de nieve aun no sometida al yugo aplaque a Lucina; y que la que refrena las manos sangrientas del áspero Marte, la que otorga los pactos a los pueblos belicosos, y cuyo rico cuerno contiene la abundancia [*la Paz*], reciba como don una víctima más tierna. Y tú, que acompañas la antorcha de las bodas legítimas [*Himeneo, según la tradición aquí aludida hijo de Baco*], disipando la noche con tu diestra que anuncia felices sucesos, ven a nosotros con pasos lánguidos de ebrio, con sienas ceñidas por un lazo de rosas. Y tú, estrella, que abres el camino al día y a la noche, que siempre vuelves demasiado tarde para los amantes, las madres y las fogosas muchachas desean con avidez que cuanto antes esparzas tus lucientes rayos.]

Este breve pasaje que recoge lo esencial del rito nupcial, comienza, como las *Soledades*, con el toro, ofrenda que se destina al primero y más poderoso de los dioses protectores del matrimonio, Júpiter. Después cita, como las *Soledades*, a la «ternera» que debe ser sacrificada, y acaba, como la *Soledad primera*, con la mención de la estrella vespéral, el planeta Venus que aparece al anochecer y a cuya señal impacientemente esperada, y ritualmente necesaria, los novios se retiran para acostarse:

«En tanto pues que el palio neutro pende
 y la carroza de la luz descende
 a templarse en las ondas, Himeneo,
 por templar en los brazos el deseo
 del galán novio, de la esposa bella,
 los rayos anticipa de la estrella
 cerúlea ahora, ya purpúrea guía
 de los dudosos términos del día» (I, 1065-1072).

³³ vv. 72-78, *De Ave Phönice. El mito del Ave Fénix*, Introducción, textos, traducción y notas de Ángel Anglada Anfruns, Barcelona, Bosch, 1984, p. 124. Versos citados por Pellicer, *Lecciones solemnes* col. 310-11.

³⁴ Royston O. Jones, «The Poetic Unity of the *Soledades* of Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXI, 1954, pp. 189-204: «This [*la imagen de la novia Fénix*] is the image that Dámaso Alonso picks out to illustrate the irrelevance of the imagery. It seems to me to illustrate rather its compactness. The bride is like the Phoenix because the bird has just been reborn; so has the girl, into a new

kind of life [...] Moreover, the bird renews its life by sacrificing itself, just as the girl in a sense sacrifices herself in marriage to achieve a kind of immortality through her children. Both become immortal, then, by accepting the natural process of death and rebirth» (p. 199).

³⁵ *Soledades*, nota 957, p. 394.

³⁶ Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*; introducción de Fernando Gascó; traducción y notas de Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996, p. 199.



Bernardo Lorente Germán, *El Rapto de Europa* (detalle), c. 1740. Museo Soumaya, México D. F. (México).

El texto de Séneca construye un atajo breve y directo entre los dos motivos; el de Góngora, un sendero largo y torcido. Pero podría no ser casual la coincidencia entre la descripción en el texto latino de la estrella «que abre el camino a ambos tiempos» (es decir, al día y a la noche), *gemini previa temporis stella*, y la idea que expresa la refinada perífrasis gongorina: «[...] la estrella / cerúlea ahora, ya purpúrea guía / de los dudosos términos del día». (I, 1071-72). Además, suele citarse como fuente del discurso de las navegaciones de la *Soledad primera* un pasaje de la misma *Medea* de Séneca en que se maldice la navegación, tal vez el más célebre de los lugares clásicos que cultivan el tópico, porque parece profetizar los grandes descubrimientos oceánicos de la Edad Moderna, de los que habla precisamente este pasaje de las *Soledades*.³⁷

EL TORO NUPCIAL COMO AGUDEZA COMPUESTA

Pero la relación de las *Soledades* con este o el otro modelo antiguo no es lo que aquí nos importa, sino más bien que el poema de Góngora, y en ello podría consistir su carácter único, pese a ser el más moderno y sofisticado, se aproxime a una visión intemporal e hierática de las bodas como ritual de fertilidad, tal vez más que los epitalamios clásicos de que se inspira, incluso que los *carmina* 61 y 62 de Catulo, de sabor más arcaico y menos retórico que los epitalamios de Estacio, Claudiano o Ausonio. En la tradición de las *Soledades* consideradas desde su faceta de «poesía epitalámica»,³⁸ figuran desde luego todos estos poetas y sus imitadores renacentistas, neo-latinos, italianos y españoles. A su vez el poema, como ha mostrado Jesús Ponce Cárdenas,³⁹ se convertirá en un eslabón indispensable de esta tradición, orientando el desarrollo ulterior del género en España. Pero la poesía epitalámica del Renacimiento, al igual que sus modelos latinos, es en la gran mayoría de los casos poesía de encomio cortesano, que se dedica a celebrar bodas históricas de altos personajes. El escribir un epitalamio a una boda campesina imaginaria y anónima fue, antes y después de Góngora, un gesto insólito. Y, por ello mismo quizá, la faceta epitalámica de las *Soledades* excede el programa de tópicos recomendados por la retórica del encomio, y reanuda con el sabor del poema epitalámico como depositario del sentido más primitivo y constante del rito nupcial.

Durante el primer encuentro del peregrino con el idílico mundo rural, cuando pasa la noche en la majada de los cabreros, éstos le ofrecen una comida verosímil, compuesta de leche cremosa ordeñada ese mismo día y de cecina de macho cabrío. Con audacia sin precedentes, Góngora dedica a estos toscos alimentos una descripción no ya elegante, sino sublimemente pomposa. He aquí en que términos presenta la cecina del macho cabrío:

«El que de cabras fue dos veces ciento
esposo casi un lustro, cuyo diente
no perdonó a racimo aun en la frente
de Baco, cuanto más en su sarmiento;
–triunfador siempre de celosas lides
lo coronó el Amor, mas rival tierno
breve de barba y duro no de cuerno,
redimió con su muerte tantas vides–,
servido ya en cecina,
purpúreos hilos es de grana fina». (SI, 153-162).

Este fragmento puede verse como aferente a nuestro paradigma. Como el triunfo del «rival tierno, breve de barba y duro no de cuerno», exige la muerte del que «de cabras fue dos veces ciento / esposo casi un lustro», así el triunfo del joven novio-novillo, en quien la barba es todavía un vello, oculto por un «cabello intonso», implica un relevo generacional, que, si viene a paliar por sustitución los estragos de la vejez y la muerte, también los inscribe en un orden de cosas necesario e inflexible. Por ello, el discurso de la «bárbara musa» que desea felicidad a los recién casados concluye con la mención de su futuro epitafio:

«Cisnes pues una y otra pluma, en esta
tranquilidad os halle, labradora,
la postrimera hora,
cuya lámina cifre desengaños
que en letras pocas lean muchos años.» (I, 939-943).

Esta nota de «desengaños» en plena fiesta dedicada a celebrar la felicidad del momento en que culmina la juventud, contribuye posiblemente a generar la comparación con el ave fénix que sigue de inmediato. La amenazadora perspectiva de su «postrimera hora», aunque atenuada por la lejanía temporal (por supuesto, se augura a los novios una muerte en edad avanzada) e idealizada por el cisne en quien se subliman las canas de la vejez, introduce la perspectiva de la resurrección, reparación y restauración, que el sacrificio intenta asegurar, y que tan perfectamente simboliza el «nuevo Fénix en flamantes plumas».

El paradigma que hemos localizado nos ayuda pues a percibir el fondo de rito inmemorial, recreado a partir de una mezcla de ingredientes clásicos y tal vez de componentes folclóricos, que posee esta boda de labradores, en un grado mayor que otras bodas campesinas memorables de la literatura española de estos mismos años, las de Camacho en el *Quijote*, o las de Peribáñez en la comedia epónima de Lope. El toro –y sus sustitutos ocasionales, el macho cabrío, el gamo– son animales por excelencia adecuados para el sacrificio, y en este punto la recreación arqueológica del mundo clásico coincide sin gran esfuerzo de imaginación con prácticas vivas en España. Como los

³⁷ La *Medea* de Séneca es una de las fuentes probables del discurso de invectiva contra la navegación de las *Soledades*. Véase Pellicer, *Lecciones solemnes*, col. 439: «Mal pudo dexar Don Luis de ver a Seneca en su Medea, pues parece esta maldición trasladada de sus anapésticos..» Se refiere Pellicer a la imprecación contra los navegantes que ocupa una de las intervenciones del coro en esta tragedia», vv. 301-379.

³⁸ Tradición muy bien estudiada, pero sobre todo en lo que se refiere a Inglaterra, por el libro de TUFTE, V., *The Poetry of Marriage. The Epithalamium in Europe and its Development in England*, Los Angeles, Tinnon-Brown, 1970.

³⁹ PONCE CÁRDENAS, J., «El epitalamio barroco...».

antiguos celebraban cualquier fiesta, cualquier rito de instauración o renovación, tanto la erección de un templo o la fundación de una colonia como una alianza matrimonial, con sacrificios animales, los españoles hacia 1600 podían solemnizar el cumpleaños de un alto personaje, la consagración de una capilla, la fiesta del santo local o la celebración de una boda, con una fiesta de toros. Concretamente, los antropólogos denominan «toro nupcial», un toro que solía traerse sogado, como en Peribáñez, a fiestas de bodas y al que los jóvenes «corrían», «burlaban» y pinchaban con azagayas. Excepcionalmente, podían matarlo y descuartizarlo, en un rito sanguinario que ha persistido hasta hoy en algunos lugares de España.⁴⁰

Se dirá que no hay nada de ello en las *Soledades*, y que los juegos atléticos que constituyen el principal festejo del día de la boda están tomados de la literatura clásica y renacentista,⁴¹ mientras que el relato esquiva en cambio por completo la fiesta con toros, novillos o vaquillas, que en la España de Góngora hubiera sido tal vez una pieza más verosímil de unas bodas de ricos labradores. Y es que lo importante no es pues tanto el tipo de animal que suele sacrificarse para celebrar un rito nupcial, sino que efectivamente un sacrificio animal, ya sea ejecutado realmente o simbolizado por algún juego o mímica, forme parte del rito. Importa sobre todo que los mismos contrayentes, que dejan de ser lo que fueron, muchachos y vírgenes (no biológica sino socialmente), para reaparecer metamorfoseados en otra cosa, en esposo y esposa, padre y madre en potencia, puedan identificarse al animal sacrificado. Si este poema tan impregnado de sofisticada alejandrina tiene el vigor de lo primitivo, y supone un nuevo comienzo para la poesía española, es quizá por su conexión con la permanencia o resurgencia en España de juegos y ritos sólo parcial o superficialmente cristianizados.

Que el animal sacrificado lleve cuernos y sea asimilable al novillo o al toro, tiene sentido, porque no obedece a una motivación simple sino que se desprende de una trama en que se apoyan mutuamente determinaciones múltiples. Hemos aludido ya algunas, las que más obviamente asoman en el texto. El toro se impone aquí, en primer lugar, como lo indica la cronografía, porque las bodas suelen celebrarse en primavera, bajo la constelación de Tauro, y la renovación que aseguran y simbolizan refleja entre los seres humanos el rejuvenecimiento cósmico del sol. También, porque el «yugo» conyugal impone la imagen de los bueyes. También, porque el cuerno relaciona —a través

del símbolo de la cornucopia y la dilogía ingeniosa entre la abundancia y la pareja— por un lado el animal cornúpeta por excelencia que es el toro y por otro la pareja fecunda de los recién casados. También, porque la idea de fiesta es inseparable en España de la imagen del toro. Probablemente, porque el toro suscita sistemáticamente, en un ambiente impregnado de cultura humanística, la reminiscencia del robo de Europa que es a su modo un matrimonio (un matrimonio por raptó, uno de los tres tipos de matrimonio que Dumézil, por ejemplo, distingue en la tradición indoeuropea⁴²). El mismo Menandro antes citado menciona la unión de Zeus y Europa entre los *exempla* a los que puede recurrir el poeta cuando quiere mostrar que el matrimonio es universal y que se practica también entre los dioses.

Por lo demás, en la historia ovidiana de Europa, uno de los episodios de tonalidad pastoril que contienen las *Metamorfosis*, el cuerno desempeña un papel de primer plano. Los cuernos del toro color de nieve que disfraza a Júpiter son engañosamente pequeños y de apariencia inofensiva. Europa, perdido el miedo ante la melosa dulzura del animal, se atreve a acercarse a ellos, a tocarlos y a ponerles «nuevas» guirnaldas: *cornua seris impedienda novis*:

«Paulatimque metu dempto modo pectora praebet
Virginea plaudenda manu, modo cornua seris
Impedienda novis, ausa est quoque regia virgo
Nescia quem premeret, tergo considere tauri:
Falsa pedum primo vestigia ponit in undis
Inde abit ulterius medii que per aequora ponti
Fert praedam ; pavet haec litusque ablata relictum
Respicit et dextra cornum tenet, altera dorso
Imposita est ; tremulae sinuantur flamine vestes»
(*Met.* II, 867- 875).

[Y poco a poco, habiendo alejado todo temor, ofrece sus pechos a las caricias de la mano virginal, y se deja cargar (impedir) los cuernos de frescas guirnaldas. Se atreve la virgen hija de rey, sin saber a quien cabalga, a sentarse en el lomo del toro; éste primero da unos pasos traicioneros por las olas y en seguida se adentra más lejos y por las llanuras del ancho mar se lleva a su presa; ella se asusta y llevada a la fuerza vuelve los ojos a la orilla que deja atrás; con la mano derecha se ase del cuerno; la otra, la apoya en la grupa; trémulas y sinuosas se hinchan al viento sus ropas.]

⁴⁰ En varias fiestas españolas, como la llamada del Toro de la Vega que se celebra en Tordesillas en honor de la Virgen de la Peña, la del Toro de San Roque de Siles (Jaén) o la del Domingo de Calderas, en Soria, tiene lugar una matanza colectiva del toro. No persiste nada similar en España como parte de fiestas de bodas, pero sí al parecer en algunas regiones de América. Véase ÁLVAREZ DE MIRANDA, A., *Ritos y juegos del toro*, Madrid, Taurus, 1962, y ROMERO DE SOLÍS, P., «La tauromaquia considerada como un sacrificio. Algunos aspectos sobre el origen, posición y calidad de su público», *Sacrificio y tauromaquia en España y América*, P. Romero de Solís (ed.), Sevilla, Real Maestranza / Universidad de Sevilla, 1995, pp. 27-102.

⁴¹ Lo que no quiere decir que fueran inverosímiles entre los aldeanos de época de Góngora. Rodrigo Caro no ve diferencia, por ejemplo, entre la lucha, que

describe a partir de los textos clásicos y el deporte popular que atribuye a sus queridos muchachos: «[...] este género de lucha de que hemos hablado era la ordinaria que ahora vemos a los muchachos que procuran derribarse el uno al otro asíéndose fuertemente brazos y pies» (*Días geniales o lúdricos*, edición de J. P. Etievre, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos castellanos, 1978, 2 vols., I, p. 113-114). La descripción concuerda con el fragmento de los luchadores en Góngora: «Abrázanse pues los dos, y luego / humo anhelando el que no suda fuego / de recíprocos nudos impedidos / procuran derribarse y, derribados, / cual pinos se levantan arraigados / en los profundos senos de la tierra». (I. 968-977).

⁴² DUMEZIL, G., «Mariages indo-européens», *Mariages indo-européens suivis de quinze questions romaines*, Paris, Payot, 1979, pp.15-118.

El carácter fálico de que el cuerno parece dotado en estos versos, las sugerencias plásticas de la descripción, apoyadas en la iconografía de relieves y pinturas, y sobre todo la triunfante sensualidad explican la popularidad de esta imagen. De ahí su gran difusión en la cultura renacentista, tanto entre los poetas como entre los pintores. El erotismo, sin parangón en pinturas por encargo regio, del cuadro de Tiziano *El rapto de Europa*, hoy en Boston pero presente en las colecciones del monarca hispano en época de Góngora,⁴³ se explica en parte por la coartada que suponen estos ilustres modelos literarios. Porque la figura del «robador de Europa» condensa esta red de conexiones culturales y posee un sabor erótico inconfundible, el texto de la cronografía, en apariencia decorativo, se vuelve paradigmático, y entra a formar parte de la «lengua poética» de Góngora, en el pleno sentido de esta palabra.

El paradigma que hemos analizado, componente elemental de la lengua gongorina, es pues también un «concepto»: una correspondencia ingeniosa o denso conjunto de relaciones entre un reducido número de términos, relaciones de distinta naturaleza situadas en planos referenciales heterogéneos, y en las que queda apresado, de modo enigmático y fascinante, un sentido no trivial. Este concepto aflora localmente allí donde aparecen manifestaciones particulares del paradigma; pero sólo es plenamente interpretable considerando el conjunto de estas manifestaciones, y por lo tanto como

«agudeza compuesta» o como uno de los conceptos que organizan en profundidad el pensamiento del poema.

Góngora, que se apoya en su conocimiento ilimitado de las posibilidades del idioma castellano y de la tradición poética que va del latín al romance, no pretende describir la realidad tal como todos creen conocerla, sino revelarla y cifrarla tal como todos la conocen sin saberlo. Paradigmas como el que hemos estudiado, entendiéndolos como manifestaciones especialmente complejas de la agudeza compuesta, se cuentan entre los elementos de este lenguaje cifrado.

Al construir este tipo de estructuras, Góngora se muestra poeta barroco, puesto que el Barroco conjuga el naturalismo renacentista, que impone representar la naturaleza de modo ilusionista e inteligible, un retoricismo clásico con sus ideales de elocuencia adosada a la racionalidad de una argumentación, y por último un formalismo que confía plenamente en la fecundidad del ingenio. Este formalismo experimenta libremente con las posibilidades combinatorias de un juego con los significantes, sometido a operaciones y reglas de consistencia formales como las que clasifica y recomienda el arte de ingenio de Gracián. Posiblemente Góngora sea también barroco en cuanto conjuga una cultura humanística profunda aunque adquirida sin demasiados esfuerzos, frecuentando a quienes la poseían, y el contacto nunca perdido con la vitalidad festiva de un arte popular.

⁴³ Este cuadro fue pintado para Felipe II hacia 1559-1562. Del valor especial que se le daba en las colecciones reales (de las que salió en 1704, cuando Felipe V lo regaló al embajador francés) da testimonio una excelente copia de Rubens, hoy conservada en el Prado. Como escribe Pacheco, durante su visita a Madrid en 1628, Rubens «copió todas las cosas de Ticiano que tiene el Rey, que son los dos baños, la Europa, el Adonis y Venus, la Venus y Cupido, el

Adam y Eva y otras cosas [...]» (Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. de B. Bassegoda y Hugás, Madrid, Cátedra, 1990, p. 198. En el famoso cuadro de Velázquez, *Las hilanderas o la fábula de Aracne*, el tapiz que forma el luminoso fondo reproduce esa imagen, ya esté tomada del original de Tiziano, ya de la copia de Rubens.



EL ACTOR EN EL BARROCO Y SUS CIRCUNSTANCIAS. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Piedad Bolaños Donoso
Universidad de Sevilla¹

INTRODUCCIÓN

La historia del teatro del Siglo de Oro andaluz está aún por hacer.² Y no debe sorprender esta tajante aseveración: ni a los que piensan que la literatura andaluza de esos siglos es parte de un todo y por ello imposible su parcelación; ni a los que opinan que cada una de las Comunidades Autónomas actuales participó en esa configuración general, con unas características específicas, propias de esa tierra y, por lo tanto, suficientemente claras para diferenciarlas del resto de los demás espacios geográficos españoles.³ Ambas opiniones o tendencias llevan parte de razón y desde ambos puntos de vista la investigación y el conocimiento de **los actores del Barroco** no se ha completado, dado que una de las fuentes de investigación, la fundamental, está aún en proceso de exhumación. Esta es la razón para seguir defendiendo la primera frase con la que se abre este estudio.

¹ Este trabajo forma parte de mi actividad investigadora como miembro del Grupo de Investigación y Desarrollo Tecnológico de la Comunidad Autónoma de Andalucía y del que soy su directora (HUM, 123: «El teatro en la provincia de Sevilla»).

² Se entiende por «teatro» no sólo el texto, es decir, los versos que el actor con su arte recita, sino cómo recita esa palabra el actor, sus silencios, sus acciones (kinesia), sin olvidar, tal como dice el profesor de la Granja, «los instrumentos musicales de la época hasta los espacios naturales de representación». (Cfr.: GRANJA, A. de la, «Los actores del siglo XVII ante *La vida es sueño*: de la técnica de la turbación a la práctica de la suspensión», *BHS*, LXXVII, 2000, pp. 145-171, 171).

³ Tal es la postura de MAS I USÓ, P., que presentó una bibliografía del teatro valenciano del Barroco en su trabajo: «El teatro valenciano en el barroco tardío: estado de la cuestión», *Criticón*, nº 33, 1986, pp. 33-42.

Otra cosa muy distinta es que, para constituir o configurar este gran Siglo de Oro de la literatura española, debamos decir que hubo grandes «creadores» que nacieron en Andalucía,⁴ y debamos saber, también, que el padre «espiritual» de todos los representantes, Lope de Rueda,⁵ fue sevillano, al que siguieron otros muchos, como Rodrigo de la Cruz que nació también en Sevilla, o Pedro Saldaña, o Juan de Morales Medrano; Juan Jiraldes, en Córdoba; Miguel Ruiz, en Loja; Dionisio Vázquez, en Andújar; Francisco de Loja, en Jerez de la Frontera; Hernando de Molina, natural de Úbeda; Juan de Villaverde, o Luis de Loaysa, en Granada; o Diego de Pavía, en Málaga,... por mencionar sólo algunos; sin olvidar que muchos de estos actores se convirtieron también en grandes «autores» o directores de compañía (esos hombres o mujeres, responsables máximos de la práctica escénica, que reunían en su persona funciones de actor, director, empresario, editor, creador...⁶), como Alonso de Riquelme, vecino de Sevilla,⁷ Andrés de Heredia, vecino de Granada, o Antonio de Escamilla, nacido en Córdoba, o el gran Roque de Figueroa, que fue vecino de Sevilla;⁸ los unos (los actores) y los otros (los «autores») disfrutaron de una gran movilidad geográfica que les enriqueció,⁹ permaneciendo todos ellos, siempre que pudieron, la mayor parte de su vida en la Corte, contagiándose de la moda imperante por esos años y conformándose en todos una uniformidad bastante reseñable que imposibilita, en tantas ocasiones, reconocer su impronta personal.

Varios son los tratados teóricos en donde podemos encontrar explícitamente qué debe hacer un actor para ser considerado como «el mejor». Ninguno como la *Philosophía Antigua Poética* de Alonso López Pinciano (1596) y, en particular, lo expuesto en la Epístola XIII que recoge y habla de la nobleza del oficio, la limitación de los miembros de las compañías, las cualidades que debe poseer un actor o representante, adecuación acción/persona, preparación intelectual y agilidad física, gestos, acción y movimientos de las manos, dedos, labios, ojos, cabeza, etc., finalizando, como eje central de toda su exposición, la imitación naturalista como principio básico de la técnica actoral.

⁴ Han sido recogidos estos autores andaluces en dos libros: *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, ed. de REYES, M. de los, BOLAÑOS, P. et alii..., Sevilla, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Teatro / Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2004 y *Cuaderno de Teatro Andaluz del siglo XVII*, ed. de REYES, M. de los, BOLAÑOS, P. et alii..., Sevilla, Consejería de Cultura / Centro Andaluz de Teatro, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2006.

⁵ Dos buenos trabajos, realizados de forma casi contemporánea, nos hablan de este gran actor-autor: DIAGO, M. V., «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional español», 50, *Criticón*, 1990, pp. 41-65; y CANET, J. L., «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. a cargo de M. V. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 79-90.

⁶ Varias de estas características las reunió, entre otros, Juan Bautista de Villegas (Cfr. ARENAS LOZANO, V., «Juan Bautista de Villegas, un autor-actor del siglo XVII», *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de Literatura Hispánica*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004, pp. 127-134).

⁷ Para conocer la biografía de Alonso de Riquelme, véase el artículo de GRANJA, A. de la, «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varez*, Ed. por J.M. Ruano de la Haza, Ottawa, Hispanic Studies, 3, Canadá, 1981, pp. 57-79.

⁸ Cfr. AGUILAR PRIEGO, R., «Verdadera patria del comediante Roque de Figueroa», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Año XXVI, Enero-junio, 1955, 72, pp. 115-120. Sin ánimo de rebatir la documentación aportada por el autor del citado trabajo, una de las

Desde que Agustín de Rojas, en su conocido libro *El viaje entretenido*, clasificara y bautizara con nombres más que extraños los distintos grupos de asociaciones de actores para ejercer su profesión, y fuera el de «compañía» el último de los presentados –que responde al mayor número de personas asociadas (ocho o más de ocho) para llevar a cabo las representaciones–, será éste el que se identifique con las compañías que por esos años serían autorizadas por Su Majestad para ejercer esta profesión. Por tanto, esta agrupación de personas (hombres, mujeres y niños) que desarrollaron su profesión en torno a un «líder» o «autor de comedias», normalmente lo hicieron con el apoyo y bajo la protección de las autoridades, tanto civiles como religiosas y, en tantas ocasiones, no sólo de la Familia Real sino también de los nobles de la corte, sobrepasándose éstos, a veces, en su cometido.¹⁰

La estructura de cualquiera de los grupos de actores profesionales (compañías) estuvo, desde sus inicios, reglamentada y jerarquizada, siendo su director o máximo representante legal, el «autor» de comedias, el cual –si era joven– desempeñaba también el papel de «galán», y si, por el contrario, era más maduro, el de «barba». Fue un intermediario entre el creador (el poeta) y el público, y de él dependió el grado de fiabilidad o adaptación de la obra con respecto a su original. Según estuviera compuesta su compañía –con más o menos actores– el texto adquirido al poeta sufría mayores o menores retoques.

Si aceptamos una movilidad geográfica para los creadores, ésta se incrementa hasta límites insospechados para los actores o comediantes, tal como reconoció Rafael Aguilar al escribir que esta «numerosa falange de compañías de cómicos cruzaban la Península en todas direcciones»,¹¹ y razón por la que a esos niños que nacían allá donde sus padres ocasionalmente estaban trabajando¹² se les conoció como «hijos de la comedia»; este hecho constatable y la moda de no reclamar los actores, casi nunca (siempre hay excepciones), su patria chica en los documentos notariales, impide saber, en muchas

primeras ocasiones en que hemos documentado su presencia en Sevilla como autor, en 1626, en el que conforma su compañía concertándose con todos los actores, se dice estar «residiendo» en Sevilla; en otra ocasión se dice «vecino» de Sevilla, pero no se especifica la «collación» en la que vivía, lo que indica que, aún siendo nacido en Sevilla, ya no vive en ella (Cfr. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Archivo de Protocolos (A.P.S.), Oficio XVII, 1626, leg. 10.967, fs. 341r-v. Fecha: 3 de junio. En este documento aparece tachada la palabra «vecino» y al final del documento se dice «valga»).

⁹ Sin ir muy lejos, y como ejemplo, decir que Andrés de Claramonte nació en Murcia, pero pasó gran parte de su vida en Sevilla.

¹⁰ Salvador de Lara, autor de comedias por Su Majestad, ha terminado de trabajar en La Montería y se ha concertado con los arrendatarios del corral de comedias de Cádiz, los frailes de San Juan de Dios, del Convento de la Misericordia. Debe de estar allá 12 días después de haber pasado el Corpus, cosa que piensa cumplir si por el camino no le retuviera el duque de Medina Sidonia (A.P.S., Oficio XVII, 1635, leg. 10.999, fs. 104r-105r. Fecha: 12 de junio).

¹¹ «Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Año XXXIII, Julio-diciembre, 1962, n° 84, pp. 65-97, p. 68.

¹² Por poner un ejemplo, recordar al matrimonio formado por Domingo Balbín y su mujer, Isabel de Berriz. Estaban en Valladolid en 1604 y tuvieron un hijo, que fue apadrinado por Mariana Velasco y Salvador Ochoa, compañeros de profesión de sus padres (Cfr. HALEY, G., «Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras en 1604 y 1606», *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. por A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid, 1971, pp. 257-268, p. 259).

ocasiones, su lugar de nacimiento, pues se conforman con una lacónica frase, al inicio de su presentación, como: fulano de tal, «representante» o «autor de comedias» «residente al presente en esta ciudad»... Sí hay actores que nacieron en Andalucía, como he señalado anteriormente, pero no hay actores andaluces pues su profesión la aprenderán y ejercerán en contacto con otros muchos procedentes de cualquier parte de España, incluso portugueses¹³ e italianos¹⁴ que se unirán a las compañías españolas. Ya lo dice el dicho popular que «el buey no es de donde nace, sino de donde paca».

Entonces ¿qué hay netamente andaluz en este mundo del teatro barroco?: los «corrales de comedia»¹⁵ levantados en cada pueblo de nuestra Andalucía. Esos espacios naturales donde se representó el teatro más popular de esa época, en donde se desarrolló «una actividad empresarial adscrita normalmente a instituciones caritativas locales que se mantenían con parte de los ingresos generados por las representaciones», en palabras de Domínguez Búrdalo,¹⁶ y hubo tantos como pueblos podamos conocer. Hace años escribí «que todo pueblo que se preciara de serlo tenía su corral de comedias». El paso de los años y mi investigación han confirmado lo que en aquel entonces podía ser una mera sospecha. Otra cosa es que haya llegado a nosotros algún vestigio físico y que se haya conservado e investigado hasta el día de la fecha la documentación referida al mismo.¹⁷

Antes de seguir adelante, un recordatorio. No se olvide que el teatro es «acción», es decir «representación» que ha de ser realizada por un trabajo interpretativo de los actores que es lo que concede, no sólo vida a un texto muerto, sino que ellos han de tener también la habilidad de «penetrar en el mundo de los sentimientos de las figuras y alcanzar ellos mismos los afectos y emociones para poder transmitirlos al público»,¹⁸ al decir del Dr. Oehrlein. Por esta razón, para conocer a los actores del siglo XVII se ha de trabajar en dos direcciones:

1) La que nos proporciona datos relacionados con el número, su vida profesional, sus peripecias vitales, y un largo etc.: muchos de ellos los

encontramos en los contratos que realizaron con los «autores» de comedia, en particular, y, en general, en los más diversos y escasos documentos (notariales o de cualquier otro tipo) que han llegado hasta nuestros días. Los datos que en la parte práctica de este trabajo se presentan, pertenecen a esta línea de investigación y no tienen entre sí más nexo que ser noticias inéditas y provenir todas ellas de la investigación sobre el teatro sevillano.

2) La que nos desvela la técnica de representación: la declamación, la mímica que cada uno de ellos empleó, otorgándole su sesgo personal y, con ella, su mayor o menor conexión con el público.

Este segunda línea de investigación es bastante resbaladiza pues, al no conservarse testimonios visuales ni sonoros, hemos de adentrarnos más en las hipótesis que en la constatación, como ha declarado la máxima experta, a mi juicio, en este tipo de estudio, la Dra. Evangelina Rodríguez.¹⁹

El estado actual de los estudios sobre los actores y compañías es bastante esperanzador pues, aunque esta parcela de la historia literaria no ha sido objeto de estudios bibliográficos de forma monográfica,²⁰ sí se han venido sucediendo diversos trabajos generales que, sin remontarme demasiado a los orígenes,²¹ a título de ejemplo, recordaré aquéllos que significaron el punto de inflexión desde el que no se podía volver la vista atrás. Son: la «Introducción al estudio del teatro clásico español. Bibliografía», del doctor Pablo Jauralde Pou, y publicado en 1986;²² el trabajo del profesor Luciano García Lorenzo, que llevó por título «Teatro clásico y crítica actual», publicado en 1988;²³ o el de los profesores J. Varey y N.D. Shergold, con la colaboración de Charles Davis, aparecido en 1989, formando parte de sus *Fuentes para la historia del teatro en España*. IX, titulado *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*.²⁴ Todos ellos son valiosos y complementarios pues cada uno fue orientado con miras distintas, en consonancia con los objetivos de sus autores, pero ninguno contempló de forma monográfica la problemática de los actores, siendo ésta la tónica general en los sucesivos planteamientos.

¹³ Cfr. ÁLVAREZ SELLERS, M. R., «Actores portugueses en España en el Siglo de Oro», *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria*, nº 4/5 (1997/98), pp. 27-42.

¹⁴ Cfr. GIORDANO GRAMEGNA, A., «Actores italianos en España en los siglos XVI y XVII: datos biográficos», *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria*, nº 4/5, (1997/98), pp. 177-204.

¹⁵ Debemos recordar, antes de seguir adelante, que todos los estudios monográficos que de forma unitaria se han publicado recientemente, bajo la forma genérica de «estudio sobre tal o cual» corral de comedias, contienen valiosas aportaciones sobre comediantes puesto que un año u otro de la historia de ese corral pasaron por su escenario.

¹⁶ Cfr. DOMÍNGUEZ BÚRDALO, J., «La inauguración del corral de comedias de Salamanca: una crónica sobre el auge escénico en la Castilla la Vieja de Felipe III (1603-1607)», *Boletín de Comediantes*, 52, nº 1 (2000), pp. 171-219. Aunque todos estuvieron más o menos vinculados con este tipo de instituciones caritativas, uno de los que más dependieron de éstas fue el corral de comedias de Burgos [Cfr. MIGUEL GALLO, I. J. de, «El proceso de consolidación del teatro en Burgos (1550-1605): Miguel Giginta y la Casa de Niños de la Doctrina», *Bulletin Hispanique*, 94 (1992), pp. 45-74].

¹⁷ Cfr. la bibliografía presentada por Dña. Mercedes de los Reyes Peña publicada en estas mismas Actas.

¹⁸ OEHRLEIN, J., «El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social», *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. por José María Díez Borque, London, 1989, pp. 17-33, p. 27.

¹⁹ Cfr.: «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria», en *Actor y técnica...*, pp. 35-53.

²⁰ Sí lo han podido ser otras parcelas de la literatura tales como el gracioso, la literatura picaresca, el teatro breve, el teatro jesuítico español, incluso reiteradas actualizaciones, como es el caso de la literatura picaresca y el propio teatro breve, al quedar rápidamente obsoleto el primer acercamiento.

²¹ El más clásico de todos y valioso fue el de McCREADY, W. T., *Bibliografía temática de Estudios sobre el Teatro Español Antiguo*, Canadá, 1966. Restringido a un año de producción los profesores BLUE, W. R. y GANELÍN, Ch., recogieron lo publicado sobre el teatro del Siglo de Oro en su trabajo «Bibliografía anotada sobre el teatro del siglo de Oro (1992-1993)», *Criticón*, 69, 1997, pp. 117-133. Es una tarea muy valiosa pero demasiado ardua a tenor del tiempo que pasa hasta su publicación.

²² *Edad de Oro*, V, 1986, pp. 107-147.

²³ *Criticón*, 42, 1988, pp. 25-41.

²⁴ London, Tamesis Books, 1989.

Como una isla en medio del océano áureo, surgió el trabajo «Espectáculo y representación. Los actores. El público. Estado de la cuestión»,²⁵ de Josep Lluís Sirera, presentado en un seminario sobre *La Comedia*, en la Casa de Velázquez, en 1991, llamativo y esperanzador en su título, que, tras examinar los últimos trabajos más importantes, el autor se da cuenta que existe un desigual desarrollo en los estudios sobre el teatro barroco y justo «el conocimiento de las vidas y milagros de los actores»²⁶ es el que ha sido menos favorecido.

Por último (y no por ello menos interesante), el trabajo modélico del profesor Joan Oleza «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión» (presentado igualmente en el seminario sobre *La comedia* en la Casa de Velázquez²⁷), en el que, yendo el autor temporalmente más allá de lo que su título indica, examina minuciosamente todos los aspectos constituyentes de la comedia áurea y, por ende, aborda el mundo de los actores, presentando una bibliografía específica desde la sociología de los mismos hasta la técnica del actor.

Pasados los años volvió a hacerse necesaria otra puesta al día. Aparecen así, casi simultáneamente, dos nuevos trabajos: el titulado «La investigación sobre el teatro español del siglo XVII. Apuntes para un estado de la cuestión», de Francisco Domínguez Matito, presentado en el V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro en 1999, en Münster, y publicado en 2001;²⁸ y el de Bernardo J. García García, «Historia del teatro y los teatros en la España Moderna: Investigación y Bibliografía», aparecido en 1999, el cual salta las barreras de los géneros y, desde 1991, revisa todos los estudios interdisciplinarios relacionados con el teatro y las representaciones festivas.²⁹ Además, como está parcelado por materias, le dedica un amplio apartado monográfico a los actores.

Para no desaprovechar esfuerzos, limito mi recopilación personal al campo de los actores a partir del año 2000 (año que no ha sido considerado por ninguno de los anteriores profesores), hasta el de 2006.³⁰ No se ha planteado como bibliografía crítica sino como recopilación bibliográfica, quedando su valoración al criterio de cada consultor. En cualquier caso, se puede adelantar que casi todas las aportaciones tienen un denominador común: la investigación de archivo, aquélla a la que en las primeras líneas de este trabajo me referí como una de las fuentes más importante para el conocimiento de los actores y que estaba en proceso de exhumación. De esta forma,

acercándonos día a día a esta documentación, estaremos apoyando la tesis del profesor Sirera cuando advirtió que si no se posee un conocimiento lo más exhaustivo posible de los actores, difícilmente podremos llegar al conocimiento de los mecanismos actorales. No se trata –dice–

«de un prurito de erudición que nos lleve a rebuscar por los archivos papeles de cómicos, sino por una necesidad obvia: la de conocer la estructura de las compañías, su estabilidad y movilidad (todo lo cual influía decisivamente, por ejemplo, en aspectos tan esenciales como la jerarquización de los papeles y la proporción existente entre actores y actrices, la concordancia entre las condiciones físicas requeridas y las posibilidades reales del actor/actriz, lo que influía, a su vez, en la verosimilitud misma de la representación), los datos biográficos (la edad es fundamental por esto último y porque no es lo mismo tener veinte años que cincuenta a la hora de poner en juego muchos resortes físicos...). En fin, insisto –dice el autor– en que no es algo accesorio o supletorio. En absoluto».³¹

Palabras que no puedo más que ratificar una por una pues, de este tipo de investigación de archivo, es de donde se obtienen los datos para los pilares de la historia del teatro áureo por ser el (casi) único espacio físico desde donde todavía se aportan novedades sobre los actores del Siglo de Oro, como se abordará en la segunda parte de esta intervención.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

No existe todavía en el mercado ningún estudio que ofrezca una biografía (parcial o total) sobre la totalidad de los actores del Barroco: ni en cuanto a su número, ni a su procedencia, ni a su actividad laboral... Bien es cierto que «El número de noticias –apunta Bernardo J. García García– que hoy en día poseemos sobre la actividad de las compañías de comedias de actores en España es sorprendentemente elevado en comparación, por ejemplo, con los datos de que disponen los teatros inglés o francés».³² Una buena parte de esas noticias la proporcionó hace años el volumen de la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, editado por los estudiosos N.D. Shergold y J.E. Varey.³³ Si este libro representa el pasado, el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* será el futuro ansiado

²⁵ *La comedia. Seminario Hispano-Francés*, organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, diciembre 1991-junio 1992, ed. a cargo de Jean Canavaggio, Madrid, 1995, pp. 115-129.

²⁶ *La comedia...*, p. 121.

²⁷ En *La comedia...*, pp. 181-226.

²⁸ Madrid, pp. 437-456.

²⁹ *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 23 (1999), pp. 163-222. Otro de los méritos de este trabajo es que proporciona a los investigadores las direcciones de Internet de todos y cada uno de los grupos de investigación y asociaciones,

por lo que se puede contactar directamente con los responsables de las diversas líneas de investigación existentes en España y en el extranjero.

³⁰ Esta bibliografía está recogida en el Anexo I. Pretendo ser exhaustiva en esta recogida de datos pero estoy convencida de que quedará en el tintero más de uno sin referenciar. Pido mis disculpas a los compañeros.

³¹ «Espectáculo y representación. Los actores. El público. Estado de la cuestión», p. 127.

³² «Historia del teatro y los teatros...», p. 164.

³³ London, 1985 (Fuentes para la Historia del Teatro en España, II).

que todos los investigadores esperamos ver pronto en nuestras bibliotecas. Este trabajo será el fruto del esfuerzo de un equipo de investigación³⁴ dirigido, en sus últimos años, por Teresa Ferrer Vals, desde la Universidad de Valencia.³⁵

Una vez concluido este *Diccionario* será de gran valía porque ha de ser la herramienta de trabajo por excelencia para todos aquellos que seguimos inmersos en los fondos de los Archivos de Protocolos. El esfuerzo de sus recopiladores por la sistematización de todos los datos publicados, mostrando sus actividades con un criterio cronológico, es lo que necesitamos el resto de los investigadores para que nuestras nuevas aportaciones obtengan el reconocimiento justo dentro del marco global de la vida de ese actor que el *Diccionario* recogerá.³⁶

Entre los dos polos, pasado y futuro, hay que reseñar la gran labor iniciada por los profesores Shergold y Varey a mediados del siglo pasado, con la creación de la mencionada colección de *Fuentes para la historia del teatro en España*, hoy día continuada por Charles Davis³⁷ –colaborador de los fundadores que ha llevado la colección al nº 35–. Ellos tres propusieron una metodología, inculcaron el amor al documento, e hicieron ver las posibilidades de interpretación que cada

³⁴ Varios de sus colaboradores han plasmado, fruto de la línea de investigación de la Dra. Ferrer, sus resultados en el libro de conjunto que recientemente ha publicado la Universidad de Valencia, dedicado especialmente a los jóvenes investigadores, con el título: *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura Hispánica*, Valencia, ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica), Universidad de Valencia, 2004.

³⁵ La directora del proyecto dio noticias, por primera vez, en el trabajo «Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores», *Diablotexto*, 4/5, (1997-1998), pp. 115-141. Con toda honradez profesional nos relata sus antecedentes, que no fue otro que el profesor J. E. Varey («Sobre un posible diccionario de actores españoles», *Varia Bibliographica. Homenaje a Simón Díaz*, Kassel, 1988, pp. 641-644) que en el año 1988 ya expuso sus preocupaciones, aspiraciones y metodología a aplicar para llevar a cabo este proyecto. Sus varios campos de investigación abiertos le impedían hacerse cargo de un nuevo trabajo por lo que propuso a un joven grupo de investigación de la Universidad de Valencia que recogiera la antorcha, asumiendo la dirección la malograda Amelia García-Valdecasas. Su trágica desaparición en mayo de 1993 hizo que se necesitara una nueva cabeza visible, incorporándose como tal la prof. Ferrer y con ella vino una reestructuración de metodología y de objetivos, así como la ampliación del equipo gracias a las ayudas recibidas, tanto de la Consellería de Cultura de la Generalitat valenciana y, de manera fundamental, la DGICYT del Ministerio de Cultura (Nº ref. PB/94-1005). En ese mismo año que anunció su proyecto el prof. Varey, Luciano García Lorenzo insistió sobre la necesidad de esta línea de investigación como «una de las necesidades que [...] deberían ser resueltas de una forma más inmediata» (en «Teatro clásico y crítica actual», *Criticón*, 42, (1988), pp. 25-41, p. 37). Desde entonces más de uno de los colaboradores de la Dra. Ferrer nos ha ofrecido algún ejemplo o caso práctico, tal como veremos en la bibliografía presentada en el Apéndice I. [En pruebas de imprenta este trabajo, hemos de anunciar su reciente aparición en el mercado: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, (DICAT). Directora: Teresa Ferrer, Edition Reichenberyer, 2008 (2009)].

³⁶ Todo trabajo «terminado» tiene su pro y su contra. Si hemos destacado su pro, éste también tiene su contra. Dado que el material que maneja el grupo es siempre el publicado por otros investigadores, si cerraron la recogida de fuentes en un año determinado –pues después había que elaborarlo– podemos decir que, aún siendo valioso, ya está anticuado, pues la investigación parcial de los investigadores no se detiene y arroja cada día novedades que estarían por añadir. Las addendas se harán imprescindibles.

uno tenía. Estimo que si el doctor García García pudo valorar como muy positivo el gran número de documentos que conocíamos sobre nuestros actores, ese conocimiento, en parte, se lo debemos a la labor impagable que realizaron estos grandes hispanistas del siglo XX.³⁸

Abordaré el *estado de la cuestión* desde la labor de los grupos de investigación que en la actualidad se preocupan por conocer más y mejor a los actores. Ellos son los que producen y a ellos dedicaré mis próximas palabras, sin olvidar ni minusvalorar la labor individual que realizan otros compañeros repartidos por toda la geografía española y extranjera, igualmente recogida en el listado que se adjunta.

Además del grupo de la Dra. Ferrer ya mencionado, otro de los grupos de investigación más activo dedicado a la recuperación de la memoria histórica de los comediantes, al «Estudio histórico del teatro comercial y las compañías de comediantes» más exactamente, lo dirige la profesora Carmen Sanz Ayán,³⁹ del Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid,⁴⁰ en colaboración con el doctor Bernardo J. García García, y otros investigadores. Sus últimos estudios se han centrado en los reinados de Felipe II y Felipe III, habiendo salido al mercado el ensayo titulado *Teatros y comediantes*

³⁷ *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660*. Estudio y documentos, 2 tomos. London, 2003.

³⁸ El trabajo personal ocupó la mayoría de los volúmenes y, un porcentaje pequeño, otras investigaciones llevadas a cabo por colegas que, dispersos, trabajaban para obtener la reconstrucción de otras parcelas del teatro clásico español. Así, el t. XV (1990) está dedicado a *La casa de comedias de Córdoba*, llevado a cabo por GARCÍA GÓMEZ, A. M. El t. XVII, al teatro de Tudela, llevado a cabo por PAS-CUAL BONÍS, M. T. (1990); El t. XVIII, al teatro Cervantes, de Alcalá de Henares, realizado por COSO, M. Á., HIGUERAS, M. y SANZ BALLESTEROS, J. (1989); y el t. XXVII, al teatro de Badajoz, por MARCOS ÁLVAREZ, F. (1997).

³⁹ Paso a reseñar los últimos trabajos de estos dos compañeros, relacionados con los actores y que no serán recogidos en el Apéndice I por ser anteriores al año 2000; de SANZ AYÁN, C., «La saga teatral de los «Osorio» durante el último cuarto del siglo XVI», *Mito y personaje*. III y IV Jornadas de Teatro de Burgos, ed. a cargo de M. L. Lobato, A. Ruiz Solá, P. Ojeda Escudero y J. I. Blanco. Burgos, 1995, pp. 267-278; «Miserias de la comedia. Algunos problemas del oficio de representar en el último cuarto del siglo XVI», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII de Almería*, Almería, 1996, pp. 223-234; «Las compañías de representantes en los albores del teatro áureo: la agrupación de Alonso Rodríguez (1577)», *Mira de Amescua en candeletero*, Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua en el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994), ed. a cargo de A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel. Granada, 2 vols., 1996; t. II, pp. 457-467; de GARCÍA GARCÍA, B. J., «La compañía de Ganassa en Madrid (1580-1584): tres nuevos documentos», *Journal of Hispanic Research*, 1, 1992-1993, pp. 355-370; «Los actores y sus vestidos de comedias a fines del quinientos», en *Mito y Personaje*, III y IV Jornadas de Teatro, Burgos, 1995, pp. 155-161; «Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres», *Edad de Oro*, XVI, (1997), pp. 171-188.

⁴⁰ Han sido financiados por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid (1991-95 y 1998-99). En *Criticón*, 97-98, (2006), pp. 267-291, en el apartado de «Noticias de España, I», se publica la relación de Proyectos y grupos de investigación existentes en España, desde la perspectiva de Humanidades. No son todos los que están ni están todos los que son, además de recoger ciertos errores los que allí se presentan (al menos los que conocemos personalmente), pero siempre es bien venido este tipo de esfuerzo por aportarnos alguna novedad.

en el Madrid de Felipe II, galardonado con el premio Ortega y Gasset de los Premios Villa de Madrid, 1993, ampliado en el año 2000.⁴¹

Un tercer grupo a recordar es el dirigido por la doctora Evangelina Rodríguez Cuadros (al que pertenecen los doctores Josep Lluís Sirera y José Luis Canet, más otros compañeros de diversas universidades españolas y extranjeras) que se ocupa, especialmente, del mundo del actor y ha producido el estudio más técnico y concreto sobre el posible arte declamatorio que por aquella época practicaran nuestros representantes.⁴²

Para ir avanzando en este apartado, no puede olvidarse el grupo de investigación «Aula-Biblioteca Mira de Amescua», de la Universidad de Granada, dirigido por el doctor D. Agustín de la Granja (HUM-587) y que cuenta con un nutrido grupo de colaboradores.⁴³ Es cierto que su labor fundamental es la de editar el *Teatro Completo* del ilustre accitano Antonio Mira de Amescua. De los 12 tomos proyectados, ya están en la calle 7, más el volumen correspondiente a la biografía y estudio bio-bibliográfico del dramaturgo, a cargo del doctor Roberto Castilla, aparecido en 1998;⁴⁴ pero no es menos cierto que lleva adelante otras actividades paralelas al trabajo de las ediciones: los Congresos Internacionales que bianualmente se convocan con el nombre genérico de *Mira de Amescua en candelero* y en los que se brinda la oportunidad de presentar, no sólo trabajos específicos sobre el autor, sino también aquéllos que estén directamente relacionados con el mundo global del teatro áureo: *Coloquios del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, dedicados a temas monográficos recogiendo así la antorcha que había prendido el profesor Sirera.

La relación del trabajo de este grupo y el estudio de nuestros actores está bien clara: todos los campos del saber se interrelacionan y si un especialista estudia la obra concreta de Mira —o la de cualquier otro «creador» de esta época—, esa investigación arrojará datos no sólo de cuándo la creó, sino de cuándo la vendió, a qué compañía, en qué corral de comedias se estrenó, qué actores la pusieron en las tablas o qué cantidad de «reales» movió la obra desde el primer momento de su creación hasta las últimas consecuencias de la edición más contemporánea. Debe entenderse esta reflexión aplicable a cualquier investigador que estudie y edite una obra del teatro áureo.

Por último, otro grupo de investigación andaluz reconocido igualmente por la Junta de Andalucía (HUM-123), está dirigido por mí y se

⁴¹ Madrid, Ed. Complutense, 2000. Este estudio incluye, por capítulos, una amplia y novedosa bibliografía. Han prometido estos investigadores una próxima edición y estudio de los *Documentos sobre teatro pertenecientes a la cofradía de la Soledad, de Madrid*. Su buen hacer y la gran profesionalidad de los mismos, garantizan el excelente trabajo en preparación y que, cuando vea las rotativas, tendremos que consultar por imperativo de auténtica necesidad para completar cualquiera de nuestros futuros trabajos.

⁴² RODRÍGUEZ CUADROS, E., *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, 1998.

⁴³ Configuraron el grupo de investigación los siguientes profesores: Concepción Argente del Castillo; Miguel González Dengra; Aurora Biedma Torrecillas; Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla.

⁴⁴ *El arcediano Antonio Mira de Amescua: biografía documental y bibliografía*

denomina *El teatro en la provincia de Sevilla*. Está formado, por las profesoras doctoras Mercedes de los Reyes, Mercedes Cobos Rincón, María del Valle Ojeda Calvo, Rosario Leal Bonmati, al que, últimamente, se han incorporado dos jóvenes investigadores que ya han realizado su tesis o están en proceso de hacerlo.⁴⁵ Desde sus orígenes tuvo entre sus objetivos el estudio del teatro áureo de la ciudad de Sevilla, sus corrales y la actividad dramática, así como el teatro religioso en el marco de la festividad de *Corpus*. Más tarde, dilató sus fronteras y se expandió a ciertos pueblos de la provincia, como han sido Carmona y Écija.

No debo cerrar esta primera parte en la que se ha presentado sucintamente el **estado de los estudios sobre actores del Siglo de Oro** sin reseñar qué avances se han conseguido desde que el doctor García Lorenzo, en su trabajo de 1988, lanzara a los investigadores unos retos ineludibles a realizar y cuál es mi valoración sobre los estudios del teatro áureo en Andalucía, realidad que deberá ser contemplada desde el todo de la Historia del Teatro Clásico Español. De los retos ineludibles, tal como la necesidad de confeccionar los *Diccionarios de Actores y Autores de comedias*: el primero está a punto de aparecer; del segundo, en Andalucía hemos sido pioneros y ya están en la calle los *Cuadernos de Autores Andaluces*, tanto del siglo XVI como del XVII; y, para toda España, la obra de Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*,⁴⁶ del que somos deudores de sus aportaciones. El otro reto lanzado fue el de la elaboración de un *Diccionario de términos dramáticos*, que hoy día es toda una realidad: así podemos consultar el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*.⁴⁷ Respecto al *Diccionario de obras y personajes del teatro español*, aunque se han hecho esfuerzos por varios grupos de investigación, no se puede hablar de que esté terminada esta tarea pues falla uno de los pilares fundamentales: las ediciones críticas de tantas y tantas piezas de autores, y no hablo de segunda o tercera fila, sino de la dignidad del sevillano Luis de Belmonte Bermúdez del que no se dispone editadas ni media docena de sus piezas para ofrecerlas al lector no especializado. Se ha de seguir trabajando en la recuperación del mayor *corpus* posible de obras y dejarnos de editar siempre las mismas si queremos realizar el tan deseado *Diccionario de obras y personajes*.

Termino reconociendo que, en esta sociedad de la comunicación para la mayor parte de los ciudadanos, se hace imprescindible una dirección informática sobre bibliografía temática⁴⁸ del teatro español de los Siglos de Oro: ahorraría tiempo y ofrecería una mejor información.

analítica, Granada, 1998.

⁴⁵ Como es el caso de Julián González Barrera y Mercedes Flores Martín.

⁴⁶ Madrid, 2002, II vols.

⁴⁷ La edición corrió a cargo de Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos. Madrid, 2002, p. 429. Héctor Brioso ha hecho una reseña «Notas al nuevo *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 8, (2005), pp. 43-58.

⁴⁸ No ignoramos que existe una Web muy útil para todos los jóvenes investigadores, creada por Germán Vega García-Luengo, el 13 de marzo de 2003, que se llama «Herramientas informáticas para la investigación y la docencia del teatro español»: [http://host.uniroma3.it/progetti/casadilope/index_spa.htm], pero, como en todos los casos anteriores, no es monográfica sobre los actores.

EJEMPLOS PRÁCTICOS

Los actores tuvieron «una función decisiva en el desarrollo de la vida teatral de aquella época, que sigue siendo la más importante en la historia del arte escénico español»,⁴⁹ tal como manifestó el profesor Oehrlein, uno de los máximos expertos en la materia. «Función decisiva» o fundamental –diría yo– pues el teatro del Siglo de Oro, tanto el público como el privado, estuvo en sus manos y pies, cabeza y dicción, vestuario, y en un largo etc. que responde a un sin fin de aptitudes⁵⁰ o «requisitos (...) tan raros como infinitos», según ya advirtió Cervantes en su comedia *Pedro de Urdemalas*;⁵¹ aptitudes y compromisos que se irán desvelando para comprender mejor esa parte tan importante que estos hombres y mujeres ocuparon en el organigrama de la función barroca.

El primer Decreto de 1600 fijó en cuatro el número de compañías de Título Real,⁵² con el paso de los años fue aumentando este número de forma moderada (así, en 1603, se autorizaron ocho,⁵³ y tanto en 1615 como en 1641, pasaron a doce⁵⁴), llegando a un número variable, muy superior al reconocido oficialmente,⁵⁵ y todas ellas recorrieron no sólo la Península Ibérica sino que frecuentaron las Cortes Europeas, reclamadas por la nobleza española que, exiliada por convenios matrimoniales, gustaba seguir disfrutando de una diversión muy divulgada y reclamada en la Corte española.⁵⁶

Si estuvieron presentes nuestros actores en tantos países y hubo tantos en España, no ha de extrañar que alguien pregunte ¿cuántos actores hubo en el Siglo de Oro? Charles Davis trató de dar una respuesta y, aunque con toda la cautela debida, llegó a arrojar una cifra en torno a unos 6.000, especificando lo inexacta que puede ser esa cifra dado que «...cada vez que se publica una serie de documentos nos

enteramos de la existencia de actores que no constaban en ninguna fuente publicada anteriormente...».⁵⁷

Pero no sólo existió la compañía «oficial» sino que se deben tener muy en cuenta aquéllas que desarrollaban su trabajo a más de una legua de las grandes ciudades. De aquí que se conocieran a estas formaciones como las «compañías de la legua». Se distinguieron de las oficiales en que eran de un nivel inferior o, dicho con más propiedad, sus componentes alcanzaron un menor reconocimiento social, bien por ser todavía jóvenes sus integrantes, bien por dedicarse esporádicamente a este menester, por lo que quedó su trabajo circunscrito a poblaciones pequeñas. Esta es la razón por la que los grandes grupos urbanos se preocuparon por tener siempre para contratar compañías de «título», no sólo para cumplir con la legalidad vigente, sino por el prestigio que conllevaba.

No se llega a entender por qué extraña razón la presencia de estos cómicos apenas se ha reflejado en la documentación notarial de la época, dado que un contrato por ambas partes se hubo de firmar, no sólo por parte del autor de comedias con el municipio, sino también entre los miembros de la compañía con el autor, pues fuera para toda una temporada dramática o fuera para representar exclusivamente el *Corpus* y su octava, cualquiera de ambas actividades significaba un compromiso entre partes, y, por lo tanto, se necesitaba un contrato. Es cierto que son grupos bastante inestables en el tiempo y aparecen para hechos muy puntuales, como ocurre a Lucas de Navarrete Lechuga «vecino de esta ciudad de Sevilla, en la collación de Santa María, autor de la legua...»,⁵⁸ quien concede poder a don Jerónimo de Orosco y G[u]evara, vecino también de Sevilla, para que en la villa de Niebla se concierte con «los Cabildos, Justicias y Regimiento» para que en su nombre tome las fiestas del *Corpus* y su octava. Se obligará para acudir, en 1625,

⁴⁹ OEHRLEIN, J., «El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social», *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. a cargo de José María Díez Borque, London, 1989, pp. 17-33, p. 33.

⁵⁰ Juan Manuel ROZAS fue uno de los pioneros investigadores que hablaron de las cualidades y técnicas que el actor barroco debía de poseer (Cfr. «Sobre la técnica del actor barroco», *II Jornadas de Teatro clásico Español*, Almagro, 1980, pp. 89-106; fue reproducido en el *Anuario de Estudios Filológicos*, III, 1980; y en el libro *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, 1990. Recogería el testigo de este tipo de estudios J. M^a DÍEZ BORQUE que realizó un encuentro monográfico sobre el *Actor y técnica de representación del teatro clásico español* (Madrid, 17-19 de mayo de 1988). Insistiendo en la materia y por la misma época, Antonia MARTÍN MARCOS escribió «El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/III, ed. a cargo de J. Huerta, H. den Boer y F. Sierra, Amsterdam, 1989, pp. 763-774. La obra maestra sobre la técnica de representación del actor barroco la plasmó Evangelina Rodríguez Cuadros en su libro *La técnica del actor español en el barroco...*

⁵¹ *Obras completas*, II (Teatro) de Miguel de Cervantes, Madrid, p. 904.

⁵² La organización financiera de estas compañías de «título» fue de dos formas distintas: bien fueron «compañías de partes» o «compañías de ración/representación»; éstas últimas se dieron con más frecuencia.

⁵³ Sus nombres fueron: Antonio Granados, Gaspar de Porres, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan de Morales.

⁵⁴ Sus nombres fueron: Alonso Riquelme, Fernán Sánchez, Tomás Fernández, Pedro de Valdés, Diego López de Alcaraz, Pedro Cebrián, Pedro Llorente, Juan de Morales,

Juan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Heredia y Andrés de Claramonte.

⁵⁵ No hay más que recordar cómo, en 1632 «cuando se escrituran las capitulaciones de la fundación corporativa de la Cofradía de la Novena, y aparecen nombrados los autores de comedias aprobados por el Rey que proyectaba fundar dicha Cofradía, el número de los mencionados asciende a 17: Andrés de la Vega, Juan de Morales, Antonio de Prado, Fernán Sánchez, Juan Bautista Valenciano(¿?), Manuel Vallejo, Pedro de Valdés, Cristóbal de Avendaño, Roque de Figueroa, Alonso de Olmedo, Salazar Mahoma, Juan Acacio, Manuel Simón, Juan Martínez, Tomás Fernández, Francisco López y Bartolomé Romero» (Cfr. FERRER VALS, T. «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», *Calderón entre veras y burlas*, Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja, Logroño, 2002, pp. 139-160, p. 152.

⁵⁶ Buen ejemplo de lo que he comentado fue recogido en el libro AA.VV. *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, (Comisario de la exposición y responsable del catálogo, José María DÍEZ BORQUE), Madrid, 2003. Hace algunos años se publicaron algunos trabajos sobre el teatro fuera de nuestras fronteras: BOER, H. den, «El teatro entre los sefardíes de Amsterdam a fines del siglo XVII» y el de MAZZOCCHI, G., «El teatro español en Lombardía a fines del siglo XVII», III/8, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, pp. 679-690 y 691-714, respectivamente. A primeros del siglo XX, Croce dio a conocer el teatro barroco español en Nápoles.

⁵⁷ DAVIS, Ch., «¿Cuántos actores había en el Siglo de Oro? Hacia un análisis numérico del Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español», *Diablotexto*, 4/5, 1997/98, pp. 61-78, p. 62.

⁵⁸ Modernizo todas mis citas según norma de la Real Academia de la Lengua. A.P.S., Oficio V, 1625, leg. 3.618, f. 700r-v. Fecha: 3 de abril.

«...con mi compañía –dice el autor– a celebrar y hacer las dichas fiestas en la forma y con las condiciones que me obligare y capitulare, y so las penas y salarios que pusiere y asentare a que las cumpliré y pagaré, otorgando, en razón de ello cualesquier escrituras de asiento y concierto que fueren necesarias...».⁵⁹

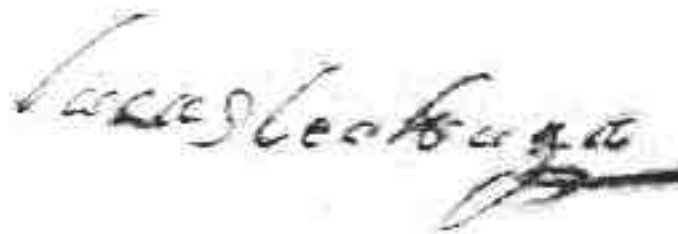
Estas últimas palabras corroboran mis presunciones:

1) Ha de configurar el autor, exactamente igual que los otros grupos, una compañía con los actores precisos, según qué obra vaya a representar.

2) Ha de firmar un compromiso, ante notario, con las condiciones a cumplir por ambas partes.

Lo normal es que este concierto institucional se hubiera firmado en el pueblo donde se tenía que celebrar el festejo, pero en esta ocasión se trasladó a Sevilla el capitán Diego Martín Galván, vecino de Rociana, representando al Cabildo de Niebla, para concertarse con el autor, Lucas de Navarrete Lechuga, y ambas partes adquieren el compromiso en firme. Por parte del autor dice que ha:

«de ir a la dicha villa de Niebla, con la gente de mi compañía y representar en ella el día del *Corpus Christi* de este presente año de mil y seiscientos y veinte y cinco, el día por la mañana un auto y por la tarde una comedia, en la parte y hora que por el dicho Cabildo me fuere ordenada [...] haciendo primero los ensayos necesarios...».⁶⁰



y el capitán que representa al Cabildo se compromete a pagarle

«...mil y ciento y cincuenta reales, la mitad de ellos para el día de Pascua del Espíritu Santo e la otra mitad el dicho día del *Corpus Christi* luego e como se hubiere acabado de representar...».⁶¹

Una vez que el autor firma el compromiso institucional se pone manos a la obra para configurar su compañía y ese mismo día contrata a los siguientes actores, residentes todos ellos en la ciudad de Sevilla:

⁵⁹ A.P.S., Oficio V, 1625, leg. 3.618, f. 700r. Fecha: 3 de abril.

⁶⁰ A.P.S., Oficio XVII, 1625, leg. 10.963, fs. [r-v-r]. Fecha: 23 de abril.

⁶¹ A.P.S., Oficio XVII, 1625, leg. 10.963, f. [r]. Fecha: 23 de abril.

⁶² A.P.S., Oficio XVII, 1625, leg. 10.963, fs. [v-r-v-r]. Fecha: 23 de abril.

⁶³ A.P.S., Oficio XVII, 1625, leg. 10.963, f. [r]. Fecha: 16 de mayo.

⁶⁴ No lo he localizado como actor. Coincide en el nombre con el Gobernador de

Juan de la Calle y su esposa, Catalina de Espinosa. Entre los dos cobrarán 16 ducados y 16 reales de ración.

Don Jerónimo de Orozco: 7 ducados y 13 reales de ración.

Agustín Gutiérrez y su mujer, María Ponce, que cobrarán 14 ducados y 16 reales de ración, entre los dos.

Juan Bazán: 7 ducados y 3 reales de ración.

Alonso de Trujillo Pizarro [está deteriorado el documento]. Es el único, además de las dos mujeres, que no sabe firmar.

Todos han de representar, «cantar y bailar».⁶² No aparece en este documento reparto de papeles, pero el simple hecho de que unos cobren más que otros implica un reconocimiento, entre ellos mismos, de una jerarquía, a la que no se opusieron –pudiendo hacerlo– pues todos firmaron al mismo tiempo y en el mismo documento, como les presento en esta imagen:



Compañía de Lucas Navarrete Lechuga. Año de 1625.

Tal como se había estipulado, Lechuga recibe en Sevilla el primer plazo de la cantidad acordada: el 16 de mayo el Concejo de Niebla le hace firmar una carta de pago por valor de 50 ducados, como adelanto de los 150 en los que se habían concertado⁶³ y es de suponer que se llevaran a efecto las representaciones contratadas el 29 de mayo, festividad del *Corpus*, y en la misma villa de Niebla se hiciera efectivo el resto del dinero adeudado.

¿Hasta qué punto favorece al autor la presencia de un «caballero» entre los miembros de su compañía, como aparentemente induce a pensar la firma de don Jerónimo de Orozco y Guevara,⁶⁴ al que podrían reconocer como modelo de comportamiento, alejando así la mala reputación de estos actores? No se olvide que la máxima reprobación del teatro clásico recayó sobre los comediantes que fueron «gente de tan mala vida [...] de cuyo trato y costumbres se siguen públicos escándalos».⁶⁵

A Lucas de Navarrete Lechuga es la primera vez que se ha podido documentar: no aparece mencionado en la *Genealogía...*,⁶⁶ ni en ningún repertorio especializado que recopile este tipo de noticias,

la Nueva Galicia y Presidente de la Real Audiencia de Guadalajara (Nueva España, en el último cuarto de siglo XVI).

⁶⁵ «Juicio árbitro entre los que quieren que se mantenga la rigurosa prohibición de las comedias y los que las favorecen y quieren se restituya su uso», BN de España, mss. 18.410, fs. 93r-107v; f. 93r.

⁶⁶ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. a cargo de N.D. Shergold y J. E. Varey, London, 1985.

aunque no sería de extrañar que saliera de nuevo a la luz, sobre todo, cuando se investigue en los archivos de los pueblos más pequeños.

Se ha comentado cómo las mejores compañías fueron ensalzadas por parte de las autoridades competentes, reconocimiento que se plasmaba en la obtención del título Real. Pues bien, al estar limitado el número de ellas, fue habitual conseguir uno de esos títulos bajo cuerda, de forma no legal, pues el designado «por Su Majestad» no siempre se pudo obtener. No hay más que recordar cómo Juan de Morales Medrano –por su avanzada edad– cedió su título a su yerno, Antonio de Prado, a cambio de formar parte –él y su mujer– de la nueva compañía durante unos años determinados, y de un salario elevado (33 reales que era el máximo que un actor podía cobrar), además de «otorgarle» la mano de su hija Mariana –acababa de enviudar Prado– por lo que se casó en terceras nupcias en Sevilla, como recientemente he podido demostrar.⁶⁷

Otro ejemplo a aportar es el de Cristóbal de León que hubo de empezar a representar en Sevilla, en doña Elvira, a partir del 25 de octubre de 1624, fecha en la que se le ordena que dé «la muestra» a la Ciudad.⁶⁸ Desde el 20 de septiembre que se abrió la segunda parte de esta temporada dramática (1624-1625) empezó a trabajar Andrés de la Vega. A partir del 15 de octubre le sustituyó Juan Jerónimo Valenciano que permaneció en el corral de doña Elvira hasta finales de noviembre⁶⁹ y es a partir de este momento cuando entra en escena –y nunca mejor dicho– la compañía de Cristóbal de León, que había recibido el título de «Real» el 6 de junio de 1615.⁷⁰ Como Cristóbal de León se encontraba mayor, cansado y con pocas fuerzas, le otorgó poder general al murciano Andrés de Claramonte, al que le hace responsable de su compañía.⁷¹ Andrés se une a Cristóbal de Avendaño (y su mujer, la famosa María de Candaó) y, como se diría en la actualidad, la UTE formada por los tres «autores» (León, Claramonte⁷² y Avendaño) firmaron el compromiso para representar hasta el 25 de enero de 1626, aproximadamente, pues desde esta fecha hasta el miércoles de Ceniza (11 de febrero) representó, una vez más, Juan Jerónimo Valenciano. Tras conocer el mal estado en que se encontraba Cristóbal de León, como él mismo había manifestado, lo más lógico es que hubiera vendido su título a Claramonte, pero como no lo necesitaba porque él ya tenía el título por Su Majestad, decide:

⁶⁷ «Antonio de Prado y su esposa Mariana de Morales», *Criticón*, 99, (2007), pp. 167-192.

⁶⁸ SENTAURENS, J., *Seville et le théâtre...*, t. I, p. 341, nº 44. En el documento no se menciona nada más que el apellido «León», pero no puede ser otro autor que Cristóbal de León, pues las fechas sucesivas de los acontecimientos nos inclinan a pensar que se trata de su persona.

⁶⁹ Cfr. BOLAÑOS, P., «Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-1625)», *El Siglo de Oro en escena*, Homenaje a Marc Vitse, Toulouse, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 77-94, pp. 83-87.

⁷⁰ Pueden observar que su nombre no aparece en la lista oficial reconocida de 1615. Es un buen ejemplo para constatar que hubo más compañías de «título» que las reconocidas oficialmente.

⁷¹ A.P.S., Oficio XIII, 1624, leg. 7.993, fs. 763v-765r. Fecha: 13 de diciembre.

⁷² Claramonte muere en Madrid, el 19 de septiembre de 1626 (Cfr. PÉREZ PAS-TOR, C.: *Nuevos Datos acerca del histrionismo español*, Madrid, 1901, p. 201).

«...yo, Cristóbal de León, autor de comedias por el Rey Nuestro Señor, en virtud del título que para ello me fue dado, digo que por cuanto por estar como estoy con poca salud, no puedo por ahora salir fuera de esta ciudad con la dicha mi compañía y tengo necesidad de curarme. Por tanto, por esta presente carta [...] otorgo e conozco que pongo en mi propio lugar a Diego de Santiago,⁷³ así mismo autor de comedias por el Rey, Nuestro Señor...».⁷⁴

Si Diego de Santiago ya tiene también el título por su Majestad ¿para qué necesita otro? La verdad es que, si lo recibió, no se sabe cuándo tuvo lugar. Este traspaso de titularidad no se entiende nada más que en el supuesto de que esté mintiendo Cristóbal de León en su declaración, y su amigo lo necesite por prestigio. En el caso de que dijera verdad, la cesión se comprende desde el punto de vista de no querer perder él su fama, por si años más tarde quisiera incorporarse de nuevo al mundo de la farándula. Así, le entrega a Diego de Santiago:

«...el título original que el dicho Cristóbal de León tiene, que está firmado de Juan Gallo de Andrada, escribano de Cámara del Rey Nuestro Señor, su fecha en Madrid a seis días del mes de junio de mil y seiscientos e quince, con otra nueva reformación donde se nombró el dicho Cristóbal de León por autor, firmada del dicho Juan Gallo, en Madrid a diez de marzo de mil e seiscientos e diez y siete,⁷⁵ y la reformación de comedias que él dio, por el Consejo de su Majestad, escritas de [...], firmadas del dicho Juan Gallo de Andrada...».

Comprometiéndose Diego de Santiago:

«...a dar y entregar al dicho Cristóbal de León cada y cuando me lo pidiere y a ello me pueda apremiar por todo rigor de Dios...».

No hay compensación económica de ningún tipo –al menos que se conozca–: ni por venta de obras que el autor pudiera poseer, ni por el hecho de poder utilizar su nombre; en verdad, tampoco le era imprescindible, dado que Diego de Santiago, según dice, también era autor de comedias por su Majestad. Se trató, como se diría hoy día,

⁷³ Este autor es otro de los casos que desconocemos cuándo recibió su título Real. Su esposa fue María López Ferrer y, según la *Genealogía...*, p. 543, ella y su marido procedían de la compañía de Antonio Granados. Él y su compañía fueron recibidos por cofrades en el Cabildo del 16 de marzo de 1633. Formaron parte de su compañía, entre los años de 1633 y 1634, los actores siguientes: Pedro Maldonado y su mujer, Gerónima Rodríguez; Manuel Vázquez y su mujer, Gerónima de Vargas; Juan de Santa María y su mujer, Luisa de Cárdenas; Alonso de Villafaña; Gregorio de Morales y su mujer, María Ángela de Frías; ¿Rafael Bondo?; Juan de Quevedo; Blas de la Cruz y su mujer, Ana María.

⁷⁴ A.P.S., Oficio IX, 1625, leg. 17.817, fs. 1149r-1151v. Fecha: 5 de marzo.

⁷⁵ Esta «reformación» de 1617 responde al espíritu y la práctica que se indicaba en la de 1615 pues el nombramiento –se dice– era por «...tiempo de dos años, que han de correr y contarse desde el día 8 de abril [...] y lo mismo hagan los que fueren nombrados de aquí delante de dos en dos años, como está dicho» (COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. facsímil, Estudio preliminar e índices José Luis Suárez García, Granada, 1997, p. 626).

más de una cuestión de «imagen», pues, al ser un joven autor, era muy importante que el nombre de Cristóbal de León apareciera en sus carteles y le sirviera de reclamo:

«...y me da facultad –dice Diego de Santiago– para que lo pueda usar [su nombre] e use en todos sus reinos e señoríos y en los carteles que pusiere para tales representaciones pueda poner su nombre...».⁷⁶

No es posible saber exactamente si Diego de Santiago aumentó su éxito al utilizar el nombre de su padrino, pero lo que sí es evidente es que se mantuvo, como tal autor, en escena durante varias temporadas, como podrá comprobarse en el *Diccionario* de autores.

La casuística para la obtención de la condición de compañía Real ofrece múltiples variantes, no exentas algunas de picaresca: por ejemplo, lo sucedido a José de Salazar, cuando el 5 de julio de 1630 cedió todos sus derechos, título de autor, comedias, enseres... a Jacinto Varela (uno de los representantes que formaban su compañía), hasta el día de Carnestolendas de 1631 (3 de marzo).⁷⁷ Se trata de una cesión temporal por problemas económicos⁷⁸ que prescribiría ese 3 de marzo. Esta farsa no se mantuvo por mucho tiempo y el autor declara que:

«...la dicha escritura de traspaso de la dicha compañía ha de ser y queda en sí ninguna, como si no se hubiere otorgado y el dicho José de Salazar ha de poder usar libremente de la dicha su compañía y comedias como hasta el día de hoy lo ha hecho...».⁷⁹

Pensaría que si se liberaba de compromisos administrativos podría eludir su responsabilidad civil, deducción evidentemente errónea por lo que no tuvo más remedio que afrontar sus deudas, reconociendo Varela y su esposa –Juana Bernabela– ser los únicos responsables de la deuda contraída con Pedro de Soto –otro miembro de su compañía– la cual ascendía a 3.100 reales.⁸⁰

Todo hubo de volver a su cauce al ser contratado Salazar por Luis Pando Enríquez, responsable del corral de la Montería, para hacer 33

representaciones, que empezarían a partir del 28 de enero de 1631, hasta el martes de Carnestolendas de ese mismo año.⁸¹



Jacinto Varela y José de Salazar. Año 1630 (APS, leg. 462)

La extracción social de los actores españoles del Siglo de Oro ha sido discutida por varios estudiosos y, a decir verdad, aparentemente no hay acuerdo. Para el profesor Oehrlein, uno de los más preclaros investigadores en este campo, el actor no debía de pertenecer a ninguna clase social inferior en comparación con otros grupos sociales. Al ser su profesión «un sector de la vida pública tan importante y complejo [...], no pudo recurrir a vagabundos y aventureros, personas poco profesionales y de malas costumbres»,⁸² dice el citado investigador; mientras que para la doctora Amelia García-Valdecasas «los actores constituían entonces un grupo social marginado y admirado».⁸³ Quizás la oposición entre ambas opiniones sea más aparente que real pues hay que tener en cuenta la época en la que se realiza el estudio sobre esta actividad, dado que con el paso del tiempo se consolidó y respetó la profesión de actor, y si en los primeros tiempos estas compañías se pudieron constituir con hombres y mujeres más marginados socialmente, a medida que avanza el siglo XVII se considera una profesión en alza y pertenecer a ella podía ser, incluso, un privilegio.

Personalmente me inclino por la primera consideración pues no se puede olvidar que la «profesionalización de los representantes se produjo en las ciudades, cuando los gremios disputan entre sí para realizar el mejor carro, el mejor espectáculo» como recuerda José Luis Canet,⁸⁴ por lo que difícilmente los gremios iban a arriesgar su prestigio o reputación contratando hombres «pendencieros» que les dejaran en mal lugar.

⁷⁶ A.P.S., Oficio IX, 1625, leg. 17.817, f. 1149v.

⁷⁷ A.P.S., Oficio I, 1630, leg. 462, fs. 984r-985r. Fecha: 5 de julio. En las mismas circunstancias se había encontrado, años antes, Pedro Rodríguez, autor de comedias, que dejó sus funciones a Jerónimo Sánchez, actor de su compañía (Cfr. MIGUEL GALLO, I. J. de, «El traspaso de la titularidad de una compañía de comedias y la datación de *La villana de la Saga*», 68, *Criticón*, (1996), pp. 113-124; pp. 115-116).

⁷⁸ Le cedió sus derechos a cambio de 3.100 reales. Dice haber recibido el dinero y que todo se declaró en una escritura realizada ante este mismo escribano, con fecha de esta presente carta (Este otro documento al que hace referencia, no lo hemos localizado). También reconoce que es el mismo dinero que él y su mujer (Varela y su esposa) y Francisco Martínez (con su esposa), deben a Pedro de Soto, vecino de esta ciudad. La conciencia le remuerde y declara que todo ha sido una farsa, que solo él es el deudor y que la compañía seguirá siendo suya (A.P.S., Oficio I, 1630, leg. 462, fs. 984r-985r. Fecha: 5 de julio).

⁷⁹ Algunos días más tarde de ceder la compañía, Bartolomé Pérez le prestó 300 reales «por hacerle buena obra» (A.P.S., Oficio I, 1630, leg. 463, fs. 542r-543r. Fecha: 8 de julio).

⁸⁰ Los nombres de los otros actores que componían la compañía eran: Jacinto Varela y su mujer, María de San Pedro; Francisco Martín y su mujer, Juana de Osuna. El autor hace este reconocimiento de deuda a Francisco de Rebolledo, Alcaide de la Aduana. (A.P.S., Oficio I, 1630, leg. 464, f. 607r-v. Fecha: 17 de diciembre).

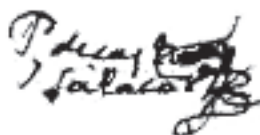
⁸¹ A.P.S., Oficio VIII, 1630, leg. 5.536, fs. 738r-740v. Fecha: 12 de diciembre.

⁸² «El actor en el Siglo de Oro...», p. 17.

⁸³ «Los actores en el reinado de Felipe III», *Comedias y comediantes*, Estudios sobre el teatro clásico español, ed. a cargo de M.V. Diago y T. Ferrer, Valencia, 1991, pp. 369-385; p. 370.

⁸⁴ «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», p. 85.

Pero en lo que la mayoría de los expertos van a estar de acuerdo es en que sus vidas estuvieron jalonadas de episodios violentos y escándalos de diversos tipos. Las rivalidades entre ellos fueron frecuentes;⁸⁵ y su carácter «pendenciero» está sobradamente documentado, dado que en muchas de las plazas a las que llegaban se produjeron altercados entre ellos mismos y entre ellos y la población civil. No es que se quiera disculpar su comportamiento, pero existen muchas razones por las que se podía envidiar a estos hombres y una de las más frecuentes fue por sus mujeres, tanto por su belleza como por el lujo que mostraban sus atuendos.⁸⁶ Estos enfrentamientos les llevaron a menudo a la cárcel porque, al producirse una denuncia por escándalo público, la Justicia intervenía. Es lo que hubo de ocurrir en el caso del representante Pedro de Castro Salazar,⁸⁷ vecino de Logroño y estante, a finales de 1629, en Sevilla, aunque no dice a qué compañía estaba adscrito. Declara el actor, como padre de Luciana de Castro, su hija legítima (su esposa difunta se llamó Marta Teodora) que vivía en su casa «...y siendo doncella honesta y recogida y virtuosa» ha sido violada por Antonio Mejía, representante, mayor de 25 años, vecino de la ciudad de Baeza, que está presente en esta ciudad de Sevilla. ¿Y cómo sucedieron los hechos? Pues el tal Antonio, según relato de Pedro de Castro Salazar



«...la había solicitado y entrado en mi casa y forzando a la dicha mi hija la estupro y llevó su virginidad, quebrantando mi casa en lo cual el susodicho había cometido grave delito, que era digno de ejemplar castigo, en razón de lo cual yo di cierta información de los hechos y fue preso...»

poniéndole una querrela criminal ante el licenciado don Pedro de Meneses, alcalde de la Justicia de esta ciudad y Esteban de León, escribano de la Justicia, igualmente. Así sucedieron los hechos, pero una vez que se celebró el pleito y fue condenado, Pedro de Castro Salazar «...por amor de dios Nuestro Señor y ruego de buenas

⁸⁵ Para muestra baste un botón. En 1670, en Córdoba, se encuentra la compañía de Bárbara Coronel. Josefa de Guzmán, primera dama de la compañía «acicalándose para la representación, presentóse Leonor María, que ocupaba el puesto de quinta dama y después de unas palabras nada versallescas, le arrojó una redoma de tinta al rostro, resultando de ello la Guzmán herida en la cara. Se siguió querrela contra Leonor en la Cancillería de Granada, mas la agredida la perdonó, quedando ambas en buena armonía como siempre habían estado» (Cfr. AGUILAR PRIEGO, R., «Aportaciones documentales...», p. 83).

⁸⁶ Lujo relacionado con las joyas y, fundamentalmente, con el vestuario. Podemos corroborar estas palabras al examinar la descripción del «vestuario» de Roque de Figueroa que a continuación detallo. Para el estudio específico del mismo véase el volumen monográfico que, por encargo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, coordinó la Dra. Mercedes de los Reyes: *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Cuadernos de Teatro Clásico, nº13-14, 2000. Ha sido reeditado en este año de 2007. Es fundamental consultar el «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», de MADROÑAL DURÁN, A., pp. 229-301.

⁸⁷ No debemos confundir a este actor con el que el 20 de febrero de 1629 se

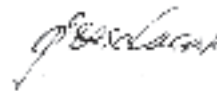
personas que en ello han intervenido...», decide perdonarlo de todos los cargos. Siempre y cuando cumpla las siguientes condiciones:

«...antes que salga de la dicha prisión, el dicho Antonio Mejía, [ha de comprometerse] a casarse legítimamente, por palabras de presente, que hagan verdadero matrimonio con la dicha Luciana de Castro, mi hija, y no pueda salir ni sea suelto de la dicha prisión hasta que cumpla lo susodicho y así mismo con cargo y condición que después de estar casados ambos, los susodichos, han de ser obligados a estar y residir conmigo a todas las representaciones que hiciera, así siendo autor como no lo siendo, en todas las partes y lugares donde yo estuviere y fuere y representare, todas las veces que yo quisiere y le ordenare que represente en la forma que a mí me pareciere, lo cual han de ser obligados de cumplir por tiempo y espacio de ocho años que han de comenzar a correr desde el día que se desposaren sin que en esto me hagan falta ni omisión, ni se puedan ir ni poner con otra persona, por ninguna causa ni por ningún efecto que sea y si se fueren o pusieren en otra parte, los he de poder quitar y traer conmigo y apremiarles a que cumplan lo susodicho...».⁸⁸

El caso expuesto anteriormente es difícil situarlo entre las simples disputas de los cómicos, ni por cómo actuó el padre –que trató de proteger el honor de su hija, además de obtener una ventaja económica de la situación–, ni por parte de Antonio Mejía⁸⁹ que dio con sus huesos en la cárcel por una actuación indigna, como le hubiera ocurrido a cualquier otro ciudadano que hubiera tenido similar comportamiento. De toda esta historia quién salió beneficiado fue el padre que consiguió casar a su hija, al tiempo que se aseguró dos representantes a su servicio, con lo que conseguía un buen porcentaje de los miembros de su compañía.

Una de las razones más frecuentes por la que los actores pisaron las cárceles⁹⁰ fue el incumplimiento de contratos. Esto ocurrió a Francisco de Velasco,⁹¹ representante, que había firmado contrato para formar parte de la compañía de Antonio Granados para la temporada de 1628-1629. Al no cumplir su compromiso, se le impuso una multa de 200 reales que no pudo pagar, por lo que se le llevó a la cárcel.

concertó con Manuel Vallejo, que se hace llamar Pedro de Salazar, para toda la temporada dramática de 1629-1630. Vean la firma de éste y compárenla con la de Pedro de Castro Salazar reproducida más arriba (A.P.S., Oficio IX, 1629, leg. 17.830, fs. 817r-v. Fecha: 20 de febrero).



⁸⁸ A.P.S., Oficio II, 1629, leg. 1229, fs. 1772r-1775r. Fecha: 20 de noviembre.

⁸⁹ Estos datos podrán ayudar a la biografía de este actor que, según la *Genealogía...*, p. 99, aparece bastante complicada.

⁹⁰ Para SARRIÓ, P. esta profesión fue el refugio de algunos fugitivos de la ley, por lo que entrar en la cárcel era lo más habitual de sus vidas (Cfr. «Sobre los miembros de las compañías teatrales», 8/III *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, pp. 853-861, p. 857).

⁹¹ Estuvo casado con Ana Fajardo y fueron recibidos por Cofrades el 3 de febrero de 1632 estando en la compañía de Francisco López (Cfr. *Genealogía...*, p. 83).

Será Francisco López, otro autor de comedias, el que al llegar a Sevilla se acuerde de él y negocie con Granados –que está en esos momentos en Utrera– el recuperarlo, incorporándolo a su compañía previo pago de cierta cantidad al autor.⁹²

Mejor suerte corrió Andrés de la Abadía⁹³ quien, habiéndose concertado con Alonso de Olmedo y Pedro Manuel, autores de comedia, quiso abandonar la compañía antes de expirar el plazo, razón por la que fue a la cárcel, al no poder pagar la multa estipulada. Pero se apiadó de él Juan de Vallejo Solís, Veinticuatro de Sevilla, que pagó los 200 reales (¿se los prestó? siempre fue un prestamista ocasional), abandonando la cárcel y se marchó de Sevilla.⁹⁴

Como último ejemplo de estas desavenencias entre los mismos miembros de las compañías cabe exponer lo sucedido a Juan de Nieva, autor de comedias, que sostuvo un pleito contra los miembros de su compañía en 1635.

Había formado una compañía «de partes» con los siguientes actores:
–Jerónimo de Castro: 1º papeles de galanes.
–Juan de Montoya: barbas y vejetes. Le presta 200 reales.
–Juan Calvo: representa, canta y baila. Le presta 300 reales.
–Manuel de Macedo: canta la primera parte de la música. Le presta 300 reales.
–Juan de Arenas: canta, baila y representa.
–Luis Antonio [Vélez de Guevara]. Vecino de Madrid: canta y representa. Le presta 300 reales.

–Francisco Bravo de Salamanca: 3º papeles. Le presta 250 reales.
–Juana Bernarda (viuda): canta, baila y representa. Le presta 350 reales.
–Juan de Miranda y su mujer, Juana Bautista: cobrador a la puerta y 2ª damas, canta y baila. Les presta 500 reales.

Todos están de acuerdo en devolver al autor, Juan de Nieva, las cantidades adelantadas y si no lo hicieran, desde el día del *Corpus* los podía llevar a la cárcel y concertarse con otros actores. La escritura se firmó en Sevilla, a 3 de marzo de 1635. Juan de Nieva esperó más de un año (10 de marzo de 1636) para solicitar al alcalde, don Juan de León, lo que, en justicia, era suyo. Terminó la temporada y le quedaron debiendo las siguientes cantidades los diversos actores: Jerónimo de Castro, 234 reales; Antonio Vélez de Guevara, 450 reales; Juan Miguel, 795 reales; Manuel de Macedo, 136 reales; Mariana de Ribera, vecina de Granada (no sabe firmar), 516 reales; Juana Bernarda, 257 reales.

Una vez que son denunciados, el alcalde, Juan de León, traslada a los diversos miembros de la compañía su situación, reaccionando de forma muy diversa entre ellos: Jerónimo de Castro reconoce su deuda y dice que, cuando pueda, pagará al autor. Mariana de Ribera dice no saber cuál es la cantidad que le debe «...y que le tiene dado un vestido en prenda, de mucho valor...». Manuel de Macedo reconoce la deuda. Juana Bernarda «comediante», reconoce, de palabra, que algo debía a Juan de Nieva pero cuando le pidió el juez que firmara, se retractó y dijo: «que no debe nada y que ella le tiene dadas prendas al dicho Juan de Nieva y dijo que no sabe escribir». El 5 de febrero de 1636, Juan de Nieva se presentó en Sanlúcar de Barrameda ante don Juan de Sandoval, Corregidor de la ciudad, exigiendo el embargo de los bienes de todos los actores que le debían dinero. Es de suponer que se encontraban allá trabajando la mayor parte de ellos. Todavía el 10 de marzo de 1636 Juan de Nieva no ha recibido ni un real de Antonio Vélez de Guevara, Manuel de Macedo y Juana Bernarda que, a pesar de haber reconocido su deuda, no le han pagado, por lo que solicita la cárcel de todos ellos o el abono inmediato de sus cuantías. Pero los actores se defienden. Tal es así que

Manuel de Macedo reconoce que su deuda se debe a que Nieva pagó al mesonero de Écija, Ambrosio de Toro, por él, pero no cree que haya efectuado el gasto hasta que no le presente la carta de pago. Eso sí, pide a la Justicia que «...ningún alguacil me moleste ni prenda durante que el susodicho Juan de Nieva no entregare y presentare ante Vmd. cómo tiene pagada la dicha deuda». Es evidente que pretende retrasar el pago de cualquier forma, pero no le vale de mucho ya que el mismo día Juan de Nieva declara haber pagado al mesonero de Écija por la persona de Macedo.

⁹² A.P.S., Oficio I, 1631, leg. 467, fs. 177r-178r. Fecha: 22 de marzo.

⁹³ Asistió al Cabildo de la Cofradía, el 17 de marzo de 1639. Es la única noticia

que conocemos (Cfr. *Genealogía...*, p. 271).

⁹⁴ A.P.S., Oficio VIII, 1636, leg. 5.550, fs. 624v-629v. Fecha: 17 de mayo.

Se ha perdido el resto de la documentación de este pleito, por lo que se desconoce el resultado final del mismo.⁹⁵

Como se ha pretendido hacer ver, la presencia de nuestros actores en las cárceles está relacionada con muchas y diversas causas pero la fundamental y más frecuente es la económica. Deudas contraídas con sus «autores» –como se ha documentado anteriormente–; deudas que adquieren libremente para vivir con desahogo y para ello, constantemente, trabajan con los «prestamistas» oficiales, como lo fue Juan de Vallejo Solís,⁹⁶ Veinticuatro de Sevilla, al que no pagaron en tantas ocasiones y por ello fueron retenidos en la ciudad, so pena que las renegociaran. Deudas contraídas con los «mercaderes»,⁹⁷ fundamentalmente los relacionados con las telas,⁹⁸ al necesitarlas no como «el comer», sino «para comer». Lo cierto es que las deudas fueron la causa fundamental –sin contar las enfermedades o la vejez– para que un autor de comedias dejara de serlo ya que, al faltarle liquidez, se le agotaba la credibilidad. Esto hubo de ocurrirle a Francisco de Gálvez «autor que fue de comedias»,⁹⁹ padre de Isabel de Gálvez, oriundo de Baeza, quien debe dar poder a Gonzalo Fernández, vecino de Granada, para que le cobre todo lo que le deben, dado que está arruinado. Y declara sus deudores:

–Francisco de Soto, vecino de Sevilla, 176 reales y 4 maravedís. Le firmó la carta de obligación en la villa de Espera.

–Juan de Molina, músico. Vecino de la ciudad de Toro, 117 reales. Le firmó la carta de obligación en la ciudad de Baeza.

–Francisco de San Miguel, vecino de la villa de Baza, 262 reales. Le firmó la carta de obligación en la ciudad de Baeza.

–Francisco de Velasco y Ana Fajardo, su mujer, representantes de comedias, vecinos de la villa de Osuna, 400 reales.

Por las pocas referencias que tenemos del autor y por los nombres de las ciudades en las que le han reconocido las deudas, da la impresión de que se trata de una compañía de la «legua» andaluza y que se movió en torno a su ciudad natal.

⁹⁵ Audiencia de Sevilla, leg. 351. Fecha: 3 de marzo de 1635. Escribano: Tomás de Palomares, [s.f.].

⁹⁶ Juan Acacio Bernal, autor de comedias, y Manuel de Silva deben a Juan de Vallejo Solís, 300 reales. Se los pagarán en el momento que él los reclame (A.P.S., Oficio II, 1633, leg. 1.238, f. 531r-v. Fecha: 12 de marzo). Tomás Enríquez, representante, debe, igualmente, a Juan Vallejo Solís, 200 reales. Se los pagará dos días después del *Corpus* (A.P.S., Oficio II, 1633, leg. 1.238, f. 532r-v. Fecha: 12 de marzo). Pedro de la Rosa y su mujer, Catalina de Nicolás (que tiene una edad comprendida entre los 18 años y los 25), deben a don Juan de Vallejo Solís, 700 reales. Se los han de pagar a finales del mes de agosto (A.P.S., Oficio II, 1633, leg. 1.239, fs. 121r-122r. Fecha: 20 de mayo). Juan Jerónimo Valenciano y Ana María de Cáceres, su mujer, reconocen deber a don Juan Vallejo Solís, 1.500 reales. No dicen cuándo se los tienen que pagar (A.P.S., Oficio III, 1633, leg. 1746, fs. 288r-289v. Fecha: 13 de junio).

⁹⁷ Bernardo de la Trinidad y Córdoba, mercader, prestó 600 reales a Juan Manzana, representante. Se los tendrá que abonar el día del *Corpus* (A.P.S., Oficio XVII, 1633, leg. 10.990, fs. 469v-470r. Fecha: 26 de febrero). Juan de la Fuente, mercader, prestó a Francisco Velasco y a Ana Fajardo, su mujer, representantes, 563 reales, que es el valor que tienen 15 varas y media de «lama cabellada y azul». Se los ha de pagar en Sevilla, a finales del mes de octubre (A.P.S., Oficio XVII, 1633, leg. 10.992, fs. 316v-318r. Fecha: 7 de julio).

Cabe señalar que no sólo los autores menos afamados sufrieron con las deudas. Incluso los más famosos, como Roque de Figueroa, tuvo contratiempos, llegando a subastarse sus bienes.¹⁰⁰ Alcanzó esta situación por deudas contraídas con Juan de Perea y Antonio García, maestros gorreros y sederos, vecinos de Sevilla, en la collación de Santa María, a los que debía 6.000 reales de principal. No los pudo pagar. Ingresó en la cárcel y el Alguacil Mayor ordenó «...le sacad sus bienes y los vended y rematad ante escribano público y con cargo, conforme a derecho, y de su procedido haced el dicho pago...».¹⁰¹ Eran los primeros días de enero de 1634. La subasta se realizó y la puja, tras varias intervenciones, alcanzó el valor de 5.000 reales, que fue lo que pagó Pedro de Ortegón, otro autor de comedias. He aquí la relación de los mismos:

«Primeramente tres cajas de madera de pino más que medianas, con sus cantoneras y llaves y dentro de ellas, lo siguiente:

–Primeramente un vestido de hombre de paño de Segovia, de color, guarnecido con guarniciones bordadas negras y sus fajas en el ferreruero y los calzones abiertos por los lados sin botones y ropilla.

–Ytem. Otro vestido de hombre, ropilla, calzón y ferreruero de perpetuán, cabellado, guarnecido con molinillo y lentejuela de plata y alamares de alas de cuervo y el ferreruero, guarniciones a lo francés.

–Un calzón ancho y chaquetilla de lienzo, bordado con unas labores que dice «Jesús» y con unas muertes.

–Un vestido de Obispo, con su tunicela de tafetán tornasol, con su bonete.

–Otro vestido de Obispo con sus mangas de tafetán rosado.

–Otro asimismo de Obispo, más viejo, con dos bonetes.

–Dos roquetes con sus randas y puntas.

⁹⁸ Esta documentación es la más interesante pues se nos dice el tipo de tejido con el que se hacían los vestidos de la época. Buen ejemplo de ello es el documento que firmó Pedro de la Rosa y Catalina de Nicolás, representantes, pertenecientes a la compañía de Tomás Fernández, que dejaron a deber a Cristóbal Sánchez Valderrama, «mercader de telas de oro», 412 reales, que son un resto del valor de las diversas telas que le habían comprado. Deben pagarle aquí en Sevilla, a finales del mes de octubre. Pero como el mercader no se fía, les hace entregar, en señal «...una ropa de mujer, de espolín de Italia, noguerado, con flores, gamuzado, guarnecida con galón de plata, flor de lis» (A.P.S., Oficio XXI, 1633, leg. 14.536, f. 1105r-v. Fecha: 21 de mayo. Catalina de Carvajal no sabe firmar.

⁹⁹ A.P.S., Oficio XXIV, 1634, leg. 16.949, f. 723r-v. Fecha: 11 de febrero.

¹⁰⁰ Para conocer los últimos años de la presencia de este autor en Sevilla, ver mi artículo «Roque de Figueroa y el «cuarto» Coliseo sevillano (1631-1632)», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IX, (2006), pp. 9-38.

¹⁰¹ A.P.S., Oficio V, 1634, leg. 3.642, fs. 132r-136r. f. 133r. Fecha: 17 de enero.

–Una capa de grana a lo francés, guarnecido de plata y oro,¹⁰² a lo francés.

–Un almaizar de albornoz, aforrado en tafetán verde gai (sic), con guarnición de plata.

–Unos calzones anchos de rabí con puntas de oro y dos chaquetas de rabí de Italia y sus bonetes colorados.

–Tres chaquetillas coloradas, de paño cordellate.

–Un ropón de moro con sus alamares de plata y su almaizar, con sus alamares.

–Un sayo de moro de grana pardo.

–Otro ropón de moro azul.

–Un vaquero de pastor catalufa, guarnecido con pasamanos de plata.

–Un manto negro de gasa con sus puntas de oro y plata.

–*Item.* Otra caja de pino y en ella lo siguiente:

–Un alfanje con su vaina.

–Una saya-jubón y escapulario de cordoncillo, aforrado en tafetán naranjado, con botones, de filo de oro las mangas.

–Una basquiña de chamelote negro de aguas, con guarnición, negra, que tiene treinta guarniciones de pasamanillo de terciopelo negro, aforrado en tafetán verde.

–Un ropón de moro con manga de tela de oro fino con alamares de plata de hojuela.

–Un jubón romano colilla con palitoques redondos, de tela encarnada.

–Otro jubón colilla de lama morado, bordado en tafetán verde.

–Un sayo pastoril azul, largueado, con pasamanos de oro falso, aforrado en frisa blanca.

–Otro sayo pastoril de tela morada, guarnecido con pasamano de oro.

–Otro de lama fina, naranjada, con una caperuza de pastor.

–Otro sayo de pastor de tela blanca, con alamares de oro.

–Otro de catalufa de Flandes, con pasamanos de oro falso, azul y blanco.

–Otro de catalufa verde, de Flandes, y blanco, con pasamanos falsos y aforrados en bayeta blanca.

–Otro sayo vaquero de brocado fino, con un pasamano de oro.

–Unas mangas de vaquero de terciopelo verdes, con randas de oro falso.

–Un jubón de lama verde con pasamanos de oro falso.

–Unos calzones y mangas colombinos, de raso de oro, a flecos.

–Otros calzones de damasco, con mangas, encarnado, con pasamano falso.

–Un hábito de monja, saya y escapulario de estameña, blanco pardo.

–Un calzón y ropilla y mangas de tela negra, con una caperuza de lo propio, con pasamanos de oro falso con su polaina y un bonete con bombas de terciopelo colorado.

–Un zurrón de lama negro, con unas polainas y una caperuza.

–Un zurrón de tela blanca con flores.

¹⁰² En 1623, dentro de los *Capítulos de Reformación*, se promulgó la pragmática que prohibía el oro en los vestidos y los cuellos escarolados, que debían ser sustituidos por valonas llanas. Por la descripción de esta prenda y otras que dice a continuación, Roque no la cumplió (Cfr. SANZ AYÁN, C., «El patrimonio empresarial de autores y actrices a fines del siglo XVII: vestidos de comedia», *Memoria de la palabra, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos – La Rioja, 15-19 julio de 2002, ed. a cargo de M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, 2004, pp. 1629-1639, p. 1629).

¹⁰³ A.P.S., Oficio V, 1634, leg. 3.642, fs. 132r-135r.

–Una sábana basta.

Item. Se abrió la otra arca de pino y en ella lo siguiente:

–Un jubón de mujer de raso amarillo con botones de vidr[i]o, largueado con ribetillo de lanilla.

–Un vestido de paño pardo de Segovia, calzón, ropilla y ferreruelo de paño vitorio (sic), con botones de oro y seda parda.

–Una saya de cordoncillo, aforrada con tafetán verde.

–Un armador de raso amarillo con mangas de tela, con botones de oro.

–Un jubón de mujer de chamelote pardo, nuevo, aforrado en tafetán pardo.

–Un vestido de tafetán encarnado, con lentejuela, calzón y ropilla y cascabillos.

–Un papel con alamares de seda y botones de oro, que son cuatro docenas.

–Una sábana de lienzo basto».¹⁰³

Como bien conocen los expertos en estas materias, el documento reseñado es muy importante: se dice que «por el hilo se saca el ovillo». Y nunca mejor empleado este refrán si se aplica a la situación presente: por esos vestidos se puede llegar a reconocer qué obras llevaba Roque en su repertorio. Las cuatro mujeres engañadas de *El burlador de Sevilla*, que lo había de llevar en su repertorio, reponiéndolo en 1636, en Nápoles, pudieron muy bien elegir su vestuario de acuerdo con la clase social que representaban.¹⁰⁴

Roque, después de haber sido desposeído de su preciado ajuar, salió de Sevilla a toda prisa. Llegado a Toledo el 30 de abril, se propuso recuperar lo que era suyo. Dio poder a Juan de Urquiza, vecino de Madrid [...] para que se concertase con algún arrendador de cualquier ciudad de España; también le concede poder para tomar y reconocer las deudas que tuviera, pues está dispuesto a pagarlas en determinados plazos; poder para recuperar las prendas que ha dejado empeñadas, como para cobrar a todos los deudores de Roque; y «...pueda requerir a cualesquier autores de comedias, con la Comisión que tiene ganada del señor don Francisco de Alarcón, del Consejo de su Majestad, para que no puedan representar en ninguna parte, ninguna de las comedias que se declaran en la Comisión, ni otras que fueren del otorgante».¹⁰⁵ Conocer el contenido de esa «comisión» sería el sueño de todo investigador pues nos revelaría las obras que hasta el momento había comprado Roque de Figueroa y con ellas se aclararían muchas incógnitas.

Hasta ahora se ha hablado de las «compañías» como una agrupación de actores que se reúnen, durante una temporada dramática, con los fines que marca el «autor de comedias». Como no se ha descendido a

¹⁰⁴ CROCE, B., *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, R. Ricciardi Ed., vol. I: «Comici spagnuoli in Italia nel Seicento», 1942, p. 423.

¹⁰⁵ A.P.S., Oficio V, 1634, leg. 3.643, fs. 32r-37v. Fecha: 12 de mayo. En esta fecha Juan de Urquiza se encuentra en Sevilla y paga a Antonio García y Juan Perea, 6.210 reales, por lo que recupera su vestuario. Aparece una vez más la relación de todas las prendas que había comprado Pedro de Ortegón que, por lo que se ve, nunca salieron de las manos de sus acreedores.

In botones de Argemilla
Item de ... de ... de ... de ...
de ... de ... de ... de ...
de ... de ... de ... de ...

De ... de ... de ... de ...
de ... de ... de ... de ...

De ... de ... de ... de ...
de ... de ... de ... de ...

De ... de ... de ... de ...
de ... de ... de ... de ...

De ... de ... de ... de ...
de ... de ... de ... de ...

De ... de ... de ... de ...
de ... de ... de ... de ...

De ... de ... de ... de ...
de ... de ... de ... de ...

De ... de ... de ... de ...
de ... de ... de ... de ...

De ... de ... de ... de ...
de ... de ... de ... de ...

De ... de ... de ... de ...
de ... de ... de ... de ...

Vestuario Roque de Figueroa (APS, leg. 3642).

esas obligaciones y habida cuenta que no son tantas las compañías que se han podido reconstruir, paso a hacerles participe de la de Pedro de Ortegón para la temporada de 1634-1635¹⁰⁶ (temporada que se abrió el 1 de marzo, Miércoles de Ceniza de 1634, hasta el 16 de abril, domingo de Resurrección, del año siguiente). Contrató a los siguientes actores:

–Andrés de Guevara:

«...los galanes, que han de ser los primeros papeles...acudiendo a las dichas representaciones, así en esta dicha ciudad de Sevilla, en los Coliseos e particulares, fiestas del *Corpus*, conventos y monasterios...por lo cual se me ha de dar veinte y siete reales de partido, los diez de ellos de ración cada un día que se represente o no, y de cada representación, diez y siete reales... desde el miércoles de Ceniza próximo pasado...Por la fiesta del *Corpus Cristi* que se ha de hacer en esta ciudad, se me ha de dar quinientos ducados, por todas las representaciones de la dicha fiesta...me ha de dar ...dos caballerizas iguales y llevarme a su costa toda mi ropa sin que haya de pagar cosa alguna...el dicho autor me ha de dar adelantados mil reales, en moneda de vellón, los cuales e ha de dar en toda esta semana en que estamos, a la fecha de la carta y los he de desquitar: quinientos reales de la dicha fiesta del *Corpus* y los otros quinientos reales en representaciones...Y es condición que el dicho autor ha de poner ocho comedias sin representarlas yo, por la enfermedad que tengo de gota...Hecha la carta en Sevilla, estando en la posada del Ave María, que es en la entrada de la Pajarería, en veinte y ocho días del mes de marzo, de mil y seiscientos y treinta y cuatro...».¹⁰⁷

Pero antes de asegurarse el primer galán, Pedro de Ortegón contrató a los ocho representantes que a continuación se citan. Dado que los contratos son prácticamente plantillas que se repiten, sólo se mencionarán los datos que les diferencian:



¹⁰⁶ El profesor SENTAURENS, J., en su estudio sobre *Seville et le théâtre...*, t. II, p. 1235 presenta la lista de los actores de Pedro de Ortegón de la temporada siguiente, por lo que pueden compararse y ver que, salvo los dos o tres actores masculinos más importantes (pues creo que son algo más que actores...), el resto no coincide, prueba de la gran movilidad de los actores de una temporada a otra. Pero esta constatación también la había advertido OEHRLEIN el cual nos hizo ver que el éxito de muchas compañías dependía de la permanencia, mayor o menor, de sus primeros actores («Las compañías de título: columna vertebral del teatro del Siglo de Oro» [<http://www.bibliole.com/CILHT/oehr100.html>]. Fecha de la consulta: 23/04/2007).

¹⁰⁷ A.P.S., Oficio V, 1634, leg. 3.642, fs. 560r-562v. Fecha: 28 de marzo.

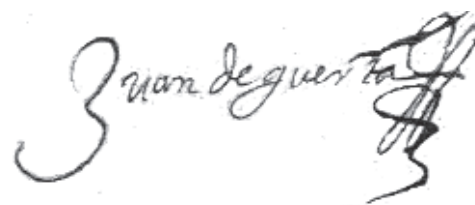
¹⁰⁸ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, fs. 415r-v. Fecha: 9 de marzo. Este actor aparece citado en el libro de la *Genealogía...* en varias ocasiones, siempre relacionado con distintas limosnas que entregó a la Cofradía de la Novena, pero nunca se dice con qué autores trabajó.

¹⁰⁹ Ya destacó ARATA, S. que la figura del copista «era una pieza clave en el

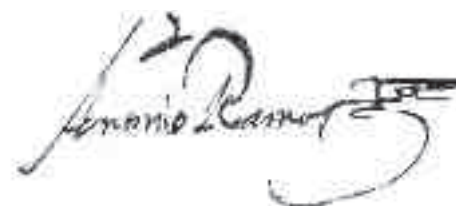
–Juan López: se obliga a «cobrar a la puerta» [...] «representar y hacer viajes y lo demás que se me ordenare». Cobrará 4 reales de ración y 4 de representación.¹⁰⁸



–Juan de Huerta: se obliga a «apuntar y sacar comedias¹⁰⁹ y hacer carteles y todo lo demás que se me ordenare». Cobrará 3 reales de ración y 3 de representación. Y 100 reales adelantados. 1 caballería para los viajes. Si abandona la compañía tendría que pagar 50 ducados.¹¹⁰



–Antonio Ramos: se obliga a hacer «los vejetes y segundos graciosos y lo demás que se me ordenare». Cobrará 3 reales de ración y 3 reales y medio de representación. Recibirá 1 caballería para los viajes. Pagará 50 ducados de multa y cárcel si abandona la compañía.¹¹¹



–Antonio de Avendaño: se obliga a representar «papeles de por medio y cantar y bailar». cobrará 6 reales de ración y 8 de representación. Debe darle, adelantados, 100 reales. Y por la fiesta del *Corpus* cobrará 150 reales. También necesita 1 caballería para los desplazamientos. No sabe firmar.¹¹²

engranaje del funcionamiento de una compañía y, entre sus cometidos estaba no solo el de copiar por separado los papeles que desempeñarían los distintos actores, sino también el de realizar las copias de las comedias» en palabras de BADÍA HERRERA, J., «Manuscritos teatrales de los siglos de Oro: las copias de actores», en *Líneas actuales de investigación literaria...*, pp. 135-144; p. 135.

¹¹⁰ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 416r-v. Fecha: 9 de marzo. Jamás se menciona su nombre en la *Genealogía...*

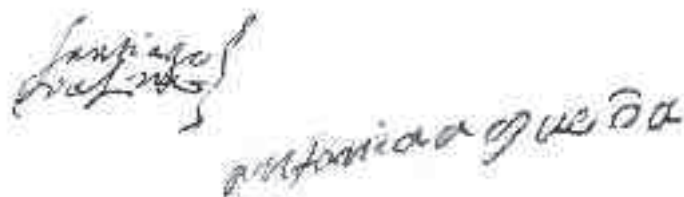
¹¹¹ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 417r-v. Se dice en el libro de la *Genealogía...*, p. 98, que fue recibido por cofrade perteneciendo a la compañía de Juan Acacio Bernal, aunque no se da el año. Y en el libro de los Cabildos, dice que lo hizo el 17 de julio de 1632. Cuando asistió al Cabildo del 25 de junio de 1634 es evidente que se encontraba con Pedro de Ortegón, al igual que el del 25 de febrero de 1635. Estando en la compañía de Tomás Fernández, en 1635, murió.

¹¹² A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 418r-v. Fecha: 10 de marzo. A este actor no lo menciona la *Genealogía...*

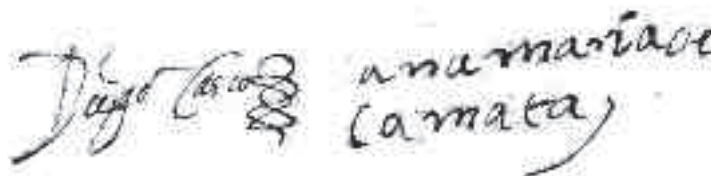
–Juan Coronel: se obliga a «representar y bailar y hacer todo lo demás que se me ordenare en todas las comedias». Cobrará 4 reales de ración y 5 de representación. Y «un vestido de terciopelo para el tablado que se ha de desquitar en las dichas representaciones y así mismo cien reales por la fiesta de *Corpus Cristi* y una caballería para los viajes de la dicha compañía».¹¹³



–Santiago Valenciano y Antonia Águeda, su hija: se obligan a «representar y cantar Santiago; y Antonia Águeda, «la tercera parte». Cobrarán [...] de ración y 3 reales de representación. Tomarán prestados 600 reales a descontar de las representaciones. Por el *Corpus* han de recibir 30 ducados. Y 3 caballerías para todos los viajes. Antonia es mayor de 15 años y menor de 25.¹¹⁶



–Diego Casco y Ana María de la Mata, su mujer: se obligan a «cantar y bailar y representar en todas las comedias». Cobrarán 9 reales de ración y [...] de representación. Les prestará 400 reales que les descontará en las representaciones. Necesitan 3 caballerías.¹¹⁴



–Josefe Bautista: se obliga a «representar y cantar y lo demás que se me obligare en todas las representaciones» Cobrará 5 reales de ración y [...] reales de representación. Recibirá prestados 300 reales que se los descontará después del *Corpus*. Necesita una caballería para todos los viajes que hicieren.¹¹⁷



–Felipe Ordóñez: se obliga a representar «segundos y terceros y bailar y lo demás que se me ordenare». Cobrará 6 reales de ración y [...] de representación. Por el *Corpus*, 150 reales. Necesita 1 caballería.¹¹⁵



A este elenco sólo le falta la segunda dama dado que, Micaela López, esposa de Pedro de Ortégón, hacía las primeras. Lo cierto es que el autor tomó parte en las representaciones del *Corpus* recibiendo de manos de don Luis de Coello, receptor de las cuentas del Ayuntamiento sevillano, 300 ducados (112.200 reales) a cuenta de los 500 que había de cobrar por la puesta en escena del auto *La cena de Baltasar*.¹¹⁸ Esta fiesta del *Corpus* hubo de quedar muy lucida con la participación de otros dos grandes «autores»: Luis López¹¹⁹ y Bartolomé Romero. Se completaron las representaciones hechas en los carros con las danzas «El regocijo de San Juan Bautista», con 14 personas; y «La escuela de Matachines», con 13 personas, ambas ofrecidas por Fernando de Rivera¹²⁰ y otras dos realizadas por Juan

¹¹³ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 419r-v. Fecha: 10 de marzo. Estuvo casado con Isabel de Góngora y fue recibido por cofrade el 26 de abril de 1631, estando en la compañía de Bartolomé Romero (*Genealogía...*, p. 67). Sin embargo, cuando se historia a su mujer, se dice que se recibieron por cofrades estando en la compañía de Cristóbal de Avendaño, sin mencionar fecha alguna (*Genealogía...*, p. 371). Trabajó Isabel de Góngora muchas veces en la compañía de Antonio de Prado, por lo que también lo haría su marido.

¹¹⁴ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, fs. 420r-421r. Fecha: 9 de marzo. Hay que observar que cuando se trata de matrimonios no se especifican los salarios individualizados, aunque en otras ocasiones sí los papeles.

¹¹⁵ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, fs. 421r-422r. Fecha: 11 de marzo. Será uno de los contratados también para la siguiente temporada. Estando en la compañía de Antonio de Prado se recibió por cofrade, el 20 de noviembre de 1632 (*Genealogía...*, p. 88).

¹¹⁶ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, fs. 423v-424v. Fecha: 10 de marzo. No se recoge en la *Genealogía*.

¹¹⁷ A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, fs. 422v-423r. Fecha: 10 de marzo. No se recoge en la *Genealogía*.

¹¹⁸ SÁNCHEZ ARJONA, J. M., *Anales...*, p. 288. Resulta extraño que estando en Sevilla el autor diera poder a Damián Rodríguez, maestro sastre, para que cobrara los 200 ducados que le restaban por recibir de la fiesta del *Corpus*. Sólo hay una explicación: que se los debiera por haber adquirido los trajes o telas necesarios para la representación del festejo (A.P.S., Oficio XVII, 1634, f. 945r-v. Fecha: 22 de mayo).

¹¹⁹ Recibe de don Luis de Coello, mayordomo de los Propios, 74.800 maravedís a cuenta de la fiesta del *Corpus* (A.P.S., Oficio XXI, 1634, leg. 14.538, f. 1.092v. Fecha: 1 de junio).

¹²⁰ Recibe Fernando de Rivera, de don Luis de Coello, 3.800 reales por obligarse a hacer esas dos danzas para el próximo *Corpus* (A.P.S., Oficio IV, 1634, leg. 2.575, f. 1150r-v. Fecha: 18 de mayo).

Félix de Moncada, una del «sarao» y otra del «cascabel».¹²¹ Además, es probable que Pedro de Ortegón cuando estuvo representando en el corral del Coliseo pudiera estrenar la comedia *El satisfecho*, de Juan de Belmonte Bermúdez, cuyo original autógrafo está firmado en Sevilla, a 4 de julio de 1634.¹²²

Si Luis López estuvo representando en el corral de la Montería 50 representaciones, al inicio de la temporada de 1634-1635,¹²³ es más que probable que Pedro de Ortegón abriera el Coliseo, para dejar paso a Bartolomé Romero que empezaría sus representaciones en este corral hacia el 20 de mayo.¹²⁴ Una vez que pasó el *Corpus* y los meses de verano,¹²⁵ será Francisco López el que se instale en el corral del Coliseo, cerrando la temporada, como le exigen los arrendadores.¹²⁶ Y Pedro de Ortegón pudo pasar a la Montería para trabajar ciertos días en la segunda parte de la temporada.¹²⁷ Poco tenía que hacer Ortegón y su primer galán, Andrés de Guevara, cuando en el reparto de Francisco

¹²¹ Juan Félix de Mocada recibe 3.800 reales de don Luis de Coello, mayordomo de los Propios, por las danzas que ha de hacer en el *Corpus* (A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.994, f. 959r-v. Fecha: 23 de mayo). Para la historia de las Danzas en el *Corpus* sevillano, ver: MATLUK BROOKS, L., *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*, Kassel, 1988.

¹²² Apuesto por el hecho de que Belmonte pudiera encontrarse, por esa fecha, todavía en Sevilla, aunque no lo he podido documentar. Con seguridad ya no se encontraba en Sevilla en 1636 pues la casa en la que vivió durante su estancia sevillana la ocupó don Juan Enbrun, Abogado de la Real Audiencia (A.P.S., Oficio VIII, 1636, leg. 5550, fs. 1137v-1138r. Fecha: 22 de agosto). Por la misma regla y aplicándole la misma lógica, su obra *El sastre del campillo*, autógrafo y con licencia en Madrid, a 22 de noviembre de 1631, la concluyó en Sevilla pues era donde físicamente se encontraba (Cfr. BOLAÑOS, P., «Luis de Belmonte Bermúdez y el «tercer» Coliseo sevillano (1620-1631)», *Cervantes y su época. Lectura y Signo*. Anejo I. Ed. a cargo de Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech, León, Secretariado de Publicaciones, 2 vols., 2008; vol. II, pp. 291-340).

¹²³ Este autor da carta de pago a Pedro de León Trebiño, racionero y responsable del corral de la Montería, por valor de 7.300 reales que son los que le prometió a Jacinto de Acebedo (que actuaba con su poder) como ayuda de costa por esas 50 representaciones (A.P.S., Oficio XXI, 1634, leg. 14.538, f. [r]. Fecha: 2 de enero).

¹²⁴ Dice Bartolomé Romero que llegaría hacia el 20 de mayo y que realizaría unas 20 representaciones. Cobrará, cada día que represente, 150 reales. Recibe por adelantado 3.000 reales que le desquitarán en la fiesta del *Corpus* (A.P.S., Oficio IX, 1634, leg. 17.850, fs. 1.001r-1003v. Fecha: 13 de marzo).

¹²⁵ Luis López, una vez que terminó el *Corpus* en Sevilla, pretende representar en el patio de las Arcas de Lisboa, para lo que dio poder a Esteban Rodríguez. (A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 497r-v. Fecha: 17 de junio).

¹²⁶ A.P.S., Oficio IX, 1634, leg. 17.851, fs. 252r-253v. Fecha: 27 de abril y fs. 585v-588r. Fecha: 19 de mayo. No comprendo por qué los arrendadores del Coliseo, Gaspar Díaz Cataño y Alonso Vergara Cataño, dan su poder a Domingo de la Rosa, para que marche a Madrid, Granada u otras ciudades y se concierten con autores para representar en el Coliseo ¿Es que no cumplió su palabra Francisco López? ¿Es que se trata de cerrar la próxima temporada? (A.P.S., Oficio IX, 1634, leg. 17.852, fs. 242r-243r. Fecha: 19 de julio).

¹²⁷ Al igual que hicieron los arrendadores del Coliseo, Pedro de León Trebiño, Racionero y arrendador de la Montería, dio poder a Sebastián del Castillo para que buscare «autores» (A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.994, f. 374r-v). Es posible que no tuvieran éxito sus gestiones y Pedro de León vuelve a hacer el encargo a Jacinto de Acebedo, explicitando que necesitaría la nueva compañía para empezar el 15 de septiembre o a primeros de noviembre hasta el día del *Corpus*. Por ello creo que desde septiembre a noviembre pudo estar representando Pedro de Ortegón. De momento no he encontrado el contrato. (A.P.S., Oficio XVII, 1634, leg. 10.996, f. 949r-v. Fecha: 12 de julio).

¹²⁸ Dice el contrato que representará lo que le ordenare el autor. Cobrará 33 reales (10+23 de representación) y en el *Corpus*, 700 reales. Pide 4 caballerías

López se encontraba, como máxima estrella, el gran actor Lorenzo Hurtado de la Cámara.¹²⁸ Esta es la razón que inclinaría al responsable de la Montería a buscar un nuevo autor que pudiera competir con Francisco López y al excelente reparto que llevaba en ese momento.



Pedro de Ortegón permaneció en Sevilla y pueblos de alrededor hasta mediados del mes de noviembre de 1635, fecha en la que inmerso en un mar de deudas¹²⁹ decidirá marchar a Lisboa, al Patio de las Arcas¹³⁰ que siempre fue considerado como parte de las rutas de las compañías castellanas.

«de silla» para desplazarse él y su gente. Además necesita 1 carro para toda su ropa. Pidió prestados 2.000 reales (A.P.S., Oficio IX, 1634, leg. 17.850, fs. 884r-886r. Fecha: 27 de febrero). El nombre de este autor está vinculado al de Pedro de Valdés con el que, bajo su protección, se hizo famoso (1626), incluso figuró a su lado como coautor de comedias. GADEA, A. y Mimma DE SALVO no asocian los dos nombres hasta este año de 1626 («Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos», *Diablotexto*, 4/5 (1997/98), pp. 143-175, p. 170), mientras que para mí sus nombres están unidos desde 1621 (BOLAÑOS, P., «Lorenzo Hurtado y el año dramático sevillano de 1640-1641», *Diablotexto*, 4/5, (1997/98), pp. 43-60, p. 44). Trabajó, también, en la compañía de Andrés de la Vega, en la temporada de 1625/1626.

¹²⁹ Como el autor no tiene liquidez, es el cobrador de su compañía, Juan López, el que se hace cargo de ciertas deudas. Le debe el autor a Juan López 5.437 reales, repartidos en los siguientes conceptos: 1.700 reales de una escritura que pagó, en Antequera, ante Alonso Muñoz, el 17 de noviembre de 1634; 3.287 reales que pagó a Marcos Díaz Bana y a Pedro Díaz (hermanos), vecinos de Antequera, por escritura que pasó, también ante Alonso Muñoz, el 17 de junio de 1635; y 450 reales por cédula firmada de su nombre, en la villa de Utrera, el 13 de agosto de 1635. Le promete pagarle en Lisboa, que dice estar de partida para esa ciudad (A.P.S., Oficio XVII, 1635, leg. 11.000, fs. 734r-736v. Fecha: 10 de noviembre). Como Juan López pertenecía a su compañía y marchaba con ellos a Lisboa, pues podía estar más o menos seguro de que cobraría; lo peor eran las otras deudas contraídas con civiles que siempre desconfiaron de los autores, pues no sabían si los verían más por esa ciudad y si mandaban a cobrar la deuda a alguien, les costaba dinero. De aquí que Juan Perea, vecino de Sevilla, al que debe Ortegón 2.026 reales y al que ha prometido pagarle en la 1ª semana de Cuaresma del año próximo, le ha de entregar, en prenda, un arca que contiene las siguientes prendas: «—una ropa de [...] rosada con guarnición de oro[...]; —[...] en tafetán negro; —Un vestido de br[...]na a tomadillos, de tafetán azul con galón de plata falso y lentejuelas en alzado; —Otro sayuelo y de cantar, de tela rosada, fina, y guarnición de oro fino, un calzón y ropilla marinero, de hergueta, aforrado en tafetán dorado; —Un jubón de tela largueado de oro fino; Un jubón blanco de tela, raído, con guarnición fino; Una cota de tela fina blanca aforrado en tafetán encarnado...» (A.P.S., Oficio XVII, 1635, leg. 11.000, fs. 607r-608r. f. 607r-v. Fecha: 14 de noviembre). Pero Ortegón se lo pensó mejor y decide darle poder al Sr. Pera para que venda la ropa que le ha entregado, se cobre sus deudas y pague otras que tiene Ortegón con diferentes proveedores (A.P.S., Oficio XVII, leg. 11.000, f. 775r-v. Fecha: 14 de noviembre).

¹³⁰ Ortegón y sus compañeros se concertaron para ir a Lisboa con Juan Méndez León, responsable del patio de las Arcas (A.P.S., Oficio V, 1635, leg. 3.647, fs. 139r-142r. Fecha: 27 de octubre). Será Juan de Gamboa, alquilador de mulas, el que le proporcione 26 cabalgaduras, «ensilladas» y 5 mozos. Pero es curioso que el compromiso de pago no lo adquiriera Ortegón, que es el autor de la compañía. Como se sabe que está arruinado, lo harán Juan López y Andrés de Guevara que tendrán que pagar 3.300 reales por el desplazamiento: 1.500 reales ahora y los otros 1.800 reales cuando lleguen al destino (A.P.S., Oficio XXI, 1635, leg. 14.541, fs. 1103r-1104r. Fecha: 10 de noviembre).

CONCLUSIONES

Es hora de hacer recapitulación de todos los datos aportados y reseñar con especial interés que tanto los autores más afamados que recorrieron España y parte del extranjero, como las «compañías de la legua» que nacieron en Andalucía para representaciones ocasionales, trabajaron en los más diversos pueblos de Andalucía, bien porque

- a) habían elegido una ruta determinada, camino de otra gran ciudad.
- b) o porque habían agotado un contrato en la gran ciudad y, para ser contratados de nuevo, debería pasar un tiempo y alejarse unos meses a los pueblos para así poder volver como autores deseados.

Ejemplos de ambos casos se pueden citar. Por ejemplo, Jerónimo Sánchez, autor de comedias por su Majestad, estuvo en tierras andaluzas: «(...) en Écija, en febrero de 1616; de nuevo en Córdoba, en abril de 1616, en Málaga y Ronda, en mayo y junio del mismo año; en Écija y Córdoba, en 1617», ciudad en la que se le incautó su repertorio de comedias en el que se recoge el *Tan largo me lo fiáis*, obra discutida como precedente de *El burlador de Sevilla*.¹³¹

Luis López y su mujer, Ángela de Mesa, desde Sevilla marchan a Ronda, a mitad de Julio de 1634,¹³² desde allí se dirigieron a Lisboa, en donde deben estar a primeros de septiembre, permaneciendo hasta diciembre. Vuelven a Sevilla para trabajar en febrero de 1635, antes de Carnestolendas y cuando pasan éstas, marchan a Jerez de la Frontera en donde trabajarán los meses de abril-mayo.

Juan Jerónimo Valenciano, que dice ser vecino de Madrid (¿?), representaba en Sevilla durante los meses de abril y mayo, de 1633. El *Corpus* lo hizo en Utrera¹³³ y desde allí volvió a Sevilla en donde representará durante los últimos días de junio y el mes de julio (1633). Luego marchó a Granada, teniendo que estar allí en septiembre (1633). Volvió a Sevilla, desde donde se fue a Ronda conjuntamente con Luis López, dado que ambos –Juan Jerónimo y Luis López– habían hecho un contrato en Sevilla para formar una sola compañía durante la temporada de 1634/1635, por lo que el destino de uno de ellos fue el del otro. Así, ambos estuvieron en Lisboa desde septiembre de 1634 hasta Navidad de ese mismo año.

Pedro de Ortégón que, después de trabajar en Sevilla en 1635, ha de pasar el otoño e invierno en Antequera y sus alrededores. Volverá a Sevilla algunas fechas antes del *Corpus* del año siguiente (1636) para participar en la representación de sus carros. Marchó a Lisboa y antes de llegar a la gran ciudad se detuvo en Utrera, en donde se pasa trabajando todo el verano. Otros, como Damián Arias de Peñafiel, en

¹³¹ GARCÍA GÓMEZ, A. M., «Aporte documental al debate acerca de la prioridad entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*: el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez», *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005), Anthony Close editor. AISO, 2006, pp. 281-286.

¹³² Contrató a Sebastián Hernández, arriero, para que le llevara a Ronda 27 cajas de ropa que pesaban 172 arrobas. Le pagará 3 reales y fi por arropa y debe hacer el viaje «en siete días» del mes de julio (A.P.S., Oficio XVII, leg. 10.995, fs. 737r-738r. Fecha: 5 de julio).

¹³³ Hizo el *Corpus* en esta ciudad pues no consiguió que el Ayuntamiento de Sevilla, por mucha súplica que le hizo el autor, le diera esa media fiesta que

este año concreto de 1636 –que no siempre tenía que suceder así– trabajó durante los meses de abril, mayo y junio en Sevilla, marchando en ¿directo? a Granada, dado que su compromiso con los arrendadores debía de comenzar el 20 de agosto.

Por lo tanto, cabe afirmar que nuestros actores con sus compañías realizaron sus *tourneés* utilizando caminos de comunicación que hoy se siguen frecuentando: desde Sevilla marcharon por la ruta de la Plata y, deteniéndose a veces en Zafra, pasaron a Badajoz, Semtarem y se embarcaron para atravesar el río Tajo, llegando a Lisboa. Desde Sevilla a Cádiz las compañías se trasladaban sin hacer ningún tipo de parada laboral. Sin embargo, para llegar a Málaga solían detenerse en Osuna, Estepa o Antequera, desde donde se podían dirigir igualmente a Granada; o por el camino hacia Ronda y Málaga. Si marchaban desde Sevilla a Granada pasarán por Carmona, Marchena, Osuna, Antequera, Loja y Santa Fe. Cuando querían salir de Andalucía la ruta más habitual era tomar la dirección Madrid (o viceversa), pasando por Carmona, después a Écija hasta llegar a Córdoba, provincia limítrofe con Castilla que les llevaría directo a Madrid.

Estos actores, constantemente en «camino de...», pertenecieron a la clase trabajadora de este país, ni marginados ni nobles (como regla general, aunque hay excepciones como Lorenzo Hurtado de Mendoza o de la Cámara...) y pudo ser el duro trabajo el que les abriera los ojos, ya que sufrieron múltiples calamidades en sus desplazamientos, llegando incluso a perder sus enseres, bien por hurto o por mala suerte, tal como nos relata Damián Arias de Peñafiel, autor de comedias, que viniendo hacia Sevilla –dice– bordeando el río, se le cayó una maleta al dicho río, con «vestidos, ropa blanca, comedias y entremeses» valorado todo ello en más de 3.000 reales.¹³⁴

Es cierto que ganaron buenos jornales y que no les faltó el trabajo nada más que en determinadas ocasiones, pero también es cierto que vivieron por encima de sus posibilidades, sobre todo en lo relacionado a su vestuario. Tal pudiera ser el caso del vestido del que nos hablan Alonso de Olmedo, Pedro Manuel y Juan López, todos tres autores de comedias, que les llegó a costar 1.400 reales.¹³⁵ Esta es la razón por lo que las deudas a los sastres y expendedores de mercaderías y telas, estuvieron al orden del día.

Para terminar, recordar que una de las aportaciones más importantes que nos ofrecen los documentos exhumados es la presencia de títulos de obras que tal o cual autor poseía en un momento determinado de su vida. El caso más excepcional es el de Juan Jerónimo Valenciano al que ya le conocemos cuatro «estadios» de su repertorio, en menos de 10 años: 1620, 1624, 1625 y 1628.¹³⁶ Esas listas proporcionan, a veces, el conocimiento de títulos de obras hasta ahora desconocidos,

solicitó (Archivo Municipal de Sevilla, C.A. t. 7, en folio, nº 147).

¹³⁴ A.P.S., Oficio II, 1637 leg. 1.250, f. 200r-v. Fecha: 19 de enero.

¹³⁵ Alonso de Olmedo Tufiño, Pedro Manuel y Juan López, autores de comedia, reconocen deber 1200 reales como resto de la cantidad de 1400, de un vestido de hombre, pardo, bordado de plata. (A.P.S., Oficio VIII, 1636, leg. 5550, fs. 626r-627v. Fecha: 17 de mayo).

¹³⁶ Exactamente desde 1620 hasta 1628. (Cfr. BOLAÑOS, P., «Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-25)», *El Siglo de Oro en escena*, Homenaje a Marc Vitse, pp. 77-94). Recientemente he descubierto la relación de obras que tenía en 1625, material que será trabajado en un próximo artículo.

al tiempo que ayudan a datar aquéllas que no se han podido hacer hasta el día de hoy. Un claro ejemplo procedente de la temporada de 1670-1671. Se contrata, por parte de Laura de Herrera, arrendadora del corral de la Montería, al autor Francisco de Medina, que ya había trabajado en el mismo corral la temporada anterior. Si en ésta había hablado de representar *El príncipe de Fez, El Hércules de Ocaña, Empeños de honra y amor y Santa María Magdalena*,¹³⁷ ahora requiere a la arrendataria la comedia *Lazo, banda y retrato*¹³⁸ [de Andrés Gil Enríquez], título de una obra que hasta el momento nadie conocía que se hubiera representado en Sevilla, ni siquiera Renata Londero máxima especialista en el autor.¹³⁹

Es indudable que todos los autores querían ofrecer lo más novedoso, pues era lo que más atraía a su público, hecho que fue constatado tanto por Agustín de Rojas en su loa *Todo lo nuevo place (El viaje entretenido)*, como por el propio Quevedo, entre otros escritores de la época, en varios de sus escritos. Pero no menos interés demostraron las autoridades civiles que apostaron por un teatro altamente novedoso y profesional dado que su éxito era también el de ellos; fundamentalmente hablamos de éxito económico del que dependían los ingresos para realizar obras pías y mantener los hospitales y las cárceles. Este «impuesto» salía a subasta por parte del Municipio y llegó a ser controlado por hombres tan importantes como el propio Luis de Belmonte Bermúdez.¹⁴⁰ Como pudo ser un medio de vida, fue objeto de deseo y también de mala administración por más de alguno, que quiso hacer negocio con lo que no era suyo, dando con sus huesos en la cárcel.¹⁴¹

Hasta aquí esta visión general de lo que fue el **actor y algunas de sus circunstancias** en la sociedad del siglo XVII.

La investigación en archivo, con el estudio y publicación de los resultados, es la tarea más ingrata, pero fundamental, que los jóvenes universitarios deben hacer suya. No es una inversión en donde al día siguiente se recojan resultados; no. Pero la gran cantidad de documentación que todavía no ha visto la luz al mantenerse en los anaqueles de nuestros archivos andaluces, garantiza el éxito del trabajo y la satisfacción del investigador al pensar que probablemente esté ante el dato preciso y desconocido hasta ahora, necesario para el engranaje de las piezas del rompecabezas que es la vida de un autor o de un actor; es la deuda que, antes o después, se ha de pagar a nuestros antepasados: ellos hicieron una España áurea y nosotros debemos pulirla con nuestra paciencia investigadora.

¹³⁷ A.P.S., Oficio II, 1670, leg. 1288, fs 72r.76r. Fecha: 16 de enero. También son citadas por SENTAURENS, en su libro *Séville et le théâtre...*, pp. 1106, 1100, 1098, aunque la información procede de una fuente diferente.

¹³⁸ A.P.S., Oficio II, 1670, leg. 1.288, fs. 48r-53r. Fecha: 16 de enero. A pesar de haberse impreso en este mismo año, en la *Parte XXXIV de Comedias nuevas de los mejores ingenios de España* (Madrid, José Fernández de Buendía, 1670, pp. 1-36), suponemos que se le reclamaría antes de pasar a la imprenta, pues sería mucha coincidencia que antes del 16 de enero de 1670 estuviera el tomo impreso en la calle.

¹³⁹ Ha dado a conocer los siguientes trabajos sobre el autor:

—«Un refundidor de Lope hacia el ocaso del siglo XVII: *No puede mentir el cielo*, de Andrés Gil Enríquez (1636-1673) ante *Dios hace reyes*», *Anuario de Lope de Vega*, V, (1999), pp. 139-149.

APÉNDICE

Bibliografía sobre actores y compañías (2000-2006)

2000

BUEZO, C., «La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una autora aventurera», *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Ed. de Luciano García Lorenzo, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 269-286; reeditado en *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2004, pp. 63-178.

GARCÍA GARCÍA, B. J., «Los hatos de actores y compañías», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, (2000), pp. 165-190.

GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Festival de Almagro / Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000.

GRANJA, A. de la, «Los actores del siglo XVII ante *La vida es sueño*: de la técnica de la turbación a la práctica de la suspensión», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXVII (2000), pp. 145-171.

INAMOTO, K., «Pedro de Morales entre Lope de Vega y Cervantes», *Doshisha Studies in Language and Culture*, 2(4), 2000, pp. 585-596.

OJEDA CALVO, M^a del V., «El arte de representar de una actriz profesional del Quinientos», *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Ed. de Luciano García Lorenzo, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 237-253 [Sobre la actriz Barbara Flaminia].

SANZ AYAN, C. y GARCÍA GARCÍA, B. J., *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Ed. Complutense, 2000.

REYES PEÑA, M. de los, (Ed), *El vestuario en el teatro español del siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, 2000; reeditado en 2007.

RODRÍGUEZ CUADROS, E., «Deconstruyendo a Dios: el actor frente al auto calderoniano», en CARMEN PINILLOS, M. y ESCUDERO, J. M. (eds.), *La rueda de la Fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 61-123.

—«El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», REYES, M. de los (ed.), *El vestuario en el teatro*

—*No puede mentir el cielo*, de Andrés Gil Enríquez, ed. a cura de Renata Londero. Viareggio, Baroni, 2000.

—«Amor áulico e amor volgare nel teatro tardosetecentesco di Andrés Gil Enríquez», *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture Iberiche*. A cura di Domenico Antonio Cusato e Loretto Frattale. Roma, 2002, pp. 223-233.

¹⁴⁰ REYES PEÑA, M. de los, «Algunas noticias sobre el dramaturgo Luis de Belmonte Bermúdez y la vida teatral sevillana de 1631», *Corónete tus hazañas. Studies in honor of John Jay Allen*, Newark, Delaware (USA), 2005, pp. 155-164.

¹⁴¹ Así le sucedió a Juan Bautista Villalobos, hombre relacionado durante muchos años con el corral del Coliseo, que parece apoderarse de la renta de los pobres de la cárcel (2.000 reales), correspondiente a los corrales del Coliseo y la Montería (A.P.S., Oficio IX, 1633, leg. 17.847, fs. 710r-711v. Fecha: 12 de mayo).

español del siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, 2000, pp. 109-138; reeditado en 2007.

-«Manual mínimo del actor según Calderón» *Calderón en el 2000*, monográfico coordinado por Luis Iglesias Feijoo. *Ínsula*, nº 664-665, agosto-septiembre, (2000), pp. 36-37.

-«La tipología actoral en Calderón», *ADE- Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena*, 83, (noviembre-diciembre 2000), pp. 89-94.

-«Actores y actrices de Calderón», *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 5, (julio-diciembre 2000), pp. 9-36.

2001

GRANJA, A. de la, «Los dos testamentos de Cosme Pérez, alias Juan Rana», *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro*, Münster 20-24 de julio de 1999, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 652-662.

REYES PEÑA, M. de los, «Los profesionales del espectáculo en el Corpus hispalense de 1631», *En torno al teatro del siglo de Oro*, XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Ed. a cargo de A. Serrano e I. Pardo, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 2001, pp. 115-142.

RODRÍGUEZ CUADROS, E., «El arte y las artes del comediante según Calderón», en DÍEZ BORQUE, J. M^a (ed.), *Calderón desde el 2000*. Simposio Internacional Complutense. Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 389-418.

-«La rehabilitación del gesto desde el Medioevo hasta el Barroco», en LLUÍS SIRERA, J. (ed.), *Del actor medieval a nuestros días*. Actas del seminario celebrado los días 30 de octubre a 2 de noviembre de 1996, con motivo del IV Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, Elche, Institut Municipal de Cultural, 2001, pp. 13-47.

SANZ AYÁN, C., «Las 'autoras' de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón», *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, ed. a cargo de José Alcalá-Zamora, y Ernest Berenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2001, vol. II, pp. 543-579.

SARRIÓ, P., *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, Valencia, Institut Alfons el Magnànim, 2001.

2002

ARATA, S. y VACCARI, D., «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche*, Edizione ETS, V, (2002), pp. 25-68.

DE SALVO, M., «Apodo de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión», *Scriptura*, 17 (2002), pp. 293-318.

GONZÁLEZ, L., «María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII», *Scriptura*, 17 (2002), pp. 177-210.

FERRER VALLS, T., «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», [En el índice del

libro este artículo aparece con el título: «De actores y teatro en la época de Calderón»] en *Calderón entre veras y burlas*. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja, Logroño, Universidad de la rioja, 2002, pp. 139-160.

-«Actores del siglo XVII: Los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella», *Scriptura*, 17 (2002), pp. 133-159.

GARCÍA GARCÍA, B. J., «Un comediante ante el Santo Oficio. El proceso de Alonso de Ávalos por bigamia (1589)», *Memoria de la palabra*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, ed. a cargo de M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana, Vervuert, 2002, 2 vols.; pp. 823-840.

GRANJA, A. de la, «De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedia», *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002), pp. 217-239.

HAZA, R. de la, «Actuación y escenarios en la época de Calderón», *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, AAVV, Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002.

2003

BADÍA HERRERA, J., «Indagación sobre las posibilidades dramáticas de *El Gran Teatro del Mundo*», *Ars Theatrica: Estudios e Investigación*, (2003), pp. 1-34 [sobre el actor Antonio de Prado].

DAVIS, Ch. y VAREY, J. E., *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660*, Estudio y documentos, Londres, Tamesis Books, 2003, 2 vols.

FERRER VALLS, T., «La vigencia en cartel de una comedia: *La viuda valenciana*, del repertorio de Gaspar de Porres al de Hernán Sánchez de Vargas», Ed. a cargo de R. Beltrán, M. Haro, J.LL. Sirera y A. Tordera, *Homenaje a Luis Quirante. Estudios teatrales*, I, Anejo nº L de la *Revista Cuadernos de Filología*, Valencia, Facultad de Filología-Universitat de València, 2003, 2vols., T. I, pp. 175-190.

-«La representación y la interpretación en el siglo XVI», en HUERTA, J. (dir.). MADROÑAL DURÁN, A. y URZÁIZ TORTAJADA, H. (coord.), *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 239-267.

-«Las intervenciones de 'autor' en los textos dramáticos del Siglo de Oro: una copia de *La viuda valenciana*», *Giornate calderoniane. Calderón 2000*, Atti del Convegno Internazionale, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 239-308, [sobre el actor Juan de Morales Medrano].

GARCÍA GARCÍA, B. J., «Los actores», *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Comisario: José María Díez Borque, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003, pp. 272-283.

GARCÍA GARCÍA, B. J. y LOBATO, M^a L., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 2003.

GRANJA, A. de la, «El hato de Olmedo empeñado en Sevilla», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 379-381.

NOGUERA GUIRAO, D., «Músicos y compañías teatrales en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 309-319.

SÁEZ RAPOSO, F., «Cosme Pérez, actor tudelano», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 19 (2003), pp. 57-77.

2004

ARENAS LOZANO, V., «Juan Bautista de Villegas: un autor-actor del siglo XVII», *Líneas actuales de investigación literaria: estadios de literatura hispánica*, Universidad de Valencia, 2004, pp. 127-134.

BADÍA HERRERA, J., «Manuscritos teatrales de los Siglos de Oro: las copias de actores», *Líneas actuales de investigación literaria: estadios de literatura hispánica*, Universidad de Valencia, 2004, pp. 135-144.

BUEZO CANALEJO, C., «Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: El legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y «autora» de comedias», *Teatro y poder*, VI y VII Jornadas de teatro, Universidad de Burgos, Burgos, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, 1998, pp. 107-119. Reeditado en *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, ed. Reichenberger, 2004, pp. 163-178.

CASTILLEJO, D., *La formación del actor en el teatro clásico. Ejercicios en torno a ocho obras clave del Siglo de Oro*, Madrid, Ars Milleni, 2004, 2 vols.

DE SALVO, M., «La importancia de las sagas familiares en la transmisión del oficio teatral en la España del Siglo de Oro: el caso de las actrices», *Líneas actuales de investigación literaria: estadios de literatura hispánica*, Universidad de Valencia, 2004, pp. 187-198.

FERRER VALLS, T., «Las intervenciones de 'autor' en los textos dramáticos del Siglo de Oro: una copia de *La viuda valenciana*», *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, T. I, ed. a cargo de Pierre Civil, Madrid, Castalia, 2004 (ver 2003).

GONZÁLEZ, L., «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», *Memoria de la palabra*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos - La Rioja, 15-19 julio de 2002, ed. a cargo de M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana, Vervuert, 2004, pp. 905-916.

RODRÍGUEZ CUADROS, E., «En virtud de los que recitaron»: los actores (de entonces y después) en la comedia de Tirso», *Tirso, de capa y espada*, Actas de las XXVI Jornadas de teatro clásico de Almagro, 8,9 y 10 de julio de 2003, Almagro, 2004, pp. 151-202.

-«Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles», *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Coord. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora, [Madrid], Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, D.L., 2004, pp. 319-370.

-«Investigar el teatro clásico a través de las memorias de actores», *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*, Universidad de Valencia, 2004, pp. 17-29.

SANZ AYÁN C., «El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines

del siglo XVII: vestidos de comedia», *Memoria de la palabra*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos - La Rioja, 15-19 julio de 2002. Ed. a cargo de M.L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana, Vervuert, 2004, pp. 1629-1639.

2005

BOLAÑOS DONOSO, P., «La casa de comedias de Écija: hacia un ocaso que no llegó (1670-1679)», *Écija, ciudad barroca*, Écija, Excmo. Ayuntamiento de Écija, 2005, pp. 9-48.

FERRER VALLS, T., «Luis de Vergara: un 'autor' en la etapa de formación de la comedia barroca», *Corónete tus hazañas: Studies in Honor of John Jay Allen*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware (USA), 2005, pp. 165-184.

GARCÍA MARTÍN, M., «Compañías y repertorios teatrales en la Salamanca aurea», *Praestans Labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, ed. a cargo de J. San José Lera, Salamanca, 2005.

LOBATO, M^a L., «Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas», *Congreso Internacional: Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en tiempos del Quijote*, Lerma, del 26 al 29 de septiembre de 2005.

LÓPEZ CARMONA, C., «De la formación de una compañía a la confección del vestuario (un 'salto a caballo' entre el siglo XVII y el XXI)», *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Actas del II Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro, ed. Roberto Castilla y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 313-332.

SERRANO DEZA, R., «Documentación económica sobre la actividad teatral de Ávila en el siglo XVII (de 1623-1668)», *Criticón*, 93, (2005), pp. 61-94.

2006

BOLAÑOS DONOSO, P., «Roque de Figueroa y el 'cuarto' Coliseo sevillano (1631-32)», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, (2006), IX, pp. 9-38.

-«Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-25)», *El Siglo de Oro en escena*. Homenaje a Marc Vitse, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 77-94.

GARCÍA GÓMEZ, A. M., «Aporte documental al debate acerca de la prioridad *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*: el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez», *Edad de Oro Cantabrigense*, Actas del VII Congreso de la AISO, ed. A. Close, Madrid, AISO, 2006, pp. 281-286.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, L., «Sobre un Diccionario de actores del teatro clásico español. Un ejemplo práctico: el representante Alonso de Villalba», *Edad de Oro Cantabrigense*, Actas del VII Congreso de la AISO, Ed. A. Close, Madrid, AISO, 2006, pp. 319-324.



DRAMATURGOS ANDALUCES: ANTONIO DE MIRA AMESCUA (1577-1644)

Agustín de la Granja
Universidad de Granada

El siglo XVII español fue rico en dramaturgos andaluces. Hoy por hoy, los más atendidos por los especialistas son Luis Vélez de Guevara y Antonio Mira de Amescua, sin olvidar a Luis de Belmonte, Cristóbal de Monroy o el doctor Felipe Godínez, un presbítero «natural de Moguer y vecino de Sevilla» profundamente estudiado por Piedad Bolaños y Germán Vega en sus respectivas tesis doctorales.¹ Al lado de Feliciano Enríquez o de Ana Caro, «insigne poeta que ha hecho muchas comedias representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso»; al lado, digo, de esta «décima musa sevillana», del malagueño Gaspar de Ovando y de los giennenses Mariana de Carvajal o Pedro Ordóñez de Ceballos,² otros nombres irán saliendo; y, cuando no sea así, muchos se hallarán reunidos en la ya clásica antología de Torres Montes y todos convenientemente tratados en el meritorio «Corpus de dramaturgos andaluces del Siglo XVII», dirigido por Mercedes de

¹ BOLAÑOS DONOSO, P., *La obra dramática de Felipe Godínez. (Trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983. Coincidiendo con la aparición de este libro se defendía, en la Universidad de Valladolid, la tesis *El teatro de Felipe Godínez. Estudio y edición*, que «debidamente reelaborada» publicaría parcialmente su autor; véase VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez. Con dos comedias inéditas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1986.

² Apura la nómina VALLADARES REGUERO, A., *La provincia de Jaén en el teatro español del Siglo de Oro*, Jaén, Diputación Provincial, 1998, pp. 19-23.

los Reyes y publicado hace escasamente un año por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.³ Por mi parte, dado el tiempo de que dispongo, me limitaré a presentar a dos de los dramaturgos andaluces más sobresalientes del barroco para centrarme luego en uno de ellos y en el rescate de una de sus piezas teatrales –*El cisne de Alejandría*– hasta ahora considerada perdida.⁴

El 17 de enero de 1577 nació en Guadix Antonio Mira de Amescua, «fruto de joven soltera y ricohombre cuarentón».⁵ Un par de años más tarde nació en Écija Luis Vélez de Guevara. Tanto Mira como Vélez pasarán algún tiempo en Italia, vivirán en la corte, compartirán academias literarias, colaborarán en comedias y reunirán méritos bastantes como para ser elogiados tanto por el manco de Lepanto como por su frontal adversario literario, el Fénix de los ingenios. Por pura casualidad del destino, los dos escritores andaluces mueren en 1644, el mismo año en que fallece en Toledo la reina doña Isabel de Borbón y en Roma el Papa Urbano VIII. Si Mira estuvo al servicio del conde de Lemos y del cardenal-infante don Fernando de Austria, Vélez asistió al cardenal don Rodrigo de Castro, al conde de Saldaña o al marqués de Peñafiel (entre otros). La producción dramática alcanzó en ambos cotas parecidas: unas cuatrocientas comedias cada uno, de las que no han sobrevivido ni el veinte por ciento. Dicho de otra manera: de cada diez textos escritos por Vélez o por Mira, ocho han desaparecido; pero el medio centenar largo que queda de uno y de otro habla bien de la altura poética con que cultivaron la «comedia nueva» en los albores del siglo XVII. Ninguno se ocupó en persona de salvaguardar sus textos a través de la imprenta, lo cual destacaba un conocido historiador de la literatura española, a finales del siglo pasado, con las siguientes palabras:

«Mira de Amescua –lo mismo que Vélez de Guevara– nunca reunió sus obras en volumen, y sólo en las habituales colecciones de la época, mezcladas con las de otros escritores, falsamente atribuidas a veces y con frecuencia mutiladas y corregidas, fueron publicadas algunas. En general, los historiadores de nuestra literatura o de nuestra dramática han dedicado a Mira escasa atención hasta tiempos muy recientes; y aunque algunos estudiosos contemporáneos han editado pequeñas porciones de su producción dramática y revalorizado en parte su personalidad, es mucho todavía lo que en torno a este escritor queda por hacer; gran

parte de sus obras, sólo existentes en copias manuscritas o en aquellas ediciones de la época, son prácticamente inasequibles para el lector».⁶

Era necesario aceptar el reto editorial latente en estas palabras, que cabe aplicar igualmente a la totalidad de la producción de Vélez de Guevara, aunque hay que admitir que la recuperación de todos esos antiguos textos dramáticos «inasequibles para el lector» no es tarea de un día; además, conlleva grandes dificultades imposibles de salvar hoy, con el rigor que se requiere, por un editor moderno. En los albores de este siglo XXI, un amplio equipo de investigadores, coordinados por el profesor George Peale y por mí mismo, lucha por llevar dignamente a la imprenta un patrimonio literario agonizante. Si estas empresas se coronan, se mantendrá durante muchos siglos la fama indiscutible que el dramaturgo accitano y el astigitano alcanzaron en su tiempo.

Hace sólo cincuenta años un relevante hispanista abogaba por «studiare, più profondamente [...] il valore dell'*enredo* e della *invención* nel teatro spagnuolo del Seicento»,⁷ empresa hasta cierto punto utópica si se piensa en el número de comedias barrocas aún pendientes de editar y, en consecuencia, sumergidas en el olvido y en el desconocimiento. No es que en el primordial aspecto editorial haya cambiado mucho la situación desde entonces, pero al menos se cuenta con un número aceptable de enredos teatrales publicados de un tiempo a esta parte y –sobre todo– se empieza a conocer de cerca no sólo el teatro breve de Calderón sino la «obra completa» de Rojas Zorrilla, Mira de Amescua o Vélez de Guevara, verdaderos maestros de la escritura dramática, sólo ensombrecidos por la pasmosa producción del «monstruo de naturaleza, el gran Lope», el cual «alzóse con la monarquía cómica». Son palabras muy conocidas de Cervantes, quien tampoco ahorra elogios a nuestros andaluces, pues en el mismo lugar pondera «el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara» y «la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación».⁸ Paradójicamente, quienes se acercaron al segundo en el siglo pasado, no acertaron a valorarlo precisamente por su condición de dramaturgo barroco, como escritor capaz de elevar lo que Cervantes denomina «traza artificiosa» a categoría de estilo, tal como hiciera Góngora con la poesía a raíz de su *Pollifemo* o de sus *Soledades*, composiciones magníficas que, de un modo o de otro, hicieron mella en la vasta producción amescuana.⁹

³ Véase sucesivamente TORRES MONTES, F., *Dramaturgos andaluces del Siglo de Oro (antología)*, Barcelona, Editoriales Andaluzas Unidas, S.A., 1985 y REYES PEÑA, M. de los, *et alii.*, *Cuadernos de teatro andaluz del Siglo XVII*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2006.

⁴ Algo de lo que sigue quedó expuesto en mi trabajo «Lope, Vélez, Mira y el teatro cortesano en el primer tercio del siglo XVII» (*Écija, ciudad barroca III. Ciclo de conferencias*, Sevilla, Ayuntamiento de Écija, en prensa), aunque ahora abordo otras cuestiones y, naturalmente, tomo distinto derrotero.

⁵ Para más detalles (por ejemplo, el de la justificación de la fecha precisa de nacimiento) remito a la «nueva biografía» que Roberto Castilla Pérez y yo mismo vamos dando a la imprenta según lo permiten otras obligaciones. La primera –y única entrega hasta el presente–, titulada «Mira de Amescua: nacimiento y estudios (1577-1599)», se ofrece como preámbulo en MIRA DE AMESCUA, A., *Teatro completo*, v. V, ed. coordinada por Agustín de la Granja, Granada, Universidad-Diputación de Granada, 2005, pp. 7-28.

⁶ ALBORG, J. L., *Historia de la Literatura Española. Época Barroca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 373.

⁷ MANCINI, G., *Gli «entremeses» nell'arte di Quevedo*, Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1955, p. 107.

⁸ MIGUEL DE CERVANTES, *Teatro completo*, ed., introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, pp. 10-11.

⁹ Véase TORTOSA LINDE, M^a D., «Posible paralelismo en el tratamiento burlesco del mito de Hero y Leandro en Mira de Amescua y Góngora», en GRANJA, A. de la, y MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII. (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1996, v. I, pp. 567-577; igualmente el estudio de CAPPELLI, F., «"Un serafín muy meliflúo y sonoro sienta hablar": sátira anticulterana in una commedia di Mira de Amescua», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, VII, 2004, pp. 209-222.

Muchas vueltas dió don Luis a los primeros versos de su impactante obra hasta llegar a la solución definitiva: «Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / [...] / en campos de zafiro pace estrellas». En 1617 Mira lleva a uno de sus autos sacramentales los siguientes versos: «Al globo de zafir y de diamante / poner quisiera escalas / o que me dieras tus ardientes alas» (*La santa Margarita*, vv. 33-35).¹⁰ Pocos años después, al componer los versos 596-601 de *Las pruebas de Cristo*, el influjo sobre Mira de *Las Soledades* –también de *El Polifemo*– sigue siendo palpable:

ENVIDIA

¿Qué tienes?

PRÍNCIPE

Un aliento

que es grima, que es horror del firmamento;

y, si a manchar se atreve,

por campos de zafir, globos de nieve,

se detiene y reprime

y, en bóvedas sin luz, rayos esgrime.

Unos años antes don Luis de Góngora, con la musa ociosa el 4 de setiembre de 1614, escribe una carta desde Córdoba a Juan de Villegas en la que le promete mandar «el *Acteón*, de Mescua» en cuanto lo reciba de Baltasar Elisio de Medinilla;¹¹ pero dejó la poesía, dejó supuestos intereses o influencias recíprocos, y «coronado de paz», no «de blasones», vuelvo a mi teatro barroco.

Es evidente que la percepción crítica se ha hecho hoy día más permeable y receptiva, tanto en el aspecto escenográfico y de la puesta en escena (muy valorados en los últimos tiempos) como en el textual, aceptándose –poco a poco– que una comedia con dos o más intrigas llevadas al mismo tiempo no tiene que ser tomada como el típico defecto de un escritor que no maneja bien sus «argumentos», sino como un modo de «poesía cómica» complicada voluntariamente para que pueda ser apreciada por los nuevos gustos de un público que, ya a comienzos del siglo XVII, saborea cualquier acrobacia de la palabra y aplaude cualquier alarde de ingenio, tanto en el ámbito privado palaciego como en los corrales y las plazas públicas.

Estamos ante un modelo –si no género– de «traza artificiosa» en cuya construcción empleó Mira los mejores años de su vida, casi siempre de acuerdo con las recomendaciones del Fénix de los ingenios en su *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*. Fue el poeta andaluz un exquisito cultivador de lo novedoso, con la intuición de escribir más arrimado a la claridad versificadora del teatro lopesco y con el acierto de no dejarse arrastrar por la poética de la oscuridad, que nunca llegó a prosperar en los escenarios; ahí está, como prueba palpable, el teatro que ensayó don Luis de Góngora o incluso don Francisco de Quevedo.

¹⁰ Por comodidad citaré siempre –sin más referencia– los versos establecidos en el reciente libro que acoge sus «autos religiosos»; véase MIRA DE AMESCUA, A., *Teatro completo*, v. VII, ed. coordinada por Agustín de la Granja, Granada, Universidad-Diputación, 2007. Lo mismo haré con las citas de las comedias del escritor, siempre que estén publicadas; véase en el apéndice final el elenco completo y el estado de la cuestión.

¹¹ Véase LUIS DE GÓNGORA, *Epistolario completo*, edición de Antonio Carreira; concordancias de Antonio Lara, Zaragoza, Pórtico, 2000, p. 7.

Pienso, en fin, que de la escritura barroca amescuana, de sus ingeniosos enredos argumentales el vulgo nunca llegó a cansarse, a pesar de que, andando el tiempo, arreció el gusto por la tramoya y, en opinión de otro hispanista italiano, los dramaturgos empuñaron la pluma con «un criterio di meditata essenzialità [...] che comportava la riduzione al minimo delle digressioni e la frequente eliminazione di intrighi paralleli o secondari».¹² Es quizá una propuesta algo contraria a la que se aprecia en las primeras obras de Mira de Amescua (no en las más tardías). Los tiempos y los gustos cambian, sin que hoy debamos sobrevalorar ninguna de las dos posturas, pues ambas –cada una en su momento– calaron y fueron apreciadas por el público del Siglo de Oro. Pero no quiero perderme a la distancia en peligrosas especulaciones teóricas. Lo mejor será echar la mirada al tablado de cualquier corral de comedias y ver cómo se desarrolla una escena concebida por Mira de Amescua; todo ello aprovechando la triste circunstancia de que actualmente «la mayor parte de su producción dramática es desconocida para el público interesado en la comedia barroca, tanto para los estudiosos de la época como para el simple lector».¹³

Para mi ejercicio práctico he elegido una obra a la que el dramaturgo de Guadix puso como título *Los nuevos caballeros* y algunos años más tarde cierto copista invirtió los términos, dejando su manuscrito con el encabezamiento de *Los caballeros nuevos y carboneros de Francia*. De cualquier modo, el título apunta hacia unos personajes de baja condición social (carboneros) a quienes el rey de Francia acaba otorgando la honrosa condición de «nuevos caballeros». Por su parte, el monarca está comprometido con Ricarda, a quien desea hacer reina. Por ella bebe los vientos el duque Raimundo, quien se lamenta de su mala suerte «por haber los ojos puesto / donde los ponen los reyes» (vv. 155-156). Mientras tanto Ricarda aprieta las clavijas a Roberto, otro «grande» de Francia, pero éste la rechaza porque sólo piensa en ser leal a su señor. Como se puede apreciar, la maraña amorosa está suficientemente servida, y más cuando el rey abandona el palacio para salir de caza. Ahora es cuando viene la escena prometida (vv. 649-710):

Sale el Rey solo y perdido

REY ¡Oh, bruto: si alas llevaras,
no corriera más el viento..!
Perdido estoy de mi gente
y de esto no estoy corrido
como de ver que ha corrido
tanto y fue tan negligente.
En su ijada vi clavada
la cuchilla del venablo
y de ir en su alcance hablo;
de cansado, por la ijada,
en efecto se escapó.

¹² VON PRELLWITZ, N., «Il teatro riflessivo di Moreto», en CARANDINI, S. (ed.), *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, Roma, Bulzoni Editore, 1997, pp. 127-146.

¹³ CRUZ CASADO, A., «Hacia la edición completa del teatro de Antonio Mira de Amescua», *Angélica. Revista de Literatura*, nº 10, 2000-2001, pp. 363-367; cit. en p. 363.

Del parlamento anterior se desprende que el «negligente» animal se ha comportado como otro hipogrifo violento, logrando descabalgarse a un rey bastante aficionado a los juegos de palabras. Según confiesa, no le avergüenza tanto la caída como que el caballo no permaneciese a su lado. Sorprende el castigo, pues el «bruto» se aleja con un venablo clavado en su ijada: el que su jinete le lanzó antes de que se le escapara definitivamente. En fin, esto sucede porque el rey no está para correr, ya que dice sentirse cansado por un «mal de ijada» o dolor de riñones. En esta situación otea a su alrededor algo desalentado, según se deriva de su monólogo: «Lejos estoy de mi guarda / (tanto en dar conmigo tarda!) / si el corzo en ellas no dio; / que, si dio, pudo hacer / que de rastro me perdiesen». Por fortuna tropieza con dos villanas y, sin desvelar su identidad, se dirige algo despectivamente hacia ellas:

REY ¿Quién son las dos, mas si fuesen
 cosa?
OLALLA ¿Qué habemos de ser?
 Somos, en un despoblado,
 dos que, aunque somos pastoras,
 somos señoras.
REY ¿Señoras?
 ¿Cómo?
OLALLA De nuestro ganado.
REY ¿Que cuanto guardáis es vuestro?
OLALLA Nuestro y de todos los buenos.
REY ¿Que todo es de todos?
OLALLA Menos
 lo vedado, que eso es nuestro.

El rey no respeta la última advertencia y se lanza lascivamente sobre «lo vedado»; pero Olalla se retira a tiempo y, con mucha dignidad, le para los pies (nótese otra vez los juegos de palabras):

REY ¡Por Dios que tienes donaire,
 villana! ¡Espera!
OLALLA ¡No espero!
 Hablar, hable caballero,
 que el hablar llévalo el aire;
 de eso de manos, no gusto:
 déjelo para la corte.
REY ¡Por mi fe que me las corte
 antes que daros disgusto!
 Mas si entre vuestro ganado
 yo acaso acogida os pido,
 ¿no acogeréis a un perdido?
OLALLA No lo tenéis muy ganado,
 que las que, en estos ejidos,

traemos pieles y cayados
sabemos guardar ganados,
pero no acoger perdidos.
Aunque, señor cortesano:
si fuédeses tan cortés,
quedándoos solos los pies,
no os tomádeses la mano.
Si por haberos perdido
posada habéis menester
por quererse el sol poner
y veros solo y perdido,
como no haya en la honra mancha,
que no es de nuestra cosecha,
ofrezco una casa estrecha
con una voluntad ancha;
esta es la de un carbonero,
padre nuestro y desta tierra
que hace aquí, en esta sierra,
el carbón por su dinero
y, honrado con su sudor,
nos sustenta y nos repara;
que el carbón tizna la cara,
mas nunca tizna el honor.

Debo insistir en que para llegar a conclusiones de valoración global –siempre discutibles– no hay más remedio que tener a mano la producción completa de los dramaturgos barrocos, o la que, en mejor o peor estado, ha tenido a bien dejarnos el paso de los siglos. Gracias al apoyo editorial de la Universidad y de la Diputación de Granada; gracias también a una meritoria tarea colectiva, hasta treinta y seis comedias del doctor Mira de Amescua, distribuidas en seis volúmenes, han ido apareciendo con regularidad entre los años 2001-2006. Este proyecto de investigación en marcha merece la pena, pues nuestro ingenio andaluz llegó a codearse en la corte con los mejores poetas cómicos, como se desprende de una carta que en 1628 dirige Lope de Vega a don Antonio Hurtado de Mendoza, también dramaturgo y a la sazón secretario de cámara del rey Felipe IV:

«Estos días se decretó en el senado cómico que Luis Vélez, don Pedro Calderón y el doctor Mescua hiciesen una comedia, y otra, en competencia suya, el doctor Montalbán, el doctor Godínez y el licenciado Lope de Vega, y que se pusiese un jarro de plata en premio».¹⁴

Reconoce Lope en la misma carta que las comedias escritas «de consuno» entre tres poetas (una especie de cocina rápida inventada por Mira de Amescua) son un «gran plato para el vulgo»,¹⁵ como lo fueron también los autos sacramentales, tantas veces convertidos en alegatos político-religiosos.¹⁶ Nada desdeñable es la aportación del canónigo de Guadix en este otro terreno de la predicación en verso

¹⁴ GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A., *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Aldus, 1941, v. IV, p. 102.

¹⁵ Estudia muy bien la cuestión MADROÑAL DURÁN, A., «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», *Mira de Amescua en candelero...*, v. I, 1996, pp. 329-346.

¹⁶ Véase GRANJA, A. de la, «Teatro y propaganda ideológica: Autos sacramentales al servicio de la monarquía española», en CASTILLA PÉREZ, R. y GONZÁLEZ DENGRA, M. (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2001, pp. 275-295.

(como «sermones puestos en verso» definiría Calderón los autos sacramentales). Entre la veintena que hilvanó Mira con motivo de diferentes fiestas del Corpus cabe destacar *El heredero*, donde recuerda que a la llegada del fin del mundo sonará «una trompeta de cuya / horrible voz temblarán / los ángeles» y que será entonces cuando «los dos polos / o se estremezcan o crujan», pero habrá más (vv. 605-632):

«Las estaciones del tiempo,
fuera de lo que acostumbran,
usarán de sus rigores,
porque en la frígida bruma
del invierno serán tantos
los cierzos, nieves y lluvias
que, siendo todos presagios
de la cólera futura
de los cielos, pensarán
que ya con ira segunda
se rompen las cataratas
y que las aguas usurpan
al fuego el fin deste mundo,
pues le anegan y le inundan.
El can del ardiente estío
se beberá las lagunas,
ríos y fuentes; la tierra,
llena de grietas y arrugas,
mostrará su faz estéril
como diciendo: 'ya nunca
daré flores, daré yerbas,
porque mis ojos se turban,
mis voces se desalientan,
mis brazos se descoyuntan;
llegó mi fin, ya no esperen
que fructifique y produzca;
no hay para quién, que aun sin huesos
quedarán mis sepulturas'».

La jura del príncipe es una interesada alegoría de la ceremonia de juramento del príncipe Baltasar Carlos, que tuvo lugar en el madrileño convento de San Jerónimo, el 7 de marzo de 1632. En este auto sacramental «representado en los carros del Corpus» poco después, Mira de Amescua vuelve sobre el tema de la muerte en otra descripción apocalíptica; vuelve a dar muestras de lo que algunos han llamado «pesimismo barroco» presentando otro crudo período de sequía, pero esta vez en la Península Ibérica (vv. 125-172):

«Era todo el año julio,
tus ríos y fuentes mismas
se bebió la tierra, el Betis
polvo por cristal corría,
no se vio señal del Tajo,
Ebro fue segunda Libia,
arenales africanos
eras toda, ¡qué desdicha!
No se vio en valle español
un lirio, una clavellina.
¿Cómo flor? Ni aun hoja verde

en tus campañas se vía.
La tierra bocas o grietas
abriendo va, que respiran
sus entrañas abrasadas
por vapores llamas vivas;
no hay bruto, no hay animal
que no anhele, que no gima,
y aun abrasado de sed
el can celeste latía;
todos de una parte en otra
discurren y peregrinan,
las lenguas fuera del labio,
buscando con agonía
humedad alguna; todos,
como sombras fugitivas
y pálidos esqueletos,
aun morir apetecían
en el diluvio, bebiendo
su muerte en las ondas frías;
para respirar un poco,
para entretener la vida
hacen hoyos en la tierra,
y allí meten afligidas
las cabezas; es en vano,
sácanlas luego y suspiran
mirando al cielo; en efeto,
eras ya casi ceniza,
eras ya casi cadáver,
hasta que pasó la ira
de los cielos y se vieron
nubes de moradas listas
con que tú, escueta de gente,
alientas y resucitas.
Deste modo te has de ver.
Sin que el rezar me lo impida,
pondré sobre Manzanares,
como sobre el sol, mi silla».

El parlamento corresponde al personaje simbólico de la Herejía, quien amenaza a España con llegar desde el Danubio hasta el Manzanares, o sea, hasta el corazón de la corte de Felipe IV. Sin salir de la escritura alegórica y para justificar mis reflexiones teóricas, se podrían contrastar los versos que acabamos de oír, donde los agricultores palpan en su interior la catástrofe de una pertinaz sequía en sus campos («era todo el año julio»), con una descripción del Diluvio Universal que presenta Mira en otro de sus autos sacramentales, el que titula *La santa Margarita* (vv. 825-840). En esta obra –ya se ha dicho– de estupendo influjo gongorino; en esta composición, donde son «rayos de pluma» «flechas animadas» los pájaros, cuenta su autor que «las fieras, al terror domesticadas, / pronosticando tempestad venían» y, como escribe casi al pie de la letra en *El heredero*, amenazan terribles «presagios de la cólera del cielo»:

«Rasgan las nubes, pues, sus senos fríos,
rayos esgrimen, bombas dan ardientes,
luego destilan cándidos rocíos,

luego derraman cristalinas fuentes,
luego desatan caudalosos ríos,
luego vomitan piélagos, valientes,
y luego iras de Dios, que a sus enojos
el mundo agonizó y cerró los ojos.
Borrada ya la imagen y el trasunto
de la idea de Dios, y ya borrado
el linaje mortal de todo punto,
quedó (isi hoy fuera así!) desenajado;
el cadáver del orbe, ya difunto,
se descubrió, y las aguas han cesado,
avisándoles de esto, en bruto idioma,
con arrullos de paz, una paloma».

No tanto como dicen los versos, pero ha llovido desde que Gallego Morell, muy interesado en Mira de Amescua, reclamara la atención sobre el escritor granadino y agavillara, de paso, algunas muestras de poesías líricas incrustadas en diferentes textos teatrales.¹⁷ De haberlos tenido todos a su alcance, estoy convencido de que no habría excluido de su selecto ramillete una aclaración que hace Lucrecia a don Sancho, empeñado en ser amado por ella a toda costa:

«Advertid que hay diferencia
entre el amor y amistad:
él manda en la voluntad
y ella ordena en la prudencia
con pura correspondencia
y con honesto favor.
Confundillos es error,
y así infiero que los hombres
o no distinguen sus nombres
o no saben qué es amor».¹⁸

¡Cómo levantaría aplausos esta décima! Para sacar del olvido a este gran contemporáneo de Lope y precursor de Calderón no hay mejor camino que el de reivindicar con sus versos su figura. He dicho *precursor* y no «imitador», porque cuando Calderón era un niño de siete años el doctor Mira había cumplido ya los treinta. Repito, por si fuera posible deshacer el tópico: precursor y no «discípulo», porque en 1632, cuando don Pedro empieza a dar sus primeros frutos sacramentales, Mira de Amescua se retiraba de la corte madrileña y daba por terminada una brillante carrera literaria. Nada tiene de extraño que en 1635 un contemporáneo ensalce «la agudeza y ingenio

¹⁷ GALLEGO MORELL, A., «La poesía lírica de Antonio Mira de Amescua y bibliografía sobre el escritor», *Boletín de la Real Academia Española*, nº 64, 1984, pp. 333-361.

¹⁸ MIRA DE AMESCUA, A., *Cuatro milagros de Amor* (vv. 1881-1890).

¹⁹ OSUNA, I., «Justas poéticas en Granada en el siglo XVII: materiales para su estudio», *Criticón*, nº 90, 2004, pp. 35-77; p. 60.

²⁰ Véase sucesivamente PÉREZ DE MONTALBÁN, J., *Obra no dramática*, ed. de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Turner, 1999, p. 884 y CASTILLO SOLÓRZANO, A. de, *Las aventuras del bachiller Trapaza*, ed. de Jacques Joret, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 264-265.

muy singular de el S^{or} D^r Mira de Mesqua, Arcediano de la iglesia de Guadix, persona bien conocida por las muchas y celeberrimas obras con que ha ilustrado a España».¹⁹ Con este modo de pensar coinciden casi todos por esos años; desde Pérez de Montalbán, que considera al «doctor don Antonio Mira de Amescua, gran maestro deste nobilísimo y científico arte», en el que «con eminencia singular logra los autos sacramentales y acierta las comedias humanas» hasta Castillo Solórzano, quien tampoco omite su nombre en *Las aventuras del bachiller Trapaza* (Zaragoza, Pedro Verges, 1637), donde escribe:

«Encarecieron los ingenios que ahora lucen, como son: un fénix de la poesía, Fr. Lope de Vega Carpio, don Mescua, don Pedro Calderón, don Montalbán, un doctor Godínez, Gaspar de Ávila, don Antonio Coello, don Francisco de Rojas y otros insignes poetas que aplaude nuestra España».²⁰

En las fiestas de carnaval de 1629, Lope de Vega compone una breve pieza casera para entretener al Duque de Sesá, y no sé si también al manojito de amigos que cita su hija Antonia Clara, en la loa que la precede, graciosamente vestida de sacristán. Dice así la doceañera:

«Por no sujetarme a autores,
híceme autor de la legua
con pequeña compañía,
que así la humildad comienza.
Por no cansar los señores:
Solicité los poetas,
híceme amigo de Lope
porque somos de una tierra,
(Lope que, sin ser Mendoza,
es más Hurtado que Vega).
Compré comedias famosas
de Montalbán y de Mescua,
dióme divinas Godínez,
Luis Vélez escanderbescas».²¹

Sólo unos meses después Calderón elogia la comedia «famosa» *Hero y Leandro*, compuesta por Mira de Amescua sobre la base del conocido mito clásico. Si durante una hora lo hubiera pensado bien Hero, viene a decir el gracioso de *La dama duende*, no se habría arrojado desde la torre para morir junto a su amado Leandro, «con que se hubiera excusado / el doctor Mira de Mescua / de haber dado a los teatros / tan bien escrita comedia».²² A los años treinta corresponde una «loa

²¹ MACHADO, M., «La *égloga Antonia*. Una obra inédita de Lope de Vega», *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo*, Ayuntamiento de Madrid, nº 1, 1924, pp. 458-492, pp. 471-472. Nótese que a excepción de Juan Pérez de Montalbán, el gran amigo madrileño de Lope, los tres restantes son andaluces. Del granadino sabemos que durante varios años fue vecino (y quizá confidente) del Fénix de los ingenios; véase GRANJA, A. de la, «De cómo intentaron echar a Mira de Amescua de unas casas que habían sido de la última amante de Lope de Vega», en PIÑERO RAMÍREZ, P. M. (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, t. II, pp. 1267-1288.

²² PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La dama duende*, ed. F. Antonucci y estudio preliminar de M. Vitse, Barcelona, Crítica, 1999, p. 4.

famosa» de don Guillén de Castro que termina así un actor –esta vez profesional– de la compañía de Antonio de Prado:

«Pues hoy mi autor os presenta,
después de la voluntad,
unas diez comedias nuevas
del gran don Guillén de Castro,
del doctor Mira de Mescua,
cuatro del insigne Lope
y, con ellas, os presenta
esta humilde compañía
que hoy, a vuestras plantas puesta,
pide perdón y silencio
para empezar la comedia».²³

Son muchos los testimonios que aseguran el magnífico predicamento y el respeto que gozaba Mira de Amescua entre sus contemporáneos. Sin miedo a equivocarnos podemos afirmar que el dramaturgo andaluz abandona la corte a los cincuenta y cinco años y cuando se encuentra en la cúspide de la fama. Sólo tres años más tarde, en 1635, muere el gran Lope de Vega, el mismo que tres lustros antes había declarado estar «compitiendo en enredos con Mescua y don Guillén de Castro sobre cual [de los tres] los hace mejores en sus comedias».²⁴ Durante el período de retiro voluntario en Guadix, que abarca los últimos doce años de la vida de Mira,²⁵ otros escritores más jóvenes, afincados en la corte, entrarían a saco en la vasta producción amescuana y en la de los principales poetas cómicos de la generación del Fénix de los ingenios. En un plano estrictamente literario lo confirma el entremés titulado *El poeta remendón*, donde leemos: «Con destreza y a dos cabos / cosí aquí dos pasos bravos / de comedias aplaudidas; / echéles tres rebirones / de Mescua en las tres jornadas, / de Lope las capelladas / y, de Luis Vélez, tacones».²⁶ Con gracia comenta el mismo saqueo textual el dramaturgo granadino don Álvaro Cubillo de Aragón en *El enano de las musas* (1654), donde enfila varios ingenios según su particular grado de estimación. Lo hace burlándose de cierto poeta cómico que está «de libros de comedias rodeado / de Lope, Mescua, don Guillén, Luis Vélez, / Montalbán...», y dice: «no penséis que estoy holgando: / una comedia estoy desfigurando».²⁷

²³ COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly/Baillière, 1911, t. I, v. II, p. 472.

²⁴ Carta al conde de Lemos fechada el 6 de mayo de 1620. En ella el madrileño se declara temeroso de que su fama quede ensombrecida por la del «ingenio» andaluz. Acepta, en fin, un encargo palaciego del citado noble «por no perder alguna opinión y darla al doctor Mescua» (GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A., *Epistolario de Lope de Vega*..., IV, pp. 54-55).

²⁵ «En ocho días del mes de septiembre de 1644 falleció el señor Arcediano doctor don Antonio Mira de Amescua. Recibió los santos sacramentos. Otorgó su testamento cerrado ante Pablo Hinojosa, escribano público. Enterróse en esta santa iglesia; fue a su entierro su Ilustrísima y el Deán y Cabildo. Albaceas: el doctor don Diego Gómez de Mora y el doctor Antonio Mesas, canónigo y racionero desta sancta iglesia, y heredera su ánima. Dije la misa de vigilia y firmé *ut supra*. Hierónimo Alfocea de la Obra» (COTARELO Y MORI, E., *Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1931, p. 43).

²⁶ BERNARDO DE QUIRÓS, F., *Obras. Aventuras de don Fruela*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984, p. 85.

Todos los nombrados (incluso el que no se nombra, es decir, don Agustín Moreto) habían trabajado para los reyes. Alguna injusticia podría haber en estas palabras: «Después de Lope [...] es Calderón quien toma el relevo como el principal proveedor del repertorio del teatro palaciego».²⁸ Estas afirmaciones esconden –seguramente sin pretenderlo– a un gran número de dramaturgos cortesanos de cierto calado (súmense a los citados Alarcón, Coello, Solís, Rojas o Jiménez de Enciso) quienes, individualmente o en colaboración, pusieron su gracejo al servicio de los Austrias. Como todo el mundo sabe, don Diego Jiménez de Enciso y Zúñiga nació en Sevilla, en 1585, aunque como casi todos acabó residiendo en la corte, bajo la protección del Conde-Duque de Olivares. Ya me he referido antes al juramento del malogrado príncipe Baltasar Carlos, un acto político que generó, poco después, un auto sacramental de Mira de Amescua. Tuvo lugar, recuerdo, el 7 de marzo de 1632; pues bien, un poco antes, coincidiendo con las fiestas de carnestolendas del mismo año, se representó en palacio la comedia de Enciso titulada *Júpiter vengado*. Gracias a una relación de don Antonio Hurtado de Mendoza sabemos que esta obra, «junto con ser tan ingeniosa y grave, la acompañaron excelentes y varias apariencias introducidas por el autor y fabricadas por el arte de Cosme Loti, ingeniero florentín que sirve a Su Magestad en esta ocupación, adornándola de todos los mayores representantes, sacando de cada compañía el más señalado».²⁹

La aportación dramática en el ámbito cortesano del «doctor Mescua» –capellán de Felipe III desde 1609 y luego de su segundo hijo, el Cardenal-Infante don Fernando de Austria– se documenta desde 1617, cuando traza para las fiestas de Lerma un lujoso montaje titulado *La tercera de sí misma*. Tenía cuarenta años y acababa de regresar de Italia, donde había asistido al Conde de Lemos en Nápoles durante su virreinato (1610-1616). En aquella ocasión –dice un cronista– al de Lemos «sirvióle mucho la persona del doctor Mira de Mescua, cuyo ingenio y letras España e Italia igualmente han laureado».³⁰

Por fortuna los críticos aceptan ya, en su mayoría, que determinadas sutilezas palatinas como *Cautela contra cautela* (impresa a nombre de Tirso) o *El palacio confuso* (impresa a nombre de Lope) salieron de la pluma del dramaturgo granadino. De otros textos se puede decir lo

²⁷ Tomo la anécdota de MACKENZIE, A. L., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993, p. 26.

²⁸ SABIK, K., «El teatro cortesano español en el Siglo de Oro (1613-1660)», en MATA, C. y ZUGASTI, M. (eds.): *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, Pamplona, EUNSA, 2005, t. II, pp. 1543-1559, p. 1564.

²⁹ BARRERA Y LEIRADO, C. A. de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860, p. 133.

³⁰ GARCÍA GARCÍA, B. J., «Las fiestas de Lerma de 1617. Una relación apócrifa y otros testimonios», en GARCÍA GARCÍA, B. J. y LOBATO, M. L. (coords.), *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 203-245. Sugiere el mentado estudioso que la obra de Mira representada en esa ocasión fue *El palacio confuso*. Yo no estoy tan seguro, pues un documento de actores la ofrece como «nueva, jamás representada» el 24 de junio de 1625, si bien es cierto que lo hace en la ciudad de Sevilla. A mí *La tercera de sí misma* me sigue pareciendo mejor candidata; en todo caso, como se aprecia en su documentado estudio, en el transcurso de las fiestas de Lerma hubo varias representaciones teatrales, y no se puede descartar el estreno allí de sendas comedias amescuanas.

mismo: por ejemplo, al año siguiente de la muerte de Mira se imprimió en Zaragoza la comedia titulada *El prodigio de Etiopía*, atribuida a Lope de Vega. En el tiempo que me queda intentaré probar que la citada obra es la misma que otra, hasta hoy considerada perdida, a la que su verdadero autor, Mira de Amescua, puso el título de *El cisne de Alejandría*. Tan extraña identificación no ha sido fácil, pues de la pieza que, con este segundo título, se atribuye al «Dotor Mesqua» en el repertorio de un antiguo autor de comedias no existía ninguna otra noticia.³¹ ¿En qué *cisne* pensaba Mira cuando compuso su obra? ¿Está relacionado con el célebre «canto del cisne»? ¿Alguien, entonces, que muere en Alejandría? Con tan pocos datos, derivados del título, la recuperación de esta obra sólo podía depender de un espectacular golpe de suerte.

Durante mucho tiempo he pensado que *El cisne de Alejandría* podría ser una comedia hagiográfica y que su argumento podría consistir en la exposición de la vida –más o menos disipada– de alguna mujer que hubiera vivido en la populosa ciudad nombrada. Su posterior arrepentimiento conferiría, al final de la obra, el componente ejemplar tantas veces perseguido en el teatro amescuano. Partiendo de estos débiles presupuestos, me lancé, como otro don Quijote, a la búsqueda del texto perdido. Lo que sigue a continuación son varias especulaciones con las que he ido alimentando mi ordenador personal en los últimos años. Reproduzco tres párrafos y sus notas a pie correspondientes, tal como fueron entrando en diferentes momentos, como vivo testimonio de una persecución durante mucho tiempo infructuosa:

«Quizá *El cisne de Alejandría* se pueda identificar con la *Santa María Egipciaca* que La Barrera presenta como de un fraile lisboeta; o con *La gitana de Menfis, Santa María egipciaca*, tantas veces impresa a nombre de Montalbán.³² La comedia se inspira, supongo, en la historia de una «mujer de Alejandría que llevó, primero, una vida deliberadamente pecadora, pero que, llena después de remordimientos, juró no volver a pecar jamás. María Egipciaca es un símbolo tradicional de la pecadora arrepentida».³³ Pero como Alejandría fue una ciudad floreciente incluso en lo que se refiere a santas, me pregunto si la obra amescuana no podría ser alguno de los textos teatrales conservados que tratan sobre la

³¹ Véase REYES PEÑA, M. de los, «Venta de un repertorio de comedias (Sevilla, 1620)», en LAUER, R. y SULLIVAN, H. W. (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, New York, Peter Lang Publishing, 1997, pp. 460-473.

³² Véase GRAZIA PROFETI, M., *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976, pp. 259-265 y VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., *Para una bibliografía de Juan Pérez de Montalbán. Nuevas adiciones*, Verona, Università degli Studi di Verona, 1993, pp. 17-18.

³³ PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, p. 290.

³⁴ Varios textos cita Antonio Paz y Mélia en su *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, 1934, v. I, p. 500. El jesuita Diego Calleja recoge una *Tragicomedia de Santa Catherina Virgen y Mártir y de la disputa que tuvo con los filósofos* (BN de Madrid, ms.17.288, fs. 106-191v); existe también la *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría*, descrita por Stefano Arata en *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori, 1989, p. 58.

vida de *Santa Catalina de Alejandría*.³⁴ Pensemos que *cisne* se aplica a cualquier persona célebre por sus escritos,³⁵ lo que indicaría que la santa en cuestión le dió a la pluma, por lo que la filósofa –virgen y mártir Santa Catalina sería una buena candidata, aunque su sobrenombre sea «la rosa de Alejandría», y no «el cisne». En cualquier caso, ambos términos –rosa y cisne– de Alejandría se igualan en la época: «¿No sabes tú, no penetras / que me llaman en Hungría / La rosa de Alejandría / por mi ingenio y por mis letras?», escribe Moreto.³⁶ Precisamente, bajo el título *La rosa alejandrina, santa Catalina* se imprimió una comedia atribuida a Vélez de Guevara y bajo *La rosa de Alejandría, santa Catalina* se imprimió otra en Lisboa (1652), a nombre de don Pedro Rosete Niño.³⁷ ¿Adaptaría o aprovecharía alguno de ellos el texto original de Mira de Amescua?».

En otro momento escribo:

«He visto un libro de Cristóbal González del Torneo titulado *Historia de Santa Teodora de Alejandría*; y, como se imprimió en Madrid el año 1619, podría haber sido el más directo motivo de inspiración de *El cisne de Alejandría* que el Valenciano compra en Sevilla en 1620. En los preliminares de dicho libro se imprime un soneto de Castillo Solórzano quien, hablando con el río Duero, elogia de este modo a su paisano González del Torneo: ‘Un cisne que has criado en tus orillas [...] nos canta de Teodora maravillas [...] para que esté gozosa Alejandría’.³⁸ La verdad es que de estas palabras al título original de la comedia hay poca distancia, aunque habrá que comprobar cuál de las tres santas de Alejandría (María, Catalina o Teodora) fue más escritora, si es que por ahí van los tiros».

Por último, en una tercera ocasión, apuntó:

«La historia de Santa Teodora, tras ser explotada en las tablas pudo salvarse –como otras de Mira si finalmente fue vendida a un impresor; por eso no puedo dejar de examinar ni el manuscrito de la segunda mitad del XVII titulado *La adúltera penitente, Santa Teodora*, atribuido a tres ingenios (Moreto, Cáncer, Matos),³⁹ ni mucho menos el texto que se publica en Huesca, 1634, con el indigesto título: *Púsoseme el sol, salióme la luna: Santa Teodora*.

³⁵ En un manuscrito de principios del siglo XVII se lee: «Obras de los dos Píndaros de España, en lo mortal inmortales, los dos famosos cisnes de Aragón Lupercio Leonardo y Bartolomé Leonardo de Argensola, hermanos en la pluma, no sé si tanto cuanto en ser uterinos» (Gallardo, *Ensayo*, I, 1027).

³⁶ MORETO, A. (?), *La gran Casa de Austria y divina Margarita*, en GONZÁLEZ RUIZ, N., *Piezas maestras del teatro teológico español. Autos sacramentales*, Madrid, La Editorial Católica, 1968, p. 830.

³⁷ LA BARRERA, *Catálogo*, pp. 467 y 345, respectivamente.

³⁸ Para lo recién comentado véase CASTILLO SOLÓRZANO, A. de, *El fuego dado del cielo*, ed. crítica de Gabriel Maldonado Palmero, Huelva, Editorial Hergué, 2000, pp. 13-14.

³⁹ PAZ Y MÉLIA, A., *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, 1934, v. I, p. 7. Tampoco se puede pasar por alto *La reina penitente*, manuscrito anónimo de la misma B.N. de Madrid con censura fechada en Sevilla a 25 de mayo de 1601» (URZÁIZ TORTAJADA, H., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, v. I, p. 116).

Aunque el editor oscense la atribuye a Lope y como de tal ha sido publicada (*Acad. N.*, IX), lo cierto es que para los especialistas que trabajaron en la métrica del Fénix ‘la comedia sigue siendo de autenticidad dudosa’;⁴⁰ de todos modos, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, tras un detenido estudio, la da como de Claramonte.⁴¹ Fuera de esto, ahí está, anónima, *La famosa Teodora alejandrina y penitencia, vida y muerte suya* (ms. 16.112 de la B.N. de España)⁴² y, por si no hubiera bastante, según Durán, ‘al asunto hay una de Calderón, con título de *Santa Teodora*⁴³ y ‘otra de Lope, con los de *El prodigio de Etiopía y Santa Teodora*’.⁴⁴

A raíz de la última referencia y a punto de arrojar la toalla, me entró curiosidad por saber si el personaje «Teodora» formaba parte del reparto de *El prodigio de Etiopía*, la comedia de Lope aludida. Comprobado este extremo en la edición académica de Menéndez Pelayo,⁴⁵ me enfraqué pronto en su lectura. Enseguida me dí cuenta de que Teodora desempeñaba su papel, pero no era la principal protagonista, sino un hombre que «segundo Moisés se dice», el cual se identifica al final con un «cándido cisne» que fue «prodigio de Egipto». Esto último me dejó a la vez perplejo y esperanzado. El que Mira llamó «cisne de Alejandría» no era una mujer, como siempre había supuesto, sino –paradójicamente– un santo negro varón «anacoreta» llamado Moisés que fue martirizado, según «la relación más insigne, / la historia más admirable / que San Jerónimo escribe». Por esa circunstancia (la del color de su piel), el cándido (‘blanco’) cisne alejandrino de Mira se transforma en negro etíope cuando el manuscrito de Juan Jerónimo Valenciano pasa a manos de un impresor para ser vendido como obra de Lope. Sin embargo, no hay duda de que el texto se corresponde con la comedia que Mira de Amescua tituló originalmente *El cisne de Alejandría*. Las palabras finales de un ángel –que no confunde, como el impresor– Egipto con Etiopía son esclarecedoras:

«Los que miráis este caso
y espectáculo terrible
que el demonio hizo en Moisés,
no os espante ni os admire;

porque es Dios investigable
y quiere que resucite
a ser prodigio del mundo
un negro, *cándido cisne*
que dulcemente cantó
en su fin. Tú, monstruo horrible,
ya no le darás tormento,
ya no podrás perseguirle;
quien fue *prodigio de Egipto*,
segundo Moisés se dice;
mártir es y anacoreta,
vida prodigiosa vive.
Y tú, Leopoldo, a Teodora,
que ya las pisadas sigue
de la religión sagrada,
darás hábito felice,
que su vida será ejemplo
para muchos que la imiten.
Y aquí se acabó, senado,
la relación más insigne,
la historia más admirable
que San Jerónimo escribe».

Y aquí se acaban también mis comentarios sobre este mirlo blanco, sobre este cisne de Alejandría cuya vida fue «prodigio de Egipto», como escribió Mira, y no «de Etiopía» como titularon los que, haciendo gala de ignorancia y pensando sólo en el lucro personal, atribuyeron la comedia a Lope de Vega. Lo hicieron, por cierto, en una imprenta zaragozana y en una *Parte* de comedias «de Lope» tan poco autorizada que con razón los críticos la han llamado «extravagante». Nada tiene, pues, de extraño que algunos especialistas, después de examinarla minuciosamente, condenen *El prodigio de Etiopía* al apartado que llaman «comedias de dudosa o incierta autenticidad».⁴⁶ Evidentemente, si esta producción hagiográfica se somete a un análisis métrico comparativo y se devuelve a su verdadero dueño; si finalmente se incluye con las restantes del «teatro completo» de Mira de Amescua, lo primero que habrá que hacer será reponer, en el encabezamiento, el título original.

⁴⁰ MORLEY-BRUERTON, *Cronología...*, pp. 543-544.

⁴¹ CLARAMONTE, A. de, *Púsoseme el sol salíome la luna*, edición crítica de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Edition Reichenberger, 1985 [«Ediciones críticas», nº 8].

⁴² PAZ Y MÉLIA, A., *Catálogo...*, v. I, p. 206.

⁴³ Era «comedia nueva» en 1651; véase PÉREZ PASTOR, C., *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento

Tipográfico de Fortanet, 1905, p. 189.

⁴⁴ PAZ Y MÉLIA, A., *Catálogo...*, v. I, p. 8.

⁴⁵ *Obras de Lope de Vega*, IX, Madrid, Atlas, 1964, pp. LII-LIX y 163-206.

⁴⁶ GRISWOLD MORLEY, S y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 539-540.

APÉNDICE

Lista alfabética de la producción teatral de Mira de Amescua (editada o en proceso de edición):

AUTOS RELIGIOSOS (TOMO VII)

1. *Celos de San José*, ed. Ana María Martín Contreras (pp. 667-705).
2. *Casa de Austria* (dudoso), ed. Agustín de la Granja (pp. 821-857).
3. *Erario y monte de la piedad*, ed. Manuel Fernández Labrada (pp. 51-104).
4. *Fe de Hungría*, ed. Pedro Correa (pp. 105-148).
5. *Guarda cuidadosa* (atribuido), ed. Agustín de la Granja (pp. 149-199).
6. *Herederero*, ed. Pedro Correa (pp. 201-238).
7. *Inquisición*, ed. Pedro Correa (pp. 239-290).
8. *Jura del príncipe*, ed. Ana María Martín Contreras (pp. 291-346).
9. *Mayor soberbia humana*, ed. Pedro Correa (pp. 347-401).
10. *Nuestra Señora de los Remedios*, ed. Pedro Correa (pp. 403-449).
11. *Pastor lobo y cabaña celestial* (dudoso), ed. Manuel Fernández Labrada (pp. 859-900).
12. *Pastores de Belén*, ed. Ana María Martín Contreras (pp. 707-757).
13. *Pedro Telonario*, ed. Pedro Correa (pp. 451-489).
14. *Príncipe de la Paz*, ed. Pedro Correa (pp. 491-539).
15. *Pruebas de Cristo*, ed. Pedro Correa (pp. 541-591).
16. *Santa Margarita* (atribuido), ed. Agustín de la Granja (pp. 593-655).
17. *Sol a medianoche*, ed. Ana María Martín Contreras (pp. 759-817).
18. *Universal redención* (dudoso), ed. Pedro Correa (pp. 901-947).

COMEDIAS

1. *Adúltera virtuosa*, ed. Mayte García Godoy (vol. I, pp. 9-96).
2. *Adversa fortuna de Álvaro de Luna*, ed. M. González Dengra y C. García Sánchez (vol. VI, pp. 117-225).
3. *Adversa fortuna de Bernardo de Cabrera*, ed. Antonio Serrano (vol. III, pp. 195-326).
4. *Amor, ingenio y mujer*, ed. Ascensión Caballero Méndez (vol. III, pp. 327-419).
5. *Amparo de los hombres*, ed. Remedios Sánchez García (vol. IV, pp. 17-112).
6. *Animal profeta*, ed. Aurelio Valladares Reguero (vol. V, pp. 29-152).
7. *Arpa de David*, ed. Concepción García Sánchez (vol. I, pp. 97-206).
8. *Caballero sin nombre*, ed. Aurora Biedma y Agustín de la Granja (vol. II, pp. 19-126).
9. *Callar en buena ocasión* (en preparación).
10. *Capitán Jepté*, ed. Aurelio Valladares Reguero (vol. VIII, en prensa).
11. *Carboneros de Francia* (en preparación).
12. *Casa del tahúr*, ed. Vern Williamsen (vol. II, pp. 127-249).
13. *Cautela contra cautela*, ed. Gabriel Maldonado Palmero (vol. II, pp. 243-352).
14. *Cisne de Alejandría* (en preparación).
15. *Clavo de Jael*, ed. Emilio Quintana Pareja (vol. III, pp. 421-516).
16. *Conde Alarcos* (en preparación).
17. *Confusión de Hungría*, ed. Concha Argente del Castillo (vol. V, pp. 153-261).
18. *Conquista de las Malucas* (en preparación).
19. *Cuatro milagros de amor*, ed. Federica Cappelli (vol. V, pp. 263-355).
20. *Desgraciada Raquel y judía de Toledo* (en preparación).
21. *Desgracias del rey don Alfonso el Casto*, ed. Gabriel Maldonado Palmero (vol. V, pp. 357-464).
22. *Ejemplo mayor de la desdicha*, ed. Maria Grazia Profeti (vol. I, pp. 207-302).
23. *Esclavo del demonio*, ed. Juan Manuel Villanueva Fernández (vol. IV, pp. 113-240).
24. *Examinarse a ser rey* (en preparación).

25. *Fe de Abraham* (en preparación).
26. *Fénix de Salamanca* (en preparación).
27. *Galán secreto*, ed. Teresa Ferrer Valls (vol. VIII, en prensa).
28. *Galán, valiente y discreto* (en preparación).
29. *Hermosura de Fénix* (en preparación).
30. *Hero y Leandro*, ed. Álvaro Ibañez Chacón (vol. VIII, en prensa).
31. *Hija de Carlos V*, ed. Juan Manuel Villanueva Fernández (vol. II, pp. 353-436).
32. *Hombre de mayor fama*, ed. Manuel Fernández Labrada (vol. I, pp. 303-380).
33. *Lises de Francia* (en preparación).
34. *Lo que es no casarse a gusto*, ed. Carmen C. López Carmona (vol. VIII, en prensa).
35. *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange* (en preparación).
36. *Lo que puede el oír misa* (en preparación).
37. *Lo que puede una sospecha*, ed. María de los Ángeles Torres Sánchez (vol. III, pp. 517-597).
38. *Mártir de Madrid*, ed. Miguel González Dengra (vol. I, pp. 381-486).
39. *Mártires del Japón* (en preparación).
40. *Mesonera del cielo*, ed. Aurelio Valladares Reguero (vol. II, pp. 437-562).
41. *Nardo Antonio, bandolero* (en preparación).
42. *Negro del mejor amo* (en preparación).
43. *No hay burlas con las mujeres*, ed. Juan Manuel Villanueva Fernández (vol. VIII, en prensa).
44. *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* (en preparación).
45. *No hay reinar como vivir*, ed. Lola Josa (vol. IV, pp. 241-326).
46. *Nuevos caballeros*, ed. Marcial Rubio Áñez (vol. VIII, en prensa).
47. *Obligar contra su sangre*, ed. Manuel Fernández Labrada (vol. V, pp. 465-554).
48. *Palacio confuso*, ed. Erasmo Hernández González (vol. II, pp. 563-667).
49. *Primer conde de Flandes*, ed. Miguel Martínez Aguilar (vol. I, pp. 487-617).
50. *Prodigios de la vara y capitán de Israel*, ed. Antonio Cruz y Juana Toledano (vol. IV, pp. 327-430).
51. *Próspera fortuna de Álvaro de Luna*, ed. C. García Sánchez y M. González Dengra (vol. VI, pp. 27-116).
52. *Próspera fortuna de Bernardo de Cabrera*, ed. Antonio Serrano (vol. III, pp. 23-194).
53. *Rueda de la Fortuna* (en preparación).
54. *Santo sin nacer y mártir sin morir*, ed. Carmen L. Carmona y Aurelio Valladares (vol. III, pp. 599-707).
55. *Tercera de sí misma*, ed. Agustín de la Granja (vol. IV, pp. 431-564).
56. *Tercero de su dama* (en preparación).
57. *Venida del Antecristo* (en preparación).
58. *Ventura de la fea*, ed. Pedro Correa (vol. IV, pp. 565-666).
59. *Vida y muerte de la monja de Portugal*, ed. Cecilia Picchi (vol. V, pp. 555-641).
60. *Vida y muerte de san Lázaro* (en preparación).
61. *Vida y muerte del falso profeta Mahoma* (en preparación).

OTRAS COMEDIAS EN COLABORACIÓN

62. *Algunas hazañas del marqués de Cañete*, ed. Francisco José Sánchez García (vol. VI, pp. 227-334).
63. *El cura de Madriejos*, ed. Francisco J. Sánchez García y Álvaro Ibañez Chacón (vol. VI, pp. 335-432).
64. *Manzana de la Discordia y robo de Helena*, ed. Álvaro Ibañez Chacón (vol. VI, pp. 433-541).
65. *Poliéfemo y Circe*, ed. Álvaro Ibañez Chacón y Francisco José Sánchez García (vol. VI, pp. 543-656).



LA FIESTA TEATRAL BARROCA EN ANDALUCÍA. SEVILLA CELEBRA EL NACIMIENTO DEL ÚLTIMO AUSTRIA

Mercedes de los Reyes Peña

Universidad de Sevilla*

El teatro en su doble condición de texto literario y espectacular fue un fenómeno de una importancia extraordinaria en la España barroca y con repercusiones en muy distintas áreas de la vida. Plenamente profesionalizado y reglamentado, el espectáculo teatral fue la única diversión cotidiana y colectiva de la que se podía disfrutar en la época y el público se entregaba a ella con auténtica fruición. Para comprender las expectativas que este teatro despertaba y su significación para los espectadores seiscentistas, resultan muy ilustrativas estas palabras de Juan Manuel Rozas:

«En efecto, ese público [...] concentró en el teatro muchas cosas: evasión, afirmación nacional, erotismo, mística, curiosidad, noticia. Y hasta cultura. El teatro fue el ministerio de educación de masas en el siglo XVII, con todo el aparato de propaganda inherente a un estado barroco».¹

Además de todo esto, el teatro fue también un negocio lucrativo, es decir, «una actividad de la que se obtenía un creciente beneficio económico que en parte explica su auge y desarrollo», como apunta Carmen Sanz Ayán.² Instituciones piadosas, cabildos municipales y

* Este estudio forma parte de mi actividad investigadora como miembro del Grupo de Investigación y Desarrollo Tecnológico de la Comunidad Autónoma de Andalucía HUM. 123.

¹ ROZAS, J. M., *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, 1976, p. 97.

² SANZ AYÁN, C., «El teatro como negocio», *Torre de los Lujanes* (Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País), 27, 1994, pp. 235-251, p. 235.

personas particulares se aprovecharon en el Siglo de Oro de los ingresos generados por el teatro. Su extendida aplicación a obras asistenciales fue un serio inconveniente para la prohibición de las representaciones, tan reclamada por muchos moralistas. Pero la influencia del teatro fue todavía más amplia, pues incidió en las mismas formas y sentido de la vida. El teatro informaba la vida diaria del hombre barroco, abarcando grandes sectores de la vida pública y de la vida privada.³ La celebración de acontecimientos relacionados con la monarquía o la religión –entradas y bodas reales, embarazos de la reina, nacimiento de príncipes, festividades litúrgicas, canonizaciones de santos...– se acompañaba de manifestaciones teatrales y parateatrales y, en el ámbito individual, la importancia de la apariencia frente a la realidad –del parecer frente al ser– provocaba que se viviera hacia fuera, en una continua representación, pendiente siempre de la opinión ajena. Es más, a pesar de su descalificación por muchos hombres de iglesia, el teatro llega a invadir las mismas prácticas religiosas: los predicadores gustaban de atraer y sorprender a los fieles en sus sermones con efectismos teatrales e iban a oír a los comediantes para aprender pronunciación y acción.⁴ Cifra de ese desbordamiento de la teatralidad que se produce en el Barroco es la consideración de la vida terrena como teatro, tema magistralmente dramatizado por Calderón en su auto sacramental *El gran teatro del mundo*. En él, la ficción se apodera por completo de la realidad: la vida no es más que teatro, donde cada uno representa su papel.

Este gusto y esa dependencia del teatro propicia la aparición de muy diversas manifestaciones teatrales que se desarrollan en ciudades y pueblos en variados lugares de representación. Junto a los espacios escénicos específicos –corrales y coliseos–, la actividad teatral se realizaba en espacios utilizados de forma accidental para ello, como calles o plazas –sobre tabladros o carros–, iglesias, conventos, patios de colegios, salas palaciegas, jardines, estanques, ermitas o casas particulares. Los corrales, patios o casas de comedias son los teatros comerciales del siglo XVII y, junto a ellos, los coliseos, cuyo nacimiento se produce en un ámbito cortesano y presentan ya las características de los teatros modernos. Desde hace algunas décadas, el estudio del teatro como espectáculo ha impulsado a los investigadores a interesarse por esos

³ Véase SERRALTA, F., «Teatro y parateatro», en VITSE, M., SERRALTA, F., HUERTA CALVO, J., y DÍEZ BORQUE, J. M^o, «El teatro en el siglo XVII», en DÍEZ BORQUE, J. M^o (dir.), *Historia del teatro en España, I*, Madrid, 1984, pp. 683-687, donde presenta en apretada síntesis el tema; y, para una visión más amplia, consúltese el ya clásico estudio de OROZCO, E., *El teatro y la teatralidad en el Barroco (Ensayo de introducción al tema)*, Barcelona, 1969.

⁴ Véase OROZCO, E., «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, 1980, pp. 171-188; reimp. en LARA GARRIDO, J. (ed.), *Introducción al Barroco*, Granada, 1988, 2 vols., vol. I, pp. 269-294.

⁵ Las palabras hasta aquí reproducidas pertenecen a mi artículo «El teatro barroco en España y Portugal» (en DÍEZ BORQUE, J. M^o [Comisario de la Exp.], *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, 2003, pp. 69-84), donde ofrezco con carácter divulgativo un estado de la cuestión sobre los aspectos que lo conforman.

⁶ Se trata de una bibliografía cuyas entradas recogen gran parte de las investigaciones hasta ahora realizadas sobre el teatro en Andalucía en su faceta de espectáculo, excluidas en lo posible las relativas a dramaturgos concretos, piezas dramáticas y comediantes, tratadas por otros participantes en esta Sección del Congreso. Y decimos «en lo posible», porque a veces es muy difícil

lugares escénicos, con la consecuente aparición de una rica bibliografía que ha aportado datos precisos sobre esos distintos espacios teatrales y sus posibilidades para la puesta en escena,⁵ los agentes de esas manifestaciones –actores y compañías–, sus receptores –el público–, los creadores de las piezas representadas y publicadas tras su agotamiento sobre las tablas –los dramaturgos–, la cartelera teatral, los carteles de comedias y las profesiones que surgen o salen beneficiadas con esa extraordinaria actividad, como ocurre, por citar un ejemplo, con los alquiladores de hatos. En todo ello han jugado un papel fundamental las investigaciones en archivos y bibliotecas que están haciendo emerger los elementos configuradores de un teatro que alcanzó una magnitud extraordinaria dentro y fuera de nuestras fronteras y que fue siempre concebido y recibido en su conjunto como fiesta, ya se desarrollara en el ámbito profano o en el religioso.

Estas características descritas para esbozar a grandes pinceladas lo que fue y significó el teatro barroco español –una manifestación sin par en el teatro barroco europeo– sirven igualmente para la descripción de lo que fue el teatro barroco en Andalucía. De aquí su formulación, ya que pueden aplicársele de forma muy ajustada, como muestra la bibliografía incluida en el Apéndice I.⁶ Conviene destacar el fundamental papel jugado en este terreno por la cosmopolita ciudad de Sevilla, que gozó de una intensa actividad teatral y parateatral a partir de la segunda mitad del Quinientos, pudiendo ser considerada entre 1580 y 1630 «como la indiscutible capital del histrionismo español, el crisol donde mejor se desarrolló la comedia nueva, en sus primitivas formas poéticas de representación, y donde mejor se perfeccionó la escenificación de los autos sacramentales, en su concepción precalderoniana», en palabras de Sentaurens,⁷ uno de los mayores conocedores, junto a Sánchez-Arjona,⁸ del teatro sevillano del Siglo de Oro.

No obstante la primacía de Sevilla, también otras localidades del Sur de la Península tuvieron una destacada presencia en el mapa teatral de la España áurea. Las representaciones durante el *Corpus* y su octava, los corrales, casas o patios de comedias, el teatro en los colegios de la Compañía de Jesús, las representaciones circunstanciales por muy diversos motivos no fueron hechos exclusivos de las grandes

separar estos tres aspectos, sobre todo en el caso de los comediantes, cuyos estudios contienen en la mayoría de las ocasiones datos referentes a corrales y la vida teatral o son necesarios para mostrar la existencia de manifestaciones teatrales en determinadas ciudades y pueblos, casos éstos en los que se han incluido. También se excluyen los estudios citados en las notas cuando no responden al objetivo marcado. Con esta bibliografía, se pretende, en definitiva, ofrecer una especie de estado de la cuestión del mapa teatral de la Andalucía barroca, dentro de unos límites cronológicos situados entre 1600 y 1700, en respuesta a la petición del Dr. D. José Lara Garrido, coordinador de la Sección «Literatura, Música y Fiesta», a quien agradezco su invitación para participar en el Congreso.

⁷ SENTAURENS, J., «La edad de oro de la comedia en Sevilla: los malogrados caminos de una modernidad temprana», en CANAVAGGIO, J. (ed.), *La Comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, Diciembre 1991-Junio 1992*, Madrid, 1995, pp. 145-153, p. 153. Véase su espléndido estudio de conjunto *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Bordeaux, 1984, 2 vols.

⁸ SÁNCHEZ-ARJONA, J., *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII (Estudios históricos)*, Madrid, 1887 (ed. facs. Sevilla, 1990) y *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898 (ed. facs. Sevilla, 1994, con Prólogo y Apéndice bibliográfico de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña).

ciudades sino que están documentados en villas y pueblos de las diferentes provincias andaluzas.⁹ Sin embargo, al intentar mostrar una visión de conjunto, el historiador se encuentra en líneas generales con la falta de una bibliografía específica que reconstruya sistemáticamente con amplitud y profundidad lo que fue esa rica realidad teatral, que, salvo honrosas excepciones, podría decirse que continúa todavía en gran parte desconocida. Almería, Huelva y Cádiz son las ciudades que presentan mayores carencias bibliográficas, siendo las de Sevilla, Córdoba y Málaga las más favorecidas por poseer estudios monográficos de conjunto o estudios parciales que cubren sus respectivas historias teatrales en el período que nos ocupa. Tras éstas figuran Granada y Jaén, pues, si bien carentes de extensas investigaciones, cuentan –más la primera que la segunda– con interesantes artículos que ponen de relieve parte de su actividad teatral durante el Seiscientos, como se advierte en la bibliografía incluida en el Apéndice I. Somos conscientes de que nos hemos referido con exclusividad a las capitales de provincia, pero debemos insistir en que manifestaciones teatrales y parateatrales se documentan en numerosas ciudades, villas y pueblos de las mismas: Carmona, Marchena, Écija, Antequera, Guadix, Úbeda, Martos, Andújar, Baeza, Arcos de la Frontera, Jerez, Sanlúcar de Barrameda, Puerto de Santa María, Vejer de la Frontera..., como muestra igualmente la citada bibliografía. Además, no hay que olvidar el teatro de colegio, en especial el representado en los colegios de la Compañía de Jesús –que tantas piezas produjo como parte de sus enseñanzas desde 1555–, muy extendidos por Andalucía –Sevilla, Trigueros, Cádiz, Marchena, Granada, Baeza, Málaga, Jerez, Cazorla, Úbeda, Écija, Guadix, Montilla, Antequera, Osuna, Andújar, Lucena, Carmona, Sanlúcar de Barrameda– y centros de cultivo de un teatro que, dirigido con fines didáctico-morales y propagandísticos a un público más amplio que el de los escolares, tuvo un papel relevante en la historia del teatro español.¹⁰

⁹ Véase mi artículo «Teatro en el Sur de España», en CASA, F. P., GARCÍA LORENZO, L. y VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, 2002, pp. 291-295, donde realizo una aproximación al tema.

¹⁰ Véanse, entre otros, los ya clásicos estudios y catalogaciones de GARCÍA SORIANO, J., *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, 1945; FLECNIAKOSKA, J.-L., *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderón, 1550-1635*, Montpellier, 1961; y ROUX, L. E., «Cent ans d'expérience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en Espagne. Deuxième moitié du XVI^e siècle. Première moitié du XVII^e siècle», en JACQUOT, J. (ed.), *Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*. Nancy, 14-21 avril 1967, Paris, 1968, 2 vols., vol. II, pp. 479-523; y los más recientes de GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., *El teatro jesuítico en la Edad de Oro (Tipología de un subgénero dramático)*, Oviedo (Tesis doctorales), 1992 (Microfichas) y *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640). (Su influencia en el teatro del Siglo de Oro.) Edición de la «Tragedia de San Hermenegildo»*, Oviedo, 1997, ALONSO ASENJO, J. (ed.), *La «Tragedia de San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, 1995, 2 vols., y MENÉNDEZ PELÁEZ, J., *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, 1995, con ed. de la *Tragedia de San Hermenegildo*. Para un estado de la cuestión respecto a los estudios sobre el teatro jesuítico español en el Siglo de Oro, véase MENÉNDEZ PELÁEZ, J., «Estudios sobre el teatro jesuítico español en el Siglo de Oro (*Status quaestionis*)», *Ínsula*, nov. 2004, pp. 2-5.

¹¹ Cfr. ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 139-140, 251-279 [Mira de Amescua] y 310-327 [Luis Vélez de Guevara].

¹² ARELLANO, I., *Historia del teatro español...*, pp. 389, 397-406 [Jiménez de Enciso y Godínez], 416-419 [Belmonte Bermúdez], 580-586 [Monroy], 590-

Aunque Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca son –sin olvidar a Tirso de Molina– los dos grandes dramaturgos del Barroco, a ellos hay que sumar otros –muchos andaluces– que dotan a España del mayor patrimonio teatral de la época. Es apropiado recordar que algunos de estos dramaturgos andaluces, como el guadijeño Antonio Mira de Amescua y el ecijano Luis Vélez de Guevara vienen siendo calificados y estudiados en las historias específicas del teatro español como «dramaturgos mayores» del «Ciclo de Lope», atendiendo a la tradicional diferenciación de nuestro teatro seiscentista en dos grandes escuelas o ciclos, en torno a Lope de Vega y a Calderón de la Barca.¹¹ Y, entre los considerados en segundo lugar o dramaturgos menores, figuran los sevillanos Diego Jiménez de Enciso y Luis de Belmonte Bermúdez, y el moguerense Felipe Godínez en el primer ciclo; y el alcalaíno Cristóbal de Monroy, el granadino Álvaro Cubillo de Aragón, el malagueño Francisco de Leiva Ramírez de Arellano y el sevillano Diego de Figueroa y Córdoba, en el segundo, por citar algunos ejemplos.¹² En la elevada nómina de poetas dramáticos andaluces no falta el teatro escrito por mujeres, como las sevillanas Ana Caro de Mallén, cuyo origen granadino también se ha discutido, y Feliciano Enríquez de Guzmán. Mientras que la primera sigue en su creación el canon de la comedia nueva, la segunda la somete a los postulados clasicistas. Este teatro, escrito por hombres y mujeres nacidos en Andalucía que atienden en su producción a las distintas manifestaciones del teatro del siglo XVII arriba referidas, solo puede denominarse «andaluz», bajo nuestro punto de vista tras el análisis de numerosas obras, por el origen de sus autores, pues éstos son en su mayoría fieles a las convenciones barrocas imperantes en los diversos géneros, sin que se detecten en sus piezas rasgos que permitan hablar de un teatro andaluz con peculiaridades propias.¹³ Muchas de sus piezas son representadas por las más diversas compañías que recorren el territorio peninsular, como muestra su presencia en los repertorios de corral de los autores de comedias, en las representaciones

595 [Cubillo de Aragón], 612 [Diego y José de Figueroa y Córdoba] y 613 [Leiva Ramírez de Arellano]. Para un más reciente estudio de conjunto del teatro del siglo XVII en sus diversos aspectos –el arte escénico, teoría teatral, los autores y las obras, transmisión y recepción, y el teatro en otras lenguas–, véase HUERTA CALVO, J., (dir.), *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, A. Madroñal Durán y H. Urzáiz Tortajada (coords.), Madrid, 2003, pp. 609-1412, en la que no se sigue en la presentación de los autores la compartimentación en ciclos.

¹³ Este trabajo ha sido fruto de un Seminario de investigación –«Seminario de Investigación sobre Dramaturgos Clásicos Andaluces» (SIDCA)–, subvencionado por el Centro Andaluz de Teatro (Junta de Andalucía) y compuesto por Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla), Juan Antonio Martínez Berbel (Universidad de La Rioja), María del Valle Ojeda Calvo (Universidad de Venecia), José Antonio Raynaud (Filólogo y Director de escena), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla) y Antonio Serrano (Profesor de I. E. S. y Director de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería), bajo la coordinación de Mercedes de los Reyes. Sus inicios se remontan a enero de 2001 y sus objetivos, en una primera formulación que después se fue concretando, se centran en la búsqueda, lectura y estudio de obras de dramaturgos andaluces conocidos y por conocer, con la finalidad de proporcionar un material de trabajo a los profesionales de la escena interesados en ellas y difundir a un público más amplio autores y piezas que, a pesar del paso del tiempo, continuaban teniendo vigencia –sentido al que responde el término «clásicos»–. En un segundo nivel, no quedaba excluida la posibilidad de descubrir o descartar a lo largo de dichas lecturas la existencia de rasgos peculiares en la producción dramática andaluza. Los resultados de la labor realizada han visto la luz en tres publicaciones: REYES PEÑA, M. de los *et alii.*, *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Sevilla, 2004, *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII*, Sevilla, 2006; y REYES PEÑA, M. de los, OJEDA CALVO, M. V. y RAYNAUD, J. A. (eds.), Juan de la Cueva, *El príncipe tirano. Comedia y Tragedia*, Sevilla, 2008.

de autos sacramentales sobre carros con motivo de la festividad del *Corpus* –contratadas generalmente por las instancias municipales– o en fiestas palaciegas.¹⁴

A pesar de lo que se ha ido avanzando en el estudio del teatro barroco español y, como parte importante del mismo el desarrollado en Andalucía, aún queda mucho por rescatar en el terreno dramático y de la práctica escénica del Seiscientos. Así lo están mostrando los favorables resultados obtenidos por investigadores que trabajan individualmente o en grupos de investigación. Entre estos últimos citaré dos subvencionados por la Junta de Andalucía en el marco del Plan Propio de Investigación: el dirigido por Agustín de la Granja, «Aula-Biblioteca 'Mira de Amescua'» (HUM-587), que se halla editando bajo su coordinación la obra completa del dramaturgo y convoca cada dos años un Congreso Internacional centrado en su producción, cuyas actas publica; y el dirigido por Piedad Bolaños Donoso, al que pertenezco, dedicado al «Teatro en Sevilla y su provincia» (HUM-123), con especial atención a Sevilla, Écija y Carmona. También a nivel nacional, en Proyectos I+D+I, se aborda el estudio y edición de dramaturgos andaluces como Luis Vélez de Guevara (cuyo teatro completo se encuentra en curso de publicación por C. George Peele, Universidad Estatal de California, Fullerton) en obras escritas en colaboración con el toledano Francisco de Rojas Zorrilla y otros, como sucede en el dirigido por Rafael González Cañal (Universidad de Castilla-La Mancha).

Para ilustrar una de las diversas manifestaciones del teatro barroco en Andalucía referidas al principio –que nos mostrará al mismo tiempo cómo queda todavía bastante labor por realizar–, he elegido un ejemplo

¹⁴ Véanse variados ejemplos en las biografías de estos escritores en REYES PEÑA, M. de los *et al.*, *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII* (2006). Para su específica presencia en la capital de la Corte, consúltese VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D. y DAVIS, C., *Comedias en Madrid, 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, 1989. En cuanto a autores de comedias que llevan en sus repertorios obras de dramaturgos andaluces, por ofrecer casos donde figuran Antonio Mira de Amescua, Luis de Belmonte, Felipe Godínez y Luis Vélez de Guevara, véanse el repertorio de Francisco Álvarez de Vitoria, firmado en Madrid el 27 de noviembre de 1640 y disponible para ser representado en el hispalense Corral del Coliseo (BOLAÑOS DONOSO, P., «Lorenzo Hurtado y la temporada teatral sevillana de 1640-1641», *Diablotexto*, 4-5, 1997-1998, pp. 43-60, pp. 57-59); y los pertenecientes en 1620, 1624 y 1628 a los hermanos Juan Bautista y Juan Jerónimo Valenciano –el primero fallecido el 17 de febrero de 1624– (REYES PEÑA, M. de los, «Venta de un repertorio de comedias [Sevilla, 1620]», en LAUER, A. R. & SULLIVAN, H. W. [eds.], *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, New York, 1997, pp. 460-473; FERRER VALLS, T., «Actores del siglo XVII: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella», en GONZÁLEZ, L. [ed.], *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro, Scriptura*, 17, 2002, pp. 133-159; y BOLAÑOS DONOSO, P., «Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral [1624-25]», en GORSSE, O. y SERRALTA, F. [eds.], *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, 2006, pp. 77-94). El repertorio de 1620 había pertenecido a la compañía de Cristóbal Ortiz de Villazán, el cual, el 6 de julio de dicho año, se lo vendió a Juan Bautista Valenciano y a su mujer Manuela Enríquez, actuando como fiador en la escritura su hermano Juan Jerónimo Valenciano (REYES PEÑA, M. de los, «Venta de un repertorio...»). Aunque somos conscientes de que las atribuciones a dramaturgos por los autores de comedias en este tipo de documentos son muy discutibles y discutidas, las utilizamos porque así era como ellos las presentaban. Los tres repertorios de los hermanos Valenciano muestran las novedades, permanencias y supresiones que se operan en el bagaje dramático de una compañía a lo largo de su existencia.

de teatro en la calle, que celebra un acontecimiento puntual de la monarquía católica española: el nacimiento del futuro Carlos II, hijo de Felipe IV y Mariana de Austria. Se trata de una máscara inédita, organizada por el Colegio Mayor de Santo Tomás, de la Orden de Predicadores (dominicos), que recorrió en desfile triunfal las calles de la ciudad de Sevilla para rendir público homenaje a un príncipe, cuyo alumbramiento había despertado muchas ilusiones en una España que necesitaba asegurar la sucesión dinástica y que caminaba a marchas forzadas hacia la decadencia.¹⁵ En cuanto al género, nos hallamos ante una manifestación que convierte en escenario las calles del recorrido y que reúne elementos parateatrales y teatrales.¹⁶ Es decir, estamos ante un espectáculo urbano itinerante o desfile dramatizado, al servicio de la exaltación de la monarquía reinante. Conviene advertir que la máscara –o mascarada–, «símbolo por excelencia del Barroco», aúna «la función ritual de la identificación emotiva del público» y la afirmación de la institución que la celebra –en este caso el Colegio Mayor de Santo Tomás– delante de la ciudad, en acertadas palabras de José Jaime García Bernal.¹⁷

Pero antes de acercarnos a ella, debemos situarla en el contexto celebrativo en el que surge y se desarrolla. El nacimiento del príncipe Carlos José tuvo lugar el domingo 6 de noviembre de 1661, dando noticia del feliz parto el asistente de la ciudad, conde de Villaumbrosa, al cabildo municipal –reunido en convocatoria extraordinaria– cuatro días después –10 de noviembre–.¹⁸ La Ciudad se pone de inmediato en pie de fiesta. Se acuerdan los regocijos que se harán, decidiendo los acostumbrados: tres noches de luminarias y una comedia pública, la tarde del día 11, en la plaza de San Francisco.¹⁹ Por una petición del autor de comedias encargado de la misma,²⁰ leída en cabildo de 14 de

¹⁵ Jorge Bernal Ballesteros afirma que «pocos reyes han sido más celebrados en Sevilla que Carlos II. Desde su nacimiento en 1661, se hicieron en la ciudad pomposas fiestas de carácter profano, con toros, máscaras, y públicos regocijos. En 1675 cuando cumplió la mayoría de edad y salió de tutela, volvieron a sucederse los festejos; unos a cargo de los maestrantes de caballería (los toros) y las máscaras de júbilo por la Universidad, Colegios de Santo Tomás, San Hermenegildo, Gremio de los Espaderos y aun por los negros residentes de la ciudad» («Fiestas de Sevilla en el siglo XVII: arte y espectáculo», en PELÁEZ DEL ROSAL, M. [dir. y ed.], *Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba sobre «EL Barroco en Andalucía» [Priego de Córdoba 15 de julio-15 de agosto 1983]*, Córdoba, 1984, t. I, pp. 221-234, p. 228).

¹⁶ «Las 'máscaras' fueron comparsas de carros y jinetes [y de integrantes a pie] que representaban con vestidos apropiados algunos mitos o fábulas de la antigüedad [y otros temas], unas veces 'en serio' y otras de 'burla' [y otras combinando lo serio y lo burlesco]; eran generalmente asumidas [por gremios], por caballeros o por estudiantes de la Universidad y Estudios Generales de la ciudad» (BERNALES BALLESTEROS, «Fiestas de Sevilla en el siglo XVII...», p. 228). Las adiciones entre corchetes me pertenecen, en un deseo de ajustar más la caracterización a las del Siglo de Oro.

¹⁷ GARCÍA BERNAL, J. J., *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, 2006, p. 544. Véanse para mayores precisiones y detalles los capítulos V y VI de su interesante libro.

¹⁸ Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S.), Sección X, *Actas Capitulares* [AC], 1ª Escribanía, Libro 66 (H-1665), cabildo de 10 de noviembre de 1661, s. f.

¹⁹ A.M.S., Sección X, AC, 2ª Escribanía, Libro 139 (H-1739), cabildo de 10 de noviembre de 1661, s. f.

²⁰ A.M.S., Sección II, «Acuerdos para librar», Carp. 27, núm. 35, f. r., con firma autógrafa del comediante.



Vista de Sevilla, mediados del siglo XVII. Colección Particular.

noviembre,²¹ conocemos que dicho autor fue Juan Pérez de Tapia, que a la sazón representaba en el Corral de la Montería;²² el tipo de espectáculo puesto en escena: «una folla de bailes, y entremeses y música, dexando de representar en el corral de las comedias», como se lee en su petición,²³ o «una fiesta de folías y música y vayles», como se recoge en las *Actas Capitulares*,²⁴ o una «representación [...] con una folla de bailes, entremeses y música», como se escribe en el *Libro Manual del Mayor de Caja*,²⁵ en lugar de una comedia; y el sitio exacto: «a las puertas del Cabildo».²⁶ Un tipo de espectáculo éste más apropiado para la clase y cantidad de público que disfrutaría del mismo.²⁷ Vista la petición, el Cabildo decidió librarle 30 ducados,²⁸ o 330 reales o 11.220 maravedís, como ya se ha indicado. No sería ésta la única intervención de Juan Pérez de Tapia en los festejos, pues el Vice-gobernador del Alcázar le rogó la representación de dos comedias en la plaza del palacio, ejecutadas sobre un tablado adosado a una de las fachadas del Patio de Banderas y a cargo del tesoro real.²⁹ El rey Felipe IV comunicará oficialmente a la Ciudad el feliz evento en carta firmada en Madrid, el 21 de noviembre de 1661, y leída en Sevilla el cabildo del 7 de diciembre,

para que conociera el hecho, le ayudara a dar gracias por tan dichoso suceso y para que «por buestra parte se hagan las demostraciones de alegría que se acostumbran en estos casos».³⁰ Durante varios cabildos se programan festejos y regocijos, de los que ya se venía tratando,³¹ se fijan fechas, se nombran diputados para aquéllos, se deciden los caballeros y jurados que han de ir a Madrid a dar el parabién a sus Majestades, se leen peticiones de pago y se manda librar en el arca de la hacienda de la ciudad, entre otros gastos, el importe de las cuatro danzas que habían de salir en la procesión general por el nacimiento del Príncipe y de las colgaduras que fuere necesario colocar.³²

En este ambiente celebrativo tiene lugar, el 11 de diciembre de 1661, nuestra máscara, que se ha conservado manuscrita, con toda plausibilidad por Diego Ignacio de Góngora (Sevilla, 1628-1710), bajo el título *Relación de la máscara de estudiantes que salió del insigne Colegio Mayor y floreciente Academia de Santo Thomás de Seuilla en el nacimiento del Príncipe Nuestro Señor Don Carlos Joseph, etc., en 11 de diziembre de 1661 años*.³³ El Colegio Mayor

²¹ A.M.S., Sección X, AC, 2ª Escribanía, Libro 139 (H-1739), cabildo de 14 de noviembre de 1661, s. f.

²² SENTAURENS, *Séville et le théâtre...*, v. II, p. 1251. Las noticias suministradas por SÁNCHEZ-ARJONA sobre los festejos hechos en Sevilla con este motivo son muy parcas (*Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla...*, pp. 428-429), frente a las más amplias y detalladas de SENTAURENS (*Séville et le théâtre...*, v. I, pp. 599-600). Ninguno de los dos hace referencia a nuestra mascarada.

²³ A.M.S., Sección II, «Acuerdos para librar», Carp. 27, núm. 35, f. r. En la petición, hay un error al indicar que sirvió a la Ciudad con su compañía «biernes que agora pasó dies de este presente mes», cuando dicho viernes fue día 11. En la transcripción de los documentos, he procurado respetar la grafía del original. No obstante, para facilitar la lectura, desarrollo las abreviaturas, sin advertirlo; sigo el uso moderno en la puntuación, acentuación, empleo de las letras mayúsculas, y separación de palabras, señalando con el apóstrofo la elisión vocálica y respetando las contracciones frecuentes de la época (*deste, della, dese...*); reproduzco como simple la doble *r* inicial y tras *n*; transcribo la vocal *i* larga [j] por *i*, y la grafía *u* por *v*, cuando tiene valor consonántico, y *v* por *u*, cuando su valor es vocálico; y pongo, siempre que es necesario, la cedilla en *ç*^a/*o*/*u* y la tilde sobre la *ñ*.

²⁴ A.M.S., Sección X, AC, 2ª Escribanía, Libro 139 (H-1739), cabildo de 14 de noviembre de 1661, s. f.

²⁵ A.M.S., Sección XV, *Libro Manual del Mayor de Caja*, 32 (H-3207), donde, el 14 de noviembre de 1661, se registra el libramiento de «treientos y treinta reales, que balen onse mill ducientos y veinte maravedís, que se libraron a Juan Pérez de Tapia, autor de comedias, por tantos que esta dicha Ciudad, por su acuerdo de oy día de la fecha, mandó se le librasen por la representación que hizo con su compañía a las puertas del Cabildo desta ciudad con una folla de bailes, entremeses y música, por mandado desta ciudad por el regosijo y fiesta del nacimiento del Príncipe nuestro señor, como parese del dicho acuerdo, en virtud del qual se le libraron los dichos maravedís [...]» (f. 73a, 45/47).

²⁶ A.M.S., Sección II, «Acuerdos para librar», Carp. 27, núm. 35, f. r. y Sección XV, *Libro Manual del Mayor de Caja*, 32 (H-3207), f. 73a, 45/47.

²⁷ SENTAURENS, *Séville et le théâtre...*, v. I, p. 600.

²⁸ A.M.S., Sección II, «Acuerdos para librar», Carp. 27, núm. 35, f. v.

²⁹ SENTAURENS, *Séville et le théâtre...*, vol. I, pp. 599-600.

³⁰ AMS, Sección X, AC, 2ª Escribanía, Libro 139 (H-1739), cabildo de 7 de diciembre de 1661, s. f. Igual había hecho respecto al deán y cabildo catedralicio, en carta firmada en Madrid el 8 de noviembre, encargándoles que ordenaran que en esa Santa Iglesia se dieran gracias a su Divina Majestad por

tanta merced como le había hecho a él y a sus reinos con el feliz parto (ORTIZ DE ZÚNIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla [...]*, que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246 [...] hasta el de 1671 [...], formados por ..., ilustrados y corregidos por Antonio María Espinosa y Cárzel, t. V, Madrid, 1796 (ed. facs. Sevilla, 1988, con índices por José Sánchez Herrero, María del Rosario López Bahamonde, José María Miura Andrades y Francisco García Fitz), pp. 136-137; la carta se copia en p. 136).

³¹ A.M.S., Sección X, AC, 2ª Escribanía, Libro 139 (H-1739), cabildo de 5 de diciembre de 1661, s. f.

³² A.M.S., Sección X, AC, 2ª Escribanía, Libro 139 (H-1739), cabildos de 9, 12, 14 y 23 de diciembre de 1661, s. f. A pesar de que el acuerdo de libramiento del importe de las danzas en el arca de la hacienda de la ciudad se realiza en cabildo de 14 de diciembre de 1661, no se hará efectivo hasta otro acuerdo muy posterior, de 12 de junio de 1662. La cantidad fue de 500 reales por las cuatro danzas, entregados a sus respectivas autoras, Josefa de Céspedes y Juana Valentín, responsables de dos de ellas cada una (A.M.S., Sección II, «Acuerdos para librar», Carp. 27, núm. 122, f. r. Datos estos últimos que quedan ratificados en A.M.S., Sección XV, *Libro Manual del Mayor de Caja*, 32 (H-3207), donde, el 14 de junio de 1662, se registra una partida de «quinientos reales de vellón, que balen dies y siete mill maravedís, que se libraron a doña Josefa de Céspedes y a doña Juana Valentín, vezinas desta ciudad, autoras de danzas, por tantos que, por acuerdo desta dicha ciudad de dose deste presente mes de junio, se les mandaron librar por mitad, ducientos y cinquenta reales a cada una, por las quatro danzas que sacaron el día de la prosesión jeneral que se hizo en hazimientto de grasias del nazimientto del dicho príncipe, como parese del dicho acuerdo [...]» (f. 98a, 45/58).

³³ Se halla en un códice, en cuya portada dentro de un grabado se escribe a mano: en la parte superior, un anagrama, donde se aprecia una G (¿Góngora?) con un signo arriba y unido a ella que podría ser desde un cuatro arábigo hasta una I, en letra cursiva, cortada por la abreviatura de la preposición *de*, escrita valiéndose de esa I y de la G sobre la que figura (¿Ignacio de?); en el centro, *Academia celebrada en Madrid en el Buen Retiro. Año de 1637. Y otros vexámenes que se dieron en Seuilla*; y en la parte inferior, *Escribiolo D. Diego Ignacio de Góngora, en Seuilla. Año de 1663*. En los ángulos inferiores del grabado y ya fuera de él, figuran el lugar y la fecha del mismo: «En Sebillla. Año 1663» y el nombre de su autor: «Matías de Arteaga feccit» (el uso de mayúsculas y minúsculas y de la puntuación me pertenece). Aunque designemos el conjunto del volumen como «códice», el último de los vejámenes incluidos es impreso. A éste, le sigue la *máscara*, pieza final de la colección (ff. 207r.-224v.). La escritura de la máscara, de una misma mano, es humanística cursiva, pudiendo ser de la segunda mitad del siglo XVII. En opinión de Abraham Madroñal, que describe el códice y su contenido, estamos ante un volumen recopilatorio

de Santo Tomás³⁴ se sumará a los festejos con una mascarada burlesca en su mayor parte, pues solo aparece la seriedad en la decimocuarta cuadrilla, que precede al quinto y último carro. Carro éste, el de Príncipe, que es también el único serio, aunque, como veremos, un suave tono de humor tiñe el vejamen cantado dirigido al Príncipe, broche final del desfile grotesco. La *relaciones* eran el género habitual para dar cuenta de los acontecimientos ocurridos y «recrear con los recursos de la retórica la emoción del efímero», entre otras finalidades, como afirma García Bernal.³⁵ El copista –o tal vez autor– de la nuestra, Diego Ignacio de Góngora, fue familiar del Santo Oficio, oficial de la Casa de Contratación de Indias y autor precisamente de una extensa *Historia del Colegio Mayor de Santo Tomás de Sevilla*,³⁶ en cuyo Prólogo declara su deuda de gratitud respecto al mismo, «donde estudié –escribe– Gramática, Retórica, y Filosofía y Teología, y he hallado siempre la más acertada resolución a las dudas que se me han ofrecido en diferentes negocios que he tratado, y el mismo beneficio recibieron mis padres y abuelos».³⁷

Conscientes de la dificultad que entrañaba hablar de una obra inédita, se imponía su edición, incluida en el Apéndice II.³⁸ Nos aproximaremos a ella mediante la presentación de su estructura –a través de la enumeración de sus componentes– y la descripción del contenido y tono –a través de su análisis y la reproducción de algunos pasajes–. La máscara, formada por un conjunto de catorce cuadrillas y cinco carros, más algunas otras figuras, desfilaron por las calles de Sevilla con los siguientes integrantes y orden:

- Tres clarines.
- Cuatro alabarderos, con escribanos salvajes para abrir camino.
- Primera cuadrilla (seis figuras, caracterizadas de dos en dos).

copiado por Diego Ignacio de Góngora, en 1663, y preparado para la imprenta (cfr. MADROÑAL, A., «*De grado y de gracias*». *Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Madrid, 2005, pp. 360-362). Cotejada la letra de la máscara con la escritura del manuscrito *Claros varones en Letras naturales desta ciudad de Sevilla, que juntaba el licenciado Rodrigo Caro [...]*, copiado (1686) y añadido por Diego Ignacio de Góngora (según afirma un posterior adicionador, fray José de Muñana, que lo continúa tras el fallecimiento de aquél [Sevilla, Institución Colombina, Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 59-1-1, *olim* 84-7-17], h. v. al final del Prólogo), se observa entre ambas escrituras una gran similitud, aunque analizando las variantes que presenta cada letra, hay algunas formas de las que aparecen en la máscara, que no se utilizan en el ms. autógrafa de Diego Ignacio de Góngora citado (p. ej., alguna variante de la *z* y de la *q*). Sin embargo, en la portada de las adiciones hechas por este erudito aparece en la parte inferior de su grabado un escudo, en cuyo interior hay una anotación manuscrita con el mismo anagrama que figura en la portada de la máscara. Signos bastante evidentes, a mi juicio, de que ambas obras son de la misma mano. El códice *Academia celebrada en Madrid...*, perteneciente a la Biblioteca de don Antonio Rodríguez-Moñino, está radicado actualmente en Madrid, Real Academia Española (Biblioteca Rodríguez-Moñino [RAE], E-41-6877). Agradezco a Abraham Madroñal la noticia de esta máscara, de la que dio cuenta en 1996, sin citar su título (en *El vejamen de grado en el Siglo de Oro, con un vejamen de grado inédito [Sevilla, 1646]*, Madrid, 1996, pp. 14-15), y, de forma más detallada, en «*De grado y de gracias*»..., pp. 360-362; y, de manera muy especial, le agradezco el ofrecimiento de ella para su estudio y el envío de su reproducción con total generosidad, cuando aún no había publicado datos respecto a la misma.

³⁴ Para la situación de este Colegio en el plano de la ciudad, el edificio que ocupaba, sus Facultades en materia de educación superior y sus rivalidades con otros colegios mayores hispalenses, véase BOLAÑOS DONOSO, P. y REYES PEÑA, M. de los, *Una Mascarada Joco-seria en la Sevilla de 1742 (Teatro en la calle)*, con un Apéndice de Emma Falque, ed. fasc., Sevilla, 1992, pp. XXIX-XLII.

- Segunda cuadrilla (seis figuras, caracterizadas de dos en dos, más otras dos).
- PRIMER CARRO (una escuela de niños).
- Tercera cuadrilla (seis figuras, caracterizadas de dos en dos).
- Cuarta cuadrilla (seis figuras, caracterizadas de dos en dos).
- Quinta cuadrilla (seis figuras, caracterizadas de dos en dos, más una séptima).
- SEGUNDO CARRO (un teatro de conclusiones con cátedra).
- Sexta cuadrilla (seis figuras, caracterizadas de dos en dos).
- Dos picarones, vestidos de niños de la doctrina, cantando el motivo de la Máscara.
- Otra figura que ejecutaba «cortes travesuras».
- Séptima cuadrilla (seis figuras, caracterizadas de dos en dos).
- TERCER CARRO (una escuela de niñas con su maestra presidenta).
- Octava cuadrilla (seis figuras, caracterizadas de dos en dos).
- Novena cuadrilla (cuatro figuras, caracterizadas de dos en dos).
- Décima cuadrilla (cuatro figuras, caracterizadas de dos en dos, más una quinta).
- Undécima cuadrilla (siete caballeros andantes célebres).
- CUARTO CARRO (integrado por tres personas: un viudo, una viuda y un sacristán).
- Duodécima cuadrilla (seis figuras, caracterizadas de dos en dos).
- Decimotercera cuadrilla (doce caballeros con otros tantos lacayos).
- Decimocuarta cuadrilla (dos docenas de estudianticos, de respeto).
- QUINTO CARRO (forma de galera, con ocho niños. Era el del Príncipe). Dos bizarros mancebos gobernaban toda la máscara.

Como se desprende del esquema, fueron muchas las personas que participaron y muy numerosas sus groseras, disparatadas e

³⁵ GARCÍA BERNAL, J. J., *El fasto público en la España...*, pp. 577-613 (la cita en p. 579). Como recuerda este investigador, «el libro de fiestas no es [...] acta notarial, registro fiel y puntual del acontecimiento, sino, antes bien, recreación imaginativa del evento: refresca el recuerdo de los que lo vivieron y, conviene subrayar el matiz, invita a gozar con mesura y tranquilidad de todos los detalles que con la emoción del momento pasaron desapercibidos [...] pero, sobre todo, aspira a provocar una emoción distinta por medio del artificio literario» (pp. 579-580).

³⁶ Véase la breve biografía trazada por Madroñal, en *El vejamen de grado en el Siglo de Oro...*, pp. 14-15, y la más ampliada, en «*De grado y de gracias*». *Vejámenes universitarios...*, pp. 360-362, de donde tomo estos datos.

³⁷ [GÓNGORA, D. I. de], *Historia del Colegio Mayor de Santo Tomás de Sevilla, CUADRA Y GIBAJA*, E. de la (ed.), Sevilla, 1890, 2 vols., v. I, p. 3.

³⁸ Al tratarse de un texto de la segunda mitad del siglo XVII, modernizo su edición con criterios actuales, siempre que no afecten a las características de la lengua de la época en los distintos niveles del signo lingüístico ni a las propias de su copista o autor, al estar ante un testimonio único. No obstante, respeto las contracciones habituales *deste*, *dese*, *dél...* y conservo la preposición más artículo sin contraer (*a el*, *de el*), cuando las presenta el texto. Pongo siempre que es necesario la cedilla en *ç^a/o/ú* –que transcribo con la grafía *z-*, olvidada en varias ocasiones. El uso de paréntesis pertenece al copista o autor y el de corchetes es de mi responsabilidad. Las limitaciones de espacio impuestas me han obligado a publicarla desprovista de notas filológicas, reduciendo éstas a las textuales imprescindibles. Son frecuentes los casos de seseo, encontrándose también algunos de ceceo, pero con menor incidencia. Ambos fenómenos se han respetado, así como algunos otros, lo cual se apreciará en su lectura. Este adelanto de los criterios de edición viene determinado por regir también, como es lógico, para los fragmentos intercalados a partir de aquí en mi propio texto.

hiperbólicas caracterizaciones. Éstas recogen distintos tipos y situaciones, incluso a personajes literarios bastante conocidos, como los siete caballeros andantes de la «Undécima cuadrilla», en la que el último era «el célebre y nunca bastante reído Don Quijote» (f. 219v.). En su cartela, con un lenguaje metaliterario, se reconoce su celebridad y su frecuente presencia en las mascaradas: «No hay máscara que alborote / donde no entra Don Quijote» (f. 220r.).³⁹ Se trataba, mediante rasgos abultados y caricaturescos deformadores de la realidad en tono descendente y degradador, provocar la risa de los espectadores y desplegar al mismo tiempo una crítica social, que el público advertiría y en la que se reconocería. Para ilustrar dichas caracterizaciones y situaciones, hemos seleccionado el fragmento correspondiente al discurso narrativo de la Sexta cuadrilla, si bien no es de las más complejas. No obstante, su brevedad ha determinado su elección (ff. 212v.-213r.):

Los primeros iban vestidos ridículamente y cada uno en los pechos un hábito de Santiago y en las espaldas puesta una albarda con este mote:

Don Álvaro mi nombre es
de la haz, sin más razón,
porque más soy del revés,
si me leen Álvaro-don.⁴⁰

Los segundos eran dos locos célebres que ha habido en Sevilla. El uno llamado D. Albertos, cuya maña es preciarse de caballero y, por eso, trae el vestido remendado de hábitos, pecho, espalda y calzones, siendo la tela del vestido sacada de cajón de sastre, cada pedazo de su color; el otro se llamaba Pescado fresco y, así, llevaba todo el vestido guarnecido de sardinas de banasta, y albures y besugos, y una rueda de cedazo con pendientes de lo mismo, con este mote en nombre de entrambos:

El que presume que queda
libre de nuestro loquero,
ése, pues, venga primero
a escupir en esta rueda.

Los terceros eran unas damas muy preñadas, con basquiñas de esparto o estera y con ambas manos apretando el chichón del vientre por disimular el preñado, con este mote cada una:

Aunque disimulo harto,
parece bulto y es parto.

Los personajes llevaban cartelas con pequeños poemas (motes y rondallas), que contribuían a desvelar su identificación y su mensaje. En contraste con esta cuadrilla y su tono jocoso, reproducimos la descripción de la Decimocuarta, la única seria del cortejo:

La decimacuarta y última cuadrilla era de montados hasta dos docenas de estudianticos, rica y vistosamente vestidos con costosas galas, plumas y diamantes, con cadenas de lo más lucido de la ciudad, en caballos enjaezados, que venían de respeto ante el último carro, que era el del Príncipe (f. 223r.).

Desconocemos el itinerario que recorrió este vistoso y colorista desfile, así como el contenido de las representaciones. En cuanto a éstas, las hubo en determinados lugares, pero el relator omite sus respectivos textos para no romper el hilo narrativo de su discurso. Así, en el Segundo carro, donde se defendían en verso unas burlescas conclusiones, «parte en latín, aunque macarrón, parte en romance con bien aparentes sofisterías», éstas se representaron «las veces que estaba determinado en los puestos que asistían los señores Arzobispo, Asistente regente, y al cabildo de la ciudad», si bien «la forma de ellas no va aquí por no interrumpir la narración de la máscara», en palabras del autor de la *relación* (f. 212v.). Y más adelante leemos que la figura que seguía a los dos picarones en la mitad de la máscara tenía la función de entretener a los espectadores en las paradas del desfile durante las representaciones: «Iba de propósito otra pieza de buen gusto en medio de la máscara para que, en las quiebras forzozas que respeto de las representaciones se ocasionaban, sirviese de bragulero y entretuviese la gente con cortesías», como se expresa en su mote:

Tan corteses travesuras,
como ejecuto severo,
van sirviendo de braguero
en aquestas quebraduras (f. 213v.).

Por otra parte, los caballeros de la Decimotercera cuadrilla, la de los toreadores, que caminaban montados sobre borricos y llevaban un toro contrahecho, corrieron su toro también en determinados lugares. Éstos fueron «los sitios donde queda dicho se representaron las conclusiones y demás sainetes» (f. 223r.). Igualmente, el Quinto carro, el del Príncipe, se detenía en esos mismos lugares, donde un niño, pequeño de cuerpo y suave de voz, ataviado de Doctor, vejaba al Príncipe cantando estas quintillas:

*Por graduado menor,
hoy me ha tocado vejar
al Príncipe mi señor,
y en grado que da el amor
viene bien el gallear.
Dícenme que no le toque
en el pelo de la ropa,
guárdese no me provoque,
porque llevará un buen choque
el niño de proa a popa.
Todos dicen que ha de ser*

de divertir y hacer reír al lector.

⁴⁰ O sea, *Don Álvaro al revés*, para llegar fonética y semánticamente al término «albardón». *Albar don* en el ms.

³⁹ La apreciación del relator «nunca bastante reído Don Quijote» y su frecuente presencia en las mascaradas muestran que la obra cervantina fue recibida en su época como novela satírica y burlesca, en perfecto acuerdo con el propósito del autor que insiste en numerosas ocasiones en sus intenciones

*una gran cosa en sus hechos,
 porque según da a entender
 tributos no puede haber
 con agradarle los pechos.
 Al nacer llegó risueña
 una dueña, con quien choca,
 y, asiéndole de la greña,
 dijo a su madre: «Esta dueña
 me da tormento de toca».
 Los Consejeros, severos,
 a adorale van perplejos
 y él, haciendo dos pucheros,
 dice que le den dineros,
 que no ha menester consejos.
 Este que Dios nos ha dado,
 príncipe ha de ser de chapa
 y ha de poner gran cuidado
 que en este pontificado
 cuiden mucho de su papa.
 Con astrólogos está
 muy mal y de mil venturas
 pronóstico en esto da,
 porque todo se cairá
 si se levantan figuras (f. 224r.-v.).*

Respecto al itinerario, la ubicación del Colegio –de donde saldría– y esos tres citados lugares en los cuales se hacían las representaciones permiten aventurar –siguiendo el orden en que se enumeran y la actual toponimia urbana– que desde la calle Adolfo Rodríguez Jurado (antigua Plaza de Santo Tomás, a la que desembocaban la puerta principal y la de la Iglesia del Colegio, el cual presentaba una larga fachada lateral derecha frente al hoy Archivo de Indias y parte de la Catedral) recorrería, al menos, las calles conducentes a la Plaza de la Virgen de los Reyes para así llegar al Palacio arzobispal, morada del dignatario de la diócesis hispalense; a los Reales Alcázares, residencia habitual del Asistente regente, representante del poder real en el ámbito político; y a la Plaza de San Francisco, donde desde las Casas capitulares las contemplaría el cabildo municipal.⁴¹

Ese Quinto carro, al que hemos aludido, era serio e iba ricamente aderezado tanto en su decoración como en los atavíos de sus integrantes –ocho niños–. En forma de galera, representaba al Colegio, llevando en su popa el estandarte del mismo y a tres niños en cada costado, «vestidos de Graduados con su muceta y borla de el color de las Facultades Artes, Teología, Cánones, Leyes y Medicina» (f. 223v.). La popa la ocupaba un hermoso niño, vestido de Doctor, «con muceta y bonete con su borla, bordado de perlas y diamantes y ceñida al mismo bonete una corona», que representaba al Príncipe, y en la proa iba el niño que entonaba las quintillas laudatorias, de tono risueño y admonitorio, sin rasgos burlescos, a pesar de tratarse de un vejamen, característica ya señalada.

⁴¹ En la mascarada de 1742, la *relación* proporciona ciertos datos que nos posibilitan trazar un hipotético recorrido sobre el plano topográfico de la ciudad

Como se advierte en este carro y en el canto anterior de los dos picarones que recogía el motivo de la máscara: «En memoria y en reme[m]branza de el nacimiento del Príncipe nuestro señor y de nuestro patrono el señor Santo Tomás y de sus estudiantes, cuya es esta máscara» (f. 213v.), es muy evidente en ella la afirmación de la institución que la celebra delante de la ciudad, una de las funciones de la mascarada, como exponíamos más arriba.

Si bien este Quinto carro no llevaba, al parecer, ningún tipo de maquinaria escénica, sí la poseía el Cuarto, cuya descripción merece la pena ser reproducida en su integridad (f. 220r.-v.):

Era este carro más pequeño, en que solo iban tres personas: un viudo y una viuda, sentados en sillas altas, y un sacristán a los pies, que, de cuando en cuando, salpicaba la gente de agua no muy bendita, que repartía de un acetre con escoba, en lugar de hisopo. Fue esta mohiganga de lo más vistoso, pues, siendo todo este espectáculo de luto y con demostraciones de tristeza, cuando más descuidada estaba la gente, se iban poco a poco levantando ambas figuras cerca de tres varas en alto, gobernadas por de dentro por un oculto artificio, que, sin parecer cómo, se encaramaban por el aire tanto que alcanzaban a los balcones; y, estando en su mayor altura, hacían algunas bajezas, hijas del amor que se tenían los dos, que solo podía caber dentro del desahogo estudiantino, y, cuando más cariñosos se estrechaban, les echaba el sacristán la bendición y danzaba alegremente con un adufe. Debía de ser con la esperanza que tenía de bautismo. El mote de este carro era:

A el uso es nuestra aflicción,
 pues llevamos con destreza
 en la cáscara tristeza
 y gusto en el corazón.

Parece que el relator describe con cierto sonrojo y de forma velada las demostraciones de cariño que se hacían el viudo y la viuda: «algunas bajezas», justificadas por el «desahogo estudiantino». Sin embargo, estos detalles o escenas picantes, escatológicas y moralmente poco «ortodoxas» estaban muy presentes en la máscara, expresadas en numerosas ocasiones a través de un lenguaje equívoco, pues sus organizadores eran conscientes de que el público disfrutaba con ellas, al mismo tiempo que les permitían una festiva crítica. En este sentido, no nos resistimos a reproducir la caracterización de la segunda pareja de la Séptima cuadrilla (f. 214r.-v.):

[...] salieron vestidos de mujer, la una moza, con una caña de pescar en la mano y pendiente del sedal no ansuelo, sino corchuelo, y deste pendían dos bolsas de dinero, que eran los peces que pescaba y este mote:

No he menester más anzuelo
 que aliñar bien el corchuelo.

(véase BOLAÑOS DONOSO, P. y REYES PEÑA, M. de los, *Una Mascarada Joco-seria...*, pp. LIX-LXIII).

A su lado izquierdo, iba una viejecita con todas las pintas y reverendas de alcagüeta, y una capacha de pescado al lado con un mote sobre la misma capacha, que decía:

No seas boba, muchacha,
peje o rana a la capacha.

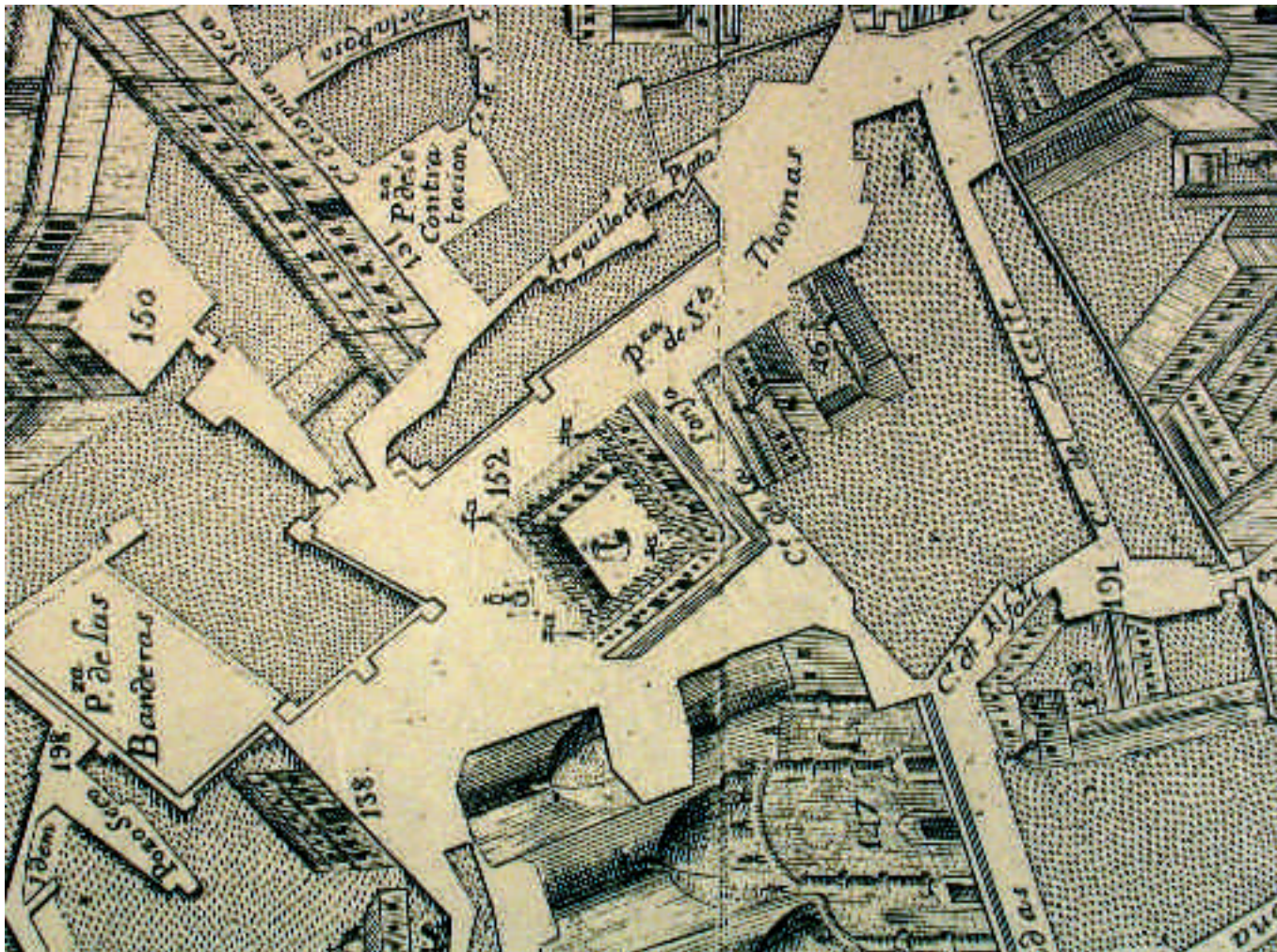
Y en las espaldas, en lugar de docientos azotes, esta redondilla:

Yo labro corchos de aguja,
y solo con lo surcido
escuso mucho ruido,
aunque la madera cruja.

Tras esta primera aproximación a determinados aspectos de nuestra mascarada, se impone por razones de tiempo ir terminado. Esta máscara ideada y puesta en escena por personas no profesionales, siempre pertenecientes al género masculino, desbordante en imaginación y «esperpéntica» *avant la lettre* en su conjunto, nos ha mostrado una manifestación muy frecuente de la fiesta teatral barroca. El público disfrutaba con este tipo de espectáculo de colorido y

vistosidad, de fantasía y de crítica, que lo sacaba de la monotonía de sus actividades cotidianas. Igual que ocurría con los asistentes a los corrales de comedias, estos espectadores «callejeros», dada su heterogeneidad económica, social y cultural, no recibirían del mismo modo el espectáculo, pero, igual que ocurría también en la comedia, la mascarada poseía distintos niveles de significación para satisfacer las expectativas de todos: desde las de aquellos mirantes analfabetos incapaces de la lectura de los motes y redondillas, a quienes bastaría el ambiente festivo y el derroche de medios y divertida ficción, hasta las de los más entendidos y sesudos, que se complacerían en captar y descifrar los más sutiles matices. Así lo deja entrever el autor en relación a las conclusiones defendidas en el Segundo carro: «rato que también entretuvo a los entendidos y que han cursado las escuelas» (f. 212v.).

La naturaleza efímera de este tipo de espectáculo ha quedado atrapada en parte por las *relaciones*. Por ello, a pesar de su lenguaje hiperbólico, el cansino detallismo descriptivo en ocasiones, y el localismo y carácter circunstancial del festejo narrado, su estudio y publicación son indispensables para recuperar en lo posible lo que fue teatro y parateatro de un día y una única representación.



Emplazamiento del antiguo Colegio de Santo Tomás en Francisco Manuel Coelho y José Amat, *Plano de la M.N.Y.M.L. Ciudad de Sevilla*, 1771.

APÉNDICE I

BIBLIOGRAFÍA TEATRAL DE LA ANDALUCÍA BARROCA (1600-1700)*

AGUILAR PRIEGO, R., «Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, XXXIII, 1962, pp. 281-313.

AGULLÓ Y COBO, M., «Primera entrega documental sobre el teatro en Andalucía», en BERBEL, J., CASTELLÓN, H., OREJUDO, A. y SERRANO, A. (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, 1996, pp. 37-45.

ALARCÓN, M. C., «El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un festejo cómico de 1678», en LOBATO, M^a L. y DOMÍNGUEZ MATITO, F. (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid-Frankfurt am Main, 2004, 2 vols., vol. I, pp. 183-192.

ALCALÁ, P., *Destierro de las comedias de la ciudad de Córdoba en 1694 por acuerdo de su Ilustre Ayuntamiento*, Córdoba, 1814.

ALONSO ASENJO, J. (ed.), *La «Tragedia de San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, 1995, 2 vols.

ARANDA DONCEL, J., «Las danzas de las fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folklóricos, económicos y sociales», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 98, 1978, pp. 173-194.

BERNALES BALLESTEROS, J., «Fiestas de Sevilla en el siglo XVII: arte y espectáculo», en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (dir. y ed.), *Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba sobre «EL Barroco en Andalucía» (Priego de Córdoba 15 de julio-15 de agosto 1983)*, Córdoba, 1984, t. I, pp. 221-234.

BOLAÑOS DONOSO, P., «Para tal palo, tal astilla. Sobre el corral de comedias “Doña Elvira” y Diego de Almonacid (1624-1627)», en PARDO MOLINA, I. y SERRANO, A. (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, 2001, pp. 143-175.

-«Reescritura de la vida y memoria del corral de comedias de San Pedro (1600-1608)», en RUIZ, P. y WAGNER, K. (eds.), *La cultura en Andalucía. Vida, memoria y escritura en torno a 1600*, Estepa, 2001, pp. 301-324.

-«De cómo hostigó la Iglesia el teatro de Sevilla y su Arzobispado (1679-1731)», en GONZÁLEZ, L. (ed.), *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro, Scriptura*, 17, 2002, pp. 65-87.

-«Documento sobre el incendio del corral del Coliseo (alusivo a *El esclavo del demonio* [Sevilla, 1692]). Presentación y transcripción», en GRANJA, A. de la (coord.), Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo*, vol. IV, Granada, 2004, pp. 677-690.

-«La casa de comedias de Écija: hacia un ocaso que no llegó (1670-1679)», *Écija, ciudad barroca*, Écija, 2005, pp. 9-48.

-«Roque de Figueroa y el “cuarto” Coliseo sevillano (1631-32)», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IX, 2006, pp. 9-38.

-«Luis de Belmonte Bermúdez y el “tercer” Coliseo sevillano (1620-1631)», *Cervantes y su tiempo, Lectura y Signo*, Anejo I, León, 2008, 2 vols., vol. II, pp. 291-335.

-y REYES PEÑA, M. de los, «Reconstrucción de la vida teatral de los pueblos de la provincia de Sevilla: El teatro en Carmona (siglos XVI-XVIII)», en GARCÍA LORENZO, L. y VAREY, J. E. (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, 1991, pp. 155-166.

-*Una Mascarada Joco-seria en la Sevilla de 1742 (Teatro en la calle)*, con Apéndice de E. Falque, Sevilla, 1992, ed. facs.

-«Actores y compañías en la Casa de Comedias de Écija: un conflicto entre censores (1692)», en GRANJA, A. de la y MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII, Granada (27-30 octubre de 1994)*, Granada, 1996, 2 vols., vol. II, pp. 21-46.

CONTRERAS MORALES, M., «Algunas noticias sobre el teatro en el siglo XVII en Guadix, a partir de un documento de 1688», en CASTILLA PÉREZ, R. y GONZÁLEZ DENGRA, M. (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre, 2004)*, Granada, 2005, pp. 91-102.

CORNEJO, F. J., *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La Sacra Monarquía*, Sevilla, 2005.

-«La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII», *Fantoche*, 0, 2006, pp. 13-31.

* Para las limitaciones que ofrece esta bibliografía, véase la nota 6.

CORONAS TEJADA, L., «La Casa de Comedias y noticias del teatro en el Jaén del siglo XVII», en GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, 1983, 3 vols., vol. III, pp. 1545-1558.

-«Tribulaciones de comediantes en el siglo XVII y otras noticias de la farándula en Jaén», *Estudios. Homenaje al profesor Alfonso Sancho Sáez*, Granada, 1989, 2 vols., vol. I, pp. 97-107.

-«Casas de Comedias del Reino de Jaén a través de la documentación en archivos», en GARCÍA LORENZO, L. y VAREY, J. E. (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, 1991, pp. 137-148.

COSTA PALACIOS, A., «Una panorámica del teatro en Córdoba: siglo XVI a XIX», *Axerquia. Revista de Estudios Cordobeses*, 11, 1984, pp. 247-269.

DAVIS, C. y VAREY, J. E., «Datos adicionales sobre los primeros corrales de comedias», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXVI, 2, 1990, pp. 141-151.

DIÁZ DE ESCOVAR, N., *El teatro en Málaga. Apuntes históricos de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Málaga, 1896.

DOMÍNGUEZ GUZMÁN, A., «Una curiosa fiesta universitaria en Sevilla en 1617: la celebrada por el Colegio Mayor de Santa María de Jesús en honor de la Inmaculada», *Archivo Hispalense*, 223, 1990, pp. 31-44.

ESCALANTE JIMÉNEZ, J., «La Casa de Comedias de Antequera», *Miscelánea histórica de Antequera*, Antequera, Excmo. Ayuntamiento de Antequera, 2004, pp. 48-51.

FERNÁNDEZ ARIZA, C., «La prohibición de comedias en Córdoba a fines del siglo XVII [1695]», *Angélica. Revista de Literatura*, 2, 1991, pp. 97-101.

FLECNIAKOSKA, J.-L., *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderón, 1550-1635*, Montpellier, 1961.

GARCÍA BERNAL, J. J., *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, 2006.

GARCÍA GÓMEZ, Á. M^a, «La Casa de Comedias de Córdoba (1602-1694): aspectos arquitectónicos y administrativos de sus aposentos», en RUANO DE LA HAZA, J. M. (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J. E. Varey*, Ottawa, 1989, pp. 35-56.

-*Casa de las Comedias de Córdoba: 1602-1694. Reconstrucción documental*, London, 1990.

-«La Casa de las Comedias de Córdoba: 1602-1694», en Díez Borque, J. M^a (dir.), *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1991; 2007, 2^a ed., pp. 177-196.

-«El *Corpus* de 1636 en Córdoba: estructuras y sentidos», en MACKENZIE, A. L. (ed.), *The «Comedia» in the Age of Calderón. Studies in Honour of Albert Sloman*, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX, 1, 1993, pp. 65-78.

-*Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la Casa de las Comedias: 1602-1737*, Madrid, 1999.

-*El teatro en Córdoba (1602-1694): enemigos, obstáculos y rémoras*, London, 2003.

-«Andrés de Morales Chirinos: perfil socio-cultural y gestión de un empresario teatral (1653-1683)», *Antes y después del «Quijote» en el cincuentenario de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda*, Valencia, 2005, pp. 191-199.

GARCÍA SORIANO, J., *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, 1945.

GARRIDO ATIENZA, M., *Antiguallas granadinas. Las fiestas del Corpus*, Granada, 1889. Ed. facs.: Granada, 1990, con Estudio preliminar de J. González Alcántud.

GENTIL BALDRICH, J. M^a, «Sobre la traza oval del Corral de la Montería», *Periferia. Revista de Arquitectura*, 8-9, diciembre 1987 / junio 1988, pp. 94-103.

GESTOSO Y PÉREZ, J., «Fiestas y regocijos públicos», en *Curiosidades antiguas sevillanas* (Serie segunda), Sevilla, 1910. Ed. facs.: Sevilla, 1993, pp. 195-215, con Presentación de M. Grosso Galván.

-«Recibimiento en Sevilla de un embajador de Inglaterra», en *Curiosidades antiguas sevillanas* (Serie segunda), Sevilla, 1910. Ed. facs.: Sevilla, 1993, pp. 53-65, con Presentación de M. Grosso Galván.

GÓMEZ MARTÍNEZ, E., «Las fiestas barrocas de Andújar», en GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, 1983, 3 vols., vol. III, pp. 1579-1591.

GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, M., «Un torneo parateatral en la Sevilla del Seiscientos», en GRANJA, A. de la, y MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII, Granada (27-30 octubre de 1994)*, Granada, 1996, 2 vols., vol. II, pp. 199-209.

GONZÁLEZ DENGRA, M., «Algunas noticias acerca del teatro en Úbeda en el Siglo de Oro», en *Actas de las II y III Jornadas de Humanismo y Renacimiento*, Jaén, 1996, pp. 395-410.

-«Datos para la reconstrucción de la vida teatral del Siglo de Oro en Úbeda», en GRANJA, A. de la y MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira*

de Amescua y el teatro español del siglo XVII, Granada (27-30 octubre de 1994), Granada, 1996, 2 vols., vol. II, pp. 223-237.

GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., *El teatro jesuítico en la Edad de Oro (Tipología de un subgénero dramático)*, Oviedo (Tesis doctorales de la Universidad de Oviedo), 1992. Microfichas.

-*El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640). (Su influencia en el teatro del Siglo de Oro.) Edición de la «Tragedia de San Hermenegildo»*, Oviedo, 1997.

GONZÁLEZ PALENCIA, Á., «Nuevas noticias sobre el Coliseo de Sevilla», *Archivo Hispalense*, 7-8, 1944, pp. 121-163.

GONZÁLEZ ROMÁN, C., «La Casa de Comedias de Málaga: disposición espacial y recursos escénicos», *Boletín de Arte* (Universidad de Málaga), 12, 1991, pp. 193-203.

-«La puesta en escena de *La Santa Juana* de Tirso de Molina en la Casa de Comedias vieja de Málaga», *Boletín de Arte* (Universidad de Málaga), 13-14, 1992-1993, pp. 105-122.

-«*La Aurora del Sol Divino*: una comedia representada en la Casa de Comedias vieja de Málaga», en CASTELLÓN, H., GRANJA, A. de la y SERRANO, A. (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Almería, 1995, pp. 71-85.

GRANJA, A. de la, «Datos dispersos sobre el teatro en Granada entre 1585-1604», en CAMPBELL, Y. (ed.), *El Escritor y la Escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, 1993, pp. 13-28.

JUAN LOBERA, C., «Una compañía teatral dirigida por una mujer actuó en el año de 1669 en Alcalá la Real», *Ideal de Granada*, 29 de diciembre de 1990, p. 16.

LLEÓ CAÑAL, V., *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los s. XVI y XVII*, Sevilla, 1975.

-*Fiesta grande: El Corpus Christi en la historia se Sevilla*, Sevilla, 1980.

LLORDEN, A., «Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)», *Gibralfaro. Revista del Instituto de Estudios Malagueños*, 26, 1974, pp. 137-158; 27, 1975, pp. 169-200; y 28, 1976, pp. 121-164.

LÓPEZ MARTÍNEZ, C., «Teatro el Coliseo», *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625)*. Discurso de ingreso en la Real Academia Sevillana de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1943, pp. 43-46.

LÓPEZ MOLINA, M., «Documentos sobre la fundación de la Casa de Comedias de Martos», en GARCÍA LORENZO, L. y VAREY, J. E. (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, 1991, pp. 149-153.

MAGDALENO, R., «Del teatro en Sevilla. Un incidente y un corregidor multado», *Homenaje al Excmo. Sr. Dr. D. Emilio Alarcos García*, Valladolid, 1965-1967, 2 vols., vol. II, pp. 709-719 + 2 láms.

MARÍN FIDALGO, A., «El Corral de la Montería», *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, 1990, 2 vols., vol. II, pp. 441-449, 578-579 y 581.

MAS Y PRAT, B., «El Corral de Doña Elvira (Sevilla)», *Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 2, 1889, pp. 155-158.

MATLUCK BROOKS, L., *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*, Kassel, 1988.

MENÉNDEZ PELÁEZ, J., *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, 1995, con edición de la *Tragedia de San Hermenegildo*.

-«Estudios sobre el teatro jesuítico español en el Siglo de Oro (*Status quaestionis*)», *Ínsula*, nov. 2004, pp. 2-5.

MONTOTO, S., «El teatro, la danza y el baile en Sevilla», *Archivo Hispalense*, 103-104, 1960, pp. 371-385.

PÉREZ ESCOLANO, V., «El Coliseo», en *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, arquitecto e ingeniero*, Sevilla, 1977, pp. 43-49 y 92.

PÉREZ PASTOR, C., «La fiesta del Corpus en Sevilla», *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, recogidos por..., t. II, Madrid, 1914, en *Memorias de la Academia Española*, t. XI, Madrid, 1914, pp. 399-411.

PINEDA NOVO, D., *El teatro de comedias del Corral de la Montería del Alcázar de Sevilla*, Sevilla, 2000.

PINO, E. del, *Tres siglos de teatro malagueño (XVI, XVII y XVIII)*, Málaga, 1974.

-«El emplazamiento del corral de comedias malagueño», *Jábega*, 10, 1975, pp. 68-70.

RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Nuevos datos para la historia del teatro español. El teatro en Córdoba*, Ciudad Real, 1912. Ed. facs.: Córdoba, 1997, con Introducción de M. J. Porro Herrera.

Relación de la máscara de estudiantes que salió del insigne Colegio Mayor y floreciente Academia de Santo Tomás de Seuilla en el nacimiento del Príncipe Nuestro Señor Don Carlos Joseph, etc., en 11 de diziembre de 1661 años, ms., en *Academia celebrada en Madrid en el Buen Retiro. Año de 1637. Y otros vexámenes que se dieron en Seuilla. Escribiolo D. Diego Ignacio de Góngora, en Seuilla. Año de 1663*, ff. 207r.-224v.

REYES PEÑA, M. de los, «Los carteles de teatro en el Siglo de Oro», *Criticón*, 59, 1993, pp. 99-118.

-«Venta de un repertorio de comedias (Sevilla, 1620)», en LAUER, A. R. & SULLIVAN, H. W. (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, New York, 1997, pp. 460-473.

-«Teatro en el Sur de España», en CASA, F. P., GARCÍA LORENZO, L. y VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, 2002, pp. 291-295.

-«La presencia de Calderón en el *Corpus hispalense* de 1651», en CANCELLIERE, E. (ed.), *Giornate Calderoniane. Atti del Convegno Internazionale Palermo, 14-17 Dicembre 2000*, Palermo, 2003, pp. 271-290.

-«Algunas noticias sobre el dramaturgo Luis de Belmonte Bermúdez y la vida teatral sevillana de 1631», en McGRATH, M. J. (ed.), «*Corónente tus hazañas*». *Studies in Honor of John Jay Allen*, Newark, Delaware, 2005, pp. 155-164.

-«Tres representaciones inéditas del siglo XVI sobre el nacimiento de Cristo», en COUDERC, C. y Pellistrandi, B. (eds.), «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, 2005, pp. 319-343.

-«El Corral de la Montería de Sevilla», en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., GONZÁLEZ CAÑAL, R. y MARCELLO, E. (eds.), *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2004*, Almagro, 2006, pp. 19-60.

-y BOLAÑOS DONOSO, P., «La Casa de Comedias de Ecija en la primera mitad del siglo XVII (1617-1644)», en BOLAÑOS DONOSO, P. y MARTÍN OJEDA, M. (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, Sevilla, 1996, pp. 79-109.

REYES PEÑA, M. de los, BOLAÑOS DONOSO, P., MARTÍNEZ BERBEL, J. A., OJEDA CALVO, M^a del V., RAYNAUD, J. A., SERRANO AGULLÓ, A., y TORÁN, R., *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Sevilla, 2004.

REYES PEÑA, M. de los, BOLAÑOS DONOSO, P., MARTÍNEZ BERBEL, J. A., OJEDA CALVO, M^a del V., RAYNAUD, J. A., y SERRANO AGULLÓ, A., *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII*, Sevilla, 2006.

ROUX, L. E., «Cent ans d'expérience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en Espagne. Deuxième moitié du XVI^e siècle. Première moitié du XVII^e siècle», en JACQUOT, J. (ed.), *Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles. Nancy, 14-21 avril 1967*, Paris, 1968, 2 vols., vol. II, pp. 479-523.

SÁEZ PÉREZ, I. E., «Notas sobre la historia del teatro en Granada», en GALLEGO MORELL, A., SORIA, A. y MARÍN, N. (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados a Emilio Orozco Díaz*, Granada, 1979, 3 vols., vol. III, pp. 239-244.

-«El teatro por dentro. La contratación de la Casa de Comedias de Granada en el siglo XVII», en GRANJA, A. de la y MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII, Granada (27-30 octubre de 1994)*, Granada, 1996, 2 vols., vol. II, pp. 443-456.

SÁNCHEZ-ARJONA, J., *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII (Estudios históricos)*, Madrid, 1887. Ed. facs.: Sevilla, 1990.

-*Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898. Ed. facs.: Sevilla, 1994, con Prólogo y Apéndice bibliográfico de P. Bolaños Donoso y M. de los Reyes Peña.

SENTAURENS, J., «Sobre el público de los corrales sevillanos en el Siglo de Oro», en BOTREL, J.-F. y SALAÛN, S. (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, 1974, pp. 56-92.

-«Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, 1983, pp. 67-87.

-*Séville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVII^e siècle*, Bordeaux, 1984, 2 vols.

-«Los corrales de comedias de Sevilla», en Díez Borque, J. M^a (dir.), *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1991; 2007, 2.^a ed., pp. 69-89.

-«La edad de oro de la comedia en Sevilla: los malogrados caminos de una modernidad temprana», en CANAVAGGIO, J. (ed.), *La Comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, Diciembre 1991- Junio 1992*, Madrid, 1995, pp. 145-153.

-«El público de los corrales de comedias y la Comedia Nueva», *Diablotexto*, 4-5, 1997-1998, pp. 289-309.

TABALES RODRÍGUEZ, M. Á., «Investigaciones arqueológicas en la portada de la Montería, Alcázar de Sevilla», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 7, mayo 2006, pp. 7-39.

VARGAS-ZÚÑIGA, L. (dir.), *Catálogo de autores dramáticos andaluces. Siglos XVI a XVIII*, Sevilla, 2005.

VAREY, J. E., y SHERGOLD, N. D., con la colaboración de DAVIS, C., *Comedias en Madrid, 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, 1989.

APÉNDICE II

Relación de la máscara de estudiantes que salió del insigne Colegio Mayor y floreciente Academia de Santo Tomás de Sevilla en el nacimiento del Príncipe Nuestro Señor Don Carlos Josef, etc., en 11 de diciembre de 1661 años¹

Orden de la máscara de estudiantes que salió del insigne Colegio Mayor y floreciente Academia de Santo Tomás de Aquino de Sevilla, en 11 de diciembre de 1661

Primeramente, iban tres clarines, cuyos dueños iban aseadamente vestidos de vaqueros de terciopelo verde con galón de plata, cuya sonora armonía solicitaba la atención al concurso de gente. Iban so hermosas mulas de alquiler, no muy pobladas las colas, aunque lo estaban de malos resabios.

Seguíanse después cuatro alabarderos vestidos de hojas de naranjo, gargantillas de naranjas, carátulas horribles y cada uno un gato vivo atado por el cuerpo en la alabarda y sueltos pies y manos. Iban los escribanos salvajes para abrir camino a menos costa, con este mote:

Éste que la gente arrumba
cuando tan furioso está,
no lo enojen, que les va
haciendo la gatatumba.

Primera cuadrilla

La primera cuadrilla se componía de seis, que cada dos formaban diversa idea, como todos los demás. Los dos primeros, vestidos ridículamente de dueñas, que parecían ir en pie sobre los jumentos, con su monjil y tocas largas, dando muy al vivo muestra de lo espantoso de aqueste estado que siempre ha sido el coco de las criaturas, y llevaban el mote siguiente:

La máscara más picante,
ya que no pueda admirar,
conseguiré el asombrar
si nos echa por delante.

Los dos segundos iban vestidos a lo horrible, con dos corcovas muy grandes siendo en la estatura muy pequeños, calza entera que les llegaba a la cintura, carátula de nariz garrafal, con espada y daga de palo en forma de envestirse, retrato vivo de unas figuras deste traje pintadas que se sacan el día del Corpus en calle de Francos, y este mote en cada uno:

Dicen que soy corcovado
y eso es hablar por demás,
que todo lo jorobado
lo tengo yo hacia [a]trás.

Los dos últimos iban vestidos de mujeres, con moño imperial, perendengues en demasía y una grande joroba por delante con este mote:

Con estos que vamos viendo
formando diversas trovas,
ellos corcovos haciendo,
pero nosotras corcovas.

Segunda cuadrilla

Componíase de las figuras siguientes: los dos primeros, un médico, con todas sus insignias de barba, sortijón y guantes, amenazando al linaje humano por tener trato de compañía con los responsos, dado de la mano con la muerte que iba a su lado derecho, tan perfectamente contrahecha que asombraba su figura. Llevaba su guadaña en la mano, y del uno a el otro corría este rótulo con que el médico amenazaba la muerte: «*Amat sepelire sepultum*», dando a entender que aun a los enterrados, vasallos ya de la muerte, corría su jurisdicción por no hallarse seguros de que los vuelva a enterrar, y por mote llevaba el médico esta redondilla:

Doctor de tan buena suerte
soy que, cuantos he curado,
todos conmigo han quedado
amigos hasta la muerte.

Los segundos de esta cuadrilla iban vestidos de muy gracioso traje, representando, aunque ridículamente, dos novios con todo arreo festivo, donde el papel de color y cartones se metieron a chamebote, cuyas aguas se componían de las que en dos aletas de Guadiana iban echando de una en otra con este mote por delante: «Nadie diga deste agua no beberé» y esta redondilla atrás:

Al que es marido de ley,
cuando la sed le retoza,
le da de beber su esposa
agua de lengua de buey.

Los terceros iban a caballo con otros dos a las ancas, que iban en traje de indias, muy bien parecidas en lo que permitía la vestidura burlesca que las dos llevaban y por mote esta copla:

Andarse tras la más bellas
es ayunar al traspaso,
con esta china me paso,
que tiene lo mismo que ellas.

Primero carro

Después de estas cuadrillas se seguía un carro, en el cual iba formada una escuela de niños, y tanto que algunos podían tener ya nietos, todos con vaqueros y babador y dejecitos de campanillas de barro, manos de tejón de Jarama, engastados en hoja de lata con labores

¹ En *Academia celebrada en Madrid en el Buen Retiro. Año de 1637. Y otros vejámenes que se dieron en Sevilla. Escribiolo D. Diego Ignacio de Góngora, en Sevilla, año de 1663*, ff. 207r.-224v., ms., f. 207r. [Portada] (Madrid, Real

Academia Española, Biblioteca Rodríguez-Moñino [RAE], E-41-6877). Para los criterios de edición, véase la nota 38.

muy costosas; otros, con cencerros y uñas de borricos en lugar de higas, deletreando en una tablilla y señalando las letras del A, B, C con rábanos² del tamaño de un brazo; otros, decorando; y otros, leyendo lo que su devoción les dictaba y conforme tenían el auditorio.

Llevaban por maestro desta escuela a un estudiantico que no pasaba de ocho años, que le daba con mucha gracia el aire al magisterio, repartiendo palmetas de cuando en cuando y mandándoles también desatacar, cuando le parecía conveniente el castigo, los cuales con mucha obediencia dejaban caer sus calzones y enseñaban unas azentaderas tan perfectamente contrahechas que se engañaban cuantos las atendían, tanto que personas de maduro juicio las juzgaron por verdaderas, presumiendo ser desahogo de estudiantes. Llevaban las camisas levantadas con algunos nidos de palominos y puestos así llevaban su disciplina, convirtiendo el postizo llanto en risa verdadera del pueblo, y el carro en sus testeras llevaba este mote:

Desde el último al primero
de los niños que aquí ven
señalan las letras bien,
porque tienen buen puntero.

Tercera cuadrilla

Los primeros iban en borricos con angarillas, los vestidos eran de tapices viejos, con que echaron todo el trapo de las historias antiguas sobre sus personas. Iban las angarillas llenas de servicios grandes y pequeños, que habían sido proveídos por la cámara, y pregonando alcarrazas, remedo muy propio de uno que en esta ciudad las pregona ridículamente, con este mote:

Si se mira sin pasión
ésta[s] son tallas mejores,
pues llenan aguas mayores,
que es bebida y colación.

Los segundos eran dos, en otros caballos también con angarillas, vestidos de mujer, una vieja y otra moza. La vieja era asistente de botes, que iba a un espejo mirándose, afeitándose y componiéndose la guedeja con mucho cuidado y primor, y, para sacar el pelo que descía, llevaba la vieja unas descomunales tenazas de herrador y daba unas tarascadas como ellas suelen, con este mote:

Mi cara con esta traza
bien puede al hombre jugar
y me asegura el ganar,
porque ésta siempre atenaza.

Los terceros iban vestidos de zamarros de varios animales y las cabezas peladas como Dios permite a los calvos, cada uno con este mote:

Son notables mis cuidados
y, aunque más vellón ofrezco,

² rabaños en el ms.

en la cabeza padesco
dolores descabellados.

Cuarta cuadrilla

Los dos primeros salieron vestidos de carnero el uno y otro de macho cabrío, con este mote:

El marido y el casado,
el carnero y el cabrón
suenan cosas diferentes
y una misma cosa son.

Los segundos eran dos,³ el uno de doctor y el otro de clérigo revestido con sobrepelliz, cada uno con un campanario pequeño de madera, tocando una campanilla, y un letrado del uno al otro que decía: «A una vamos los dos», con el mote siguiente:

El doblar de las campanas
igualmente a los dos toca,
que cura en tales recetas
es cura de la parroquia.

Los terceros salieron uno vestido de galápagos remedado con mucha perfección, metido entre sus dos conchas y asomando la cabeza y manos, y en la concha delantera colgada una bolsa con dinero y vuelta la concha superior a el compañero, que era una dama muy aderezada, en lugar de manos unas garras contrahechas, con las cuales le arañaba y él se encogía como suele este animal y por mote esta redondilla:

En viéndome condenar
a que pague alguna gala,
no hay cara que no sea mala.
¿No es mejor galapagar?

El mote que llevaba la dama decía desta suerte:

Delante va el interés,
detrás esta concha está;
sin duda, que mucho va
de ser antes a después.

Quinta cuadrilla

Los dos primeros desta cuadrilla representaban dos viejas y cada una llevaba un diablo de cartón delante de sí, tendido sobre el jumento, las asentaderas hacia la vieja, que iban levantadas y descubiertas: en una dellas un espejo y en la otra cantidad de arbol, de donde tomaban dedadas para arrebolarse el rostro y, porque ya estaba surcado del carril de los años, llevaban una cuchara con que estendían las rugas dél, y el diablo, de corrido, llevaba asida de las manos una tarjeta que decía así:

De esta vieja los amores
no hay tormento a que se igualen,
de ser su espejo le salen
a mi culo estas colores.

³ A continuación de este término y en la misma línea, hay palabras escritas sobre otras anteriores, que no hemos conseguido leer en su totalidad: *al vno de [...]*.

Los segundos eran una mujer que iba afeitando a un hombre, puestos los paños y untada la cara, y ella sin más navaja que sus dedos le hacía la barba. El mote que llevaba es:

Si el afeitar es rapar,
¿quién mejor sabe afeitar?

En lugar de bacía llevaba una bolsa grande y abierta, que es lo mismo, con el mote siguiente:

Con las manos pelos rapo
con no pequeños aceros;
mas para rapar dineros,
no hay navaja como el etc.⁴

Los terceros eran también mujeres, dos mozas, una mayor de cuerpo que la otra, y después dellas muy inmediato uno vestido de carnero con desaforados cuernos, con este mote entre todos tres:

Mayor y menor probadas,
es recta la consecuencia.

Y el hombre llevaba entre las armas de la cabeza estos dos versos:

Estas armas son precisas
en virtud de las premisas.

Segundo carro

Iba en este carro formado un teatro de conclusiones con cátedra, en que iba el presidente, con muceta y borla de Maestro en Artes, y debajo el sustentante, de estudiante manteísta; los arguyentes, que eran un lindo muy peinado de guedeja y favorecido de listones, que unas veces sacaba un peine para componer la melena, otras un rociador, llevaba en las sienas copales, color en los labios y sortijas de azabache en los dedos y todos los demás arreos de lindura, como arandelas, etc.; un poeta, con su maldición de pobre a cuestras; un potroso, impacientándose con las humedades; un calvo, dando al diablo las cabelleras; un miserable, condenando los dadivosos; un pequeño de cuerpo, invidiando los grandes, contra todos lo cuales se defendían en verso unas conclusiones de no poca sazón y donaire por cada cual a favor de su falta, parte en latín, aunque macarrón, parte en romance con bien aparentes sofisterías, rato que también entretuvo a los entendidos y que han cursado las escuelas. Representose las veces que estaba determinado en los puestos que asistían los señores Arzobispo, Asistente regente, y al cabildo de la ciudad. La forma de ellas no va aquí por no interrumpir la narración de la máscara. El mote deste carro es el que se sigue:

Los que saben disputar
en aqueste acto mayor,
aún saben tener mejor
un acto particular.

⁴ En el cuarto verso de la redondilla, se ha sustituido la palabra portadora de la rima por un *etc.*, quizá por no decir la cartela o no reproducir el relator uno de

Sexta cuadrilla

Los primeros iban vestidos ridículamente y cada uno en los pechos un hábito de Santiago y en las espaldas puesta una albarda con este mote:

Don Álvaro mi nombre es
de la haz, mas sin razón,
porque más soy del revés,
si me leen Álvaro-don.

Los segundos eran dos locos célebres que ha habido en Sevilla. El uno llamado D. Albertos, cuya maña es preciarse de caballero y, por eso, trae el vestido remendado de hábitos, pecho, espalda y calzones, siendo la tela del vestido sacada de cajón de sastre, cada pedazo de su color; el otro se llamaba Pescado fresco y, así, llevaba todo el vestido guarnecido de sardinas de banasta, y albures y besugos, y una rueda de cedazo con pendientes de lo mismo, con este mote en nombre de entrambos:

El que presume que queda
libre de nuestro loquero,
ése, pues, venga primero
a escupir en esta rueda.

Los terceros eran unas damas muy preñadas, con basquiñas de esparto o estera y con ambas manos apretando el chichón del vientre por disimular el preñado, con este mote cada una:

Aunque disimulo harto,
parece bulto y es parto.

En medio desta máscara, iban dos picarones de muy alto cuerpo, vestidos de niños de la doctrina con hopa muy corta y sobrepelliz llena de cera y muy sucia, y medio pan debajo del brazo, tirándole pellizcos, y la una manga de la sobrepelliz cruzada sobre el cuello del otro y la otra en la cabeza, remedando muy al vivo los que salen en las procesiones la Semana Santa y en su mismo tono cantando: «*En memoria y en reme[m]branza de el nacimiento del Príncipe nuestro señor y de nuestro patrono el señor Santo Tomás y de sus estudiantes, cuya es esta máscara*».

Iba de propósito otra pieza de buen gusto en medio de la máscara para que, en las quiebras forzosas que respeto de las representaciones se ocasionaban, sirviese de brag[u]ero y entretuviese la gente con cortesías. Era el vestido negro, cruzadas listas de tocadillo de resplandor en forma de celocía, cuajados los güecos de lantejuela de plata, con capotillo de todos colores muy bien desgarrado, unas medias de pelo negras hechas pedazos, zapatos vacunos picados con mucha curiosidad, abiertos por los talones y las aberturas cogidas con unas colonias azules por los sabañones, golilla grande pero sin valona, espada y daga con guarnición de pecho de muerte, muy mohosa, la espada desnuda y un corcho en la punta, en un borrico con silla grande de mula, reclinado el brazo izquierdo sobre el arzón, encintado

los posibles términos conformes a la métrica, la rima y el sentido, como, por ejemplo, «papo» ('*cunnius*').

todo de varias flores de pedazos de tafetán, y llevaba un casquillo de tiña, con este mote:

Tan corteses travesuras,
como ejecuto severo,
van sirviendo de braguero
en aquestas quebraduras.

Séptima cuadrilla

Los dos primeros iban a caballo, con otros dos cuerpos de hombre sobre ellos, tan bien injertos que no se sabía cuál era el verdadero; los pies del sobrepuesto, hacia arriba, los brazos colgando por debajo de los otros pies verdaderos y los vientres tan uno, aunque vueltos, que parecían uno solo, rematando la cabeza del fingido por entre las piernas del otro y asomando éste la cara por entre las piernas del fingido, con este mote:

Vamos con grande trabajo,
porque si bien se repara,
lo que aquí parece cara
había de ser etc.⁵

Los segundos salieron vestidos de mujer, la una moza, con una caña de pescar en la mano y pendiente del sedal no ansuelo, sino corchuelo, y deste pendían dos bolsas de dinero, que eran los peces que pescaba y este mote:

No he menester más anzuelo
que aliñar bien el corchuelo.

A su lado izquierdo, iba una viejecita con todas las pintas y reverendas de alcagüeta, y una capacha de pescado al lado con un mote sobre la misma capacha, que decía:

No seas boba, muchacha,
peje o rana a la capacha.

Y en las espaldas, en lugar de docientos azotes, esta redondilla:

Yo labro corchos de aguja,
y solo con lo surcido
escuso mucho ruido,
aunque la madera cruja.

Los terceros eran dos vestidos de amas de leche, con toca grande y mantellina blanca, y fajados dos gatos en lugar de niños a quienes con suma caricia los brincaban y daban el pecho, como si los hubieran parido, y los hacían chillar y el mote era el que se sigue:

No tenemos otras tachas
para ser amas de leche,
sino que es fuerza aproveche
la nuestra, mas a muchachas.

⁵ Igual que ocurría más arriba, la palabra adecuada a la métrica, rima, sentido sería «carajo» (*penis*) u otro término de semejante significado.

Tercero carro

El tercero carro era de niñas que hacían labor en la amiga. Éstas iban, aunque en trajes, todas con alhajas de risa, sus carátulas feísimas, dijes y canastillas de labor, con su maestra presidenta, que más fea que todas, llevaba muy escotado el jubón, tanto que descubría el pecho tan poblado de cerdas, en lugar de vello, que más parecía de⁶ puerco espín que de mujer. Llevaba en su mano izquierda un abanico de una redondela de estera, con que se abanicaba con suma gravedad, y en la derecha una caña larga con que iba solfeando coscorriones a las niñas que se descuidaban en su labor. Ésta era: una, hilar en una rueca y huso tan grande que podía hilar el cerro de Santa Brígida, porque la rueca era del tamaño de una silla de enneas y de allí iba sacando la hebra de estopa, escupiendo las pajitas con aseado melindre; otra iba aspando con un aspa que podía servir al martirio de Santo Andrés y sobrara lugar sin cortarle hebra para otro mártir; otra, haciendo puntas con bolillos garrafales, que mal año para los nabos de Galicia; otra, haciendo muy menudos respuntes con un hermoso cuerno en vez de aguja en un aserico muy primoroso, en cuyos fondos que eran de Holanda sentaba la labor, sin hacer demasiado agujero lo sutil de la aguja, porque quedaba como si por allí no hubiera pasado; otra, finalmente, haciendo medias de pelo con dos agujas del rastro y por hebra una tomiza, meneándolas con tanta destreza, y apartaba la hebra de cuando en cuando porque no se retorciere, que parecía lo había tenido por oficio, y sin duda fue la cosa que más se llenaron los ojos y tras ellos la risa. Llevaba cada una su canastico con la merienda y con singular modestia sin alzar los ojos de su labor, que más parecían novicios que bellacos en mojjiganga. El letrado del carro decía así:

Quien se quisiere casar
con alguna niña destas
lléguese y tómelas a cuestras,
porque tiene lindo ajuar.

Octava cuadrilla

Esta cuadrilla llevaba cuatro caballeros muy graves, con golilla y gorra y vestidos guarnecidos costosísimamente, porque todos estaban con notable primor poblado[s] de higos de mula, cagajones y pasas largas y, entre ellos, algunas tiras de lama pasada, que hacían labor tan vistosa que mirados desde lejos parecían papas⁷ y no eran sino chupas; y no hay duda costaría cuidado el pegar la guarnición a el papel del que era el vestido, pues fue menester abrir el ojo con este mote:

Den paso a Vargas,
que lleva cagajones y pasas largas.

Y a las espaldas esta redondilla:

Tengo por cosa asentada
que he de alegrar a la gente,
pues que le hago presente
de una fruta tan pasada.

⁶ Tras este término, se escribe al principio de la siguiente línea «cuerpo», que se tacha para escribir a continuación *puerco*, que era la palabra deseada.

⁷ *capas* parece mejor lectura.

Tras éstos se seguían otros dos caballeros vestidos no menos primorosamente, con guarnición de hojas de palmitos, porque las chupas se las habían prestado a los de los cagajones. Y en los claros de la guarnición sentados chochos, que salpicados por toda la ropa parecían desde lejos galón de oro y lantejuela, con este mote:

Los chochos no son muy bellos,
más los palmitos labrados,
mucho es que vayan sentados
estando tan cerca dellos.

Nona cuadrilla

Los primeros, vestidos de tripas de vaca llenas de aire guarnecidos, provisión para sustento de camaleones, cuajado todo el vestido de listas de galón; por sombrero. una sombrerera vieja y plumas de gallo, con este mote:

Más putas hay sin camisa
que yo llevo longanisa.

Y a las espaldas esta copla:

Del sombrero la grandeza
a el estómago le amaga,
pues la pobre tripa paga
el aire de la cabeza.

Los dos segundos eran marido y mujer. Él, vestido de vejete con cuello grande de papel, sarta grande, dos piezas cornerinas a el cuello y por sombrero dos, encajadas con arte, y de ellos pendiente un pedazo de morcilla con este mote: «No todos dan de comer». Con esta redondilla en el pecho que era explicación del mote:

Aunque hay cuernos más de mil,
no todos dan de comer,
por eso quiero escoger
aquí a moco de candil.

Por lo cual. Llevaba en la mano izquierda un candil de garabato y por torcida una soga de quien pendía un moco de candil de hierro. La mujer iba de carátula, tocada con guedeja y moño, y por sarcillos perendengues de la moneda, sombrero de palma, basquiña y jubón, y en jamugas, de las cuales pendían por gualdrapa dos varas de paño de Cabeza del Buey, con este mote: «Doy más de lo que me dieron». Y en el pecho esta redondilla:

De un güeso del hombre, Dios
me formó la vez primera.
Yo lo pago de manera
que por uno vuelvo dos.

Décima cuadrilla

Los primeros eran dos, el uno, de caballero, aunque remendado, cuyo vestido parecía se cortó de alguna capa de pobre, golilla del tamaño de

rueda de cedazo, orinales por espuelas, sombrero de alto bordo y puños de escarola. Traía éste por esposa una dama pasada y arrugada, y con la cara de cáscara de nuez por las rayas que tenía, aspecto abominable, vieja, en fin, ya lo dije. Tenía juanetes en los carrillos y traía por nariz un tomate, toda halbegada como pastelería y sobre fondos blancos de albayalde hizo un asiento el arbol, que hacía más horrenda su visión. Por salcillos, dos zapatos vacunos, mas rostro y joroba abajo era como una plata, porque adornaban⁸ el medio lantejuela de mexicanos en dos talegos que traía por dijes, que son la piedra imán de las finezas, y vese bien en que tras ellos caminaba el referido con pretensión de esposo o marido (si no es todo uno), con este mote:

Dos esposas a ver llevo
en el dinero y la vieja,
y a mí el amor me aconseja
casarme con el talego.

Los segundos eran dos caballeros vestidos de espejos, el uno sobre fondo de papel la calza y calzón escamado de puntas de la misma tela, que era blanca y anteada, una rodela en la mano cubierta alrededor con diez espejos y este mote:

Si en este broquel reparas
verás lo que cada uno,
pues no se mira ninguno
que no se halle con diez caras.

Y sobre la montera, cubierta también de espejos, este mote:

Aunque no voy con galas,
la gala llevo,
pues no lleva ninguno
tanto despejo.

El otro, que era el compañero, de la misma librea en el vestido, aunque no con tantos espejos, pues solo llevaba dos grandes, uno en el escudo y otro en las espaldas, con este mote:

El que averiguar no pudo
secretos deste lugar,
aquí se puede mirar
y sabrá quién es cornudo.

Y para responder y satisfacer su curiosidad de cada uno en la pregunta del mote antecedente, se seguía uno muy a lo ridículo vestido, con una bocina de las que son pulla en el río la noche de San Juan, tan diestro en tocarla que pudiera llamar a juicio, según se oía su sonido en todas partes, erizando el pelo de la cabeza, y con una bandera en que iban pendientes estas letras que se siguen: «A todos toca».

Undécima cuadrilla

Esta cuadrilla se componía de los célebres caballeros andantes, que eran siete, los más conocidos: el primero era Don Sancho, en borrico ensillado y por acicates dos escrúpulos de un muy marido, y en cuello y ancas del borrico este mote:

⁸ *adornanan* en el ms.

Más de mil hay que no sienten
las espuelas con que pico
y las siente este borrico.

Llevaba unos calzones de empleita de palma y que le llegaban a los tobillos, guarnecidos todos con pepinos pequeños, peto, espaldar y morrión, y dos pellejos de zorra por mangas, con este mote:

Soy Don Sancho, el afamado,
y presumo sin porfías
que más por mis fechorías
vengo a ser el deseado.

El segundo era Amadís de Gaula, en borrico ensillado, calzas atacadas a lo antiguo, peto, espaldar y morrión, y por espada un fiero montante, lanza y adarga, con este mote:

El blazón de Gaula soy
y en el matar con coraje
solo rindo vasallaje
a estos médicos de hoy.

El tercero era el Caballero de la ardiente espada, en una yegua rucia, hija adoptiva del Miércoles de Ceniza hasta en el color, guarnecida la silla o, por mejor, hecha un potaje de zanahorias y de nabos, y por pistolas dos gatos, en vez de gatillos, peto, espaldar y morrión, y lo restante del vestido listado de papel de colores, en la mano una espada con llamas contrahechas y en el adarga este mote:

Aquesta famosa espada,
que tan diestramente esgrimo,
como Tizona la estimo
y ello saldrá en la colada.

El cuarto era Oliveros, primo hermano del que cayó, con calzas atacadas de damasco azul, guarnecidas con franjón⁹ de oro, peto, espaldar y morrión, y las mangas muy grandes, hechas de cortaduras de naipes, y en la adarga este mote:

Oliveros, el valiente,
el que a Fierabrás mató,
aquese mismo soy yo,
ya os lo habrá dicho esa gente.

El quinto era Sancho Panza, en un pollino rucio, con vestido de bayeta colorada y hungarina, todo cuajado de tiras de papel amarillo, sombrero de forma de servicio, espada y daga de palo, grande barriga. Llevaba de diestro la mula de Dulcinea y en la espalda este mote:

El célebre Sancho Panza
soy, que sirvo en esta historia
a mi amo de memoria
y a mi ama de remembranza.

El sexto (para mejor caer) era la fermosura de Dulcinea del Toboso. Ésta era un mozo vestido de dama con todas las zarandajas de la lindura, almilla de ormesí color de perla, pollera de lo mismo, sentado sobre una mula con angarillas, donde iba desahogado el guardainfante y ella mucho más, con moño de pata y trenzado con lazos naranjados, afeitada y sin mascarilla, con notable gravedad y mesura, haciéndose aire con un cuerno y con este mote a las espaldas:

Dulcinea del Toboso
soy, que vengo muy contenta
por haber puesto esta renta
en cabeza de mi esposo.

El séptimo (que presidía a tan hermosa runfla de locos) era el célebre y nunca bastantemente reído Don Quijote, al lado de su Dulcinea, en su flaco Rocinante, con tres varas de pescueso, caballo que prestó para este paseo la noria de alguna güerta. Llevaba colete grande, sobre quien sentaba el peto y espaldar, y por morrión una bacía de barbero, que él llamaba yelmo de Mambrino; espada y daga antiquísima y del ancho de tres dedos, en cuyo acero parece se habían orinado los meses, según estaba tomado, el pomo de la espada era de el tamaño de un membrillo y la guarnición de varetas como el dedo. Era el señor Don Quijote pintiparado al mismo que nos pintan: largo y enjuto, que podía medirse con la lanza. El hierro desta era como una mano, antigualla del tiempo de Laín Calvo, botas y espuelas doradas, manga y calzón guarnecidos de trozo de caña con vistosa labor y, en lugar de lantejuela, rueda de sanahoria. El escudo era una hermosa tapadera de tinaja, y tan de una pieza caballo y caballero que no se sabía por dónde tenía las coyunturas para moverse. El letrero delantero decía:

No hay máscara que alborote
donde no entra Don Quijote.

Y atrás esta redondilla:

En aquestas aventuras,
mi valor anda empeñado.
No fagan desaguizado
con aquestas fermosuras.

Cuarto carro

Era este carro más pequeño, en que solo iban tres personas: un viudo y una viuda, sentados en sillas altas, y un sacristán a los pies, que, de cuando en cuando, salpicaba la gente de agua no muy bendita, que repartía de un acetre con escoba, en lugar de hisopo. Fue esta mohigan-ga de lo más vistoso, pues, siendo todo este espectáculo de luto y con demostraciones de tristeza, cuando más descuidada estaba la gente, se iban poco a poco levantando ambas figuras cerca de tres varas en alto, gobernadas por de dentro por un oculto artificio, que, sin parecer cómo, se encaramaban por el aire tanto que alcanzaban a los balcones; y, estando en su mayor altura, hacían algunas bajezas, hijas del amor que se tenían los dos, que solo podía caber dentro del desahogo estundian-

⁹ *frangon* en el ms.

tino, y, cuando más cariñosos se estrechaban, les echaba el sacristán la bendición y danzaba alegremente con un adufe. Debía de ser con la esperanza que tenía de bautismo. El mote de este carro era:

A el uso es nuestra aflicción,
pues llevamos con destreza
en la cáscara tristeza
y gusto en el corazón.

Duodécima cuadrilla

Era ésta de seis caballeros. Los dos primeros, vestidos de plumas cortadas de papel de tres colores: naranjado, verde y blanco, y en los centros oropel cortado; el traje a lo antiguo, calza entera, medias de embotar coloradas y unas cadenas gruesas de naipes, capa colorada a media espalda, puños de papel grandes, gorras milanesas con penachos de plumas de papel de varios colores y sobre la gorra un gran florón de papel de¹⁰ hojas añadas con su punta de unicornio en medio, las carátulas de color obscuro con barbas de zalea, barba blanca y bigote negro, con unas horrendas narices entresacadas de los doce tribus y escogidas a moco de nariz, con tres verrugas que podían servir a tres camellos de jorobas y sobre cada una cabalgado un par de anteojos, con que llevaba tres pares cada nariz y sufría ancas para otro par, y en la manos unas banderillas de papel con cañas listadas y en una bandera pintada una corona y en la otra una palma. Los palafrenes en que iban, al pescuezo unas grandes clines, cortadas de papel muy delgadas, que por ambos lados casi besaban el suelo, en la frente un gran florón de hojas añadas de papel de colores con su punta de unicornio y en el anca de la misma manera, y una gran cola de papel cortado muy menudo.

Los otros cuatro iban también a lo antiguo, vestidos de papel de cuatro colores, hechas ondas y en los güecos unos cuadrillos de oropel cortado, calza entera con medias de Milán, cadenas de güevos gruesos y pintados por encima de labores varias, cuellos y puños de papel muy grandes, capa colorada, gorra, etc., milanese con plumas de papel pintadas, en la una bandera pintado el *Plus*, en la otra *Ultra*, en otra un Castillo y en la otra un León. Los palafrenes en la misma forma que los antecedentes, clines de papel menudo y en todo lo demás conformes.

Terciadécima cuadrilla

Seguía tras éstos la cuadrilla de los toreadores, que constaba de doce caballeros, con otros tantos lacayos. Iban en borricos enjaezados con la gravedad que el caso pidiera a haber de torear en la Plaza Mayor de Madrid. Los dos primeros, con pedorreras y calza antigua, entera y atacada, cuello grande de una sábana entera almidonado y los puños punto menos, gorreta antigua y plumajes de pluma de pavón de dos varas de largo muy enhiestas, jubón y mangas de guarnición de listas de papel de colores vistosamente dispuestas, y con sus dos lacayos con rejones que, a no ser de hoja de lata las puntas, en lo demás pudieran servir a empeño más arriesgado, pues eran de la misma forma que los demás.

¹⁰ *do* en el ms.

¹¹ *partienpo* en el ms.

Los dos segundos, vestidos a la francesa, y el vestido de enneas verdes, que daban no poco garbo a esta gala, gorra antigua con sus plumajes de pavón, borceguíes de rica tela de esparto y tahalíes de lo mismo, espadas de palo y las espuelas muy largas de lo mismo, y de lo propio la librea de sus lacayos, que llevaban sus rejones.

Los terceros, vestidos de tiras de papel salpicadas de negro, cabelleras y barbas de zalea muy peinada, sombrero ridículo con toquilla de plata falsa, plumajes de pavón (que por eso solo se llevaban los ojos), capa muy pequeña con la misma guarnición, borceguíes de zalea, espada de palo y acicates muy largos de lo mismo, lacayos y rejones.

Los cuartos, vestidos con guarniciones de puntas de papel de varios colores, golillas muy grandes de papelón, tahalíes de esparto con las mismas puntas, espadín de palo, con espuelas de una tabla con su carretilla, y sus dos lacayos con rejones.

Los quintos, vestidos de negro con guarnición de caracoles y con mucho dibujo, mangas de holán con muchos mocos de tabaco y sobre ellas cantidad de franjas de plata, alpargates por zapatos, con medias de pelo de diferentes colores que podían cerner limones por ellas, espuelas doradas, golillas de tres cuartas, lo detrás adelante, barbas de chivos, con anteojos, uno grande y otro pequeño, sombreros sin coronillas con dos rosas de a palmo por pedrada, penachos de papel de colores, y lacayos de la propia librea con rejones.

Los sextos y últimos, con calzas atacadas negras con lantejuela de plata, dos calzas de embotar, cada una de su color, y unas ligas muy grandes de manto de humo viejo, acicates muy largos de palo y una rodaja de suela de zapato, ropilla muy grande y mangas negras con guarnición de puntas blancas de papel, y barbas bermejas, y desta color las cabelleras de los niños del Sagrario, con cuellos azules escarolados, gorras a lo antiguo con plumas de pavón, espadín de palo y los tiros de estera de junco, y los lacayos negros con lenzuolos al pescuezo y un cuerno por cinta, con sombreros franceses.

Los borricos de todos iban enjaezados y con cintas, pretal de cascabeles y freno de todo primor. Llevaban un toro contrahecho de madera, muy bien ajustados los cuernos y con cervig[u]llo bastante monte grueso, donde pudieron encarnar los rejones y quebrarse con toda gala. Eran las hopalandas del toro de piel de lo mismo. Fue vistoso espectáculo el de esta cuadrilla y mucho más en los sitios donde corrieron su toro (que fueron los sitios donde queda dicho se representaron las conclusiones y demás sainetes). Quebraron algunos rejones con muy buen aire, haciendo suertes de destreza y sacando los borricos de muchos aprietos, bien que el último fue (de propósito) desgraciado, pues rodó, y, rotas las abujetas, sacó a volar algunos palominos caseiros, mas sin reparar en esto se desempeñó gloriosamente: sacando su alfanje de palo y partiendo¹¹ para el toro, le dio una gran cuchillada, duelo a que acompañaron los demás caballeros y lacayos, desempicando¹² su enojo hasta caer el toro.

¹² *desempicaando* en el ms.

Decimacuarta y última cuadrilla

La decimacuarta y última cuadrilla era de montados hasta dos docenas de estudianticos, rica y vistosamente vestidos con costosas galas, plumas y diamantes, con cadenas de lo más lucido de la ciudad, en caballos enjaezados, que venían de respeto ante el último carro, que era el del Príncipe.

Quinto y último carro

El último carro era el del Príncipe, que se vía con toda majestad y grandeza, conforme a quien representaba. Tirábanlo seis mulas con sus dos cocheros, vestidos de dos ricos ropones iguales y vistosos. Guarda tudesca de sus alabarderos, con calzón a lo antiguo y calza atacada. El carro era en forma de galera, toda pintada muy primorosamente y arbolada, sin faltar pieza alguna, con sus remos y velas, aunque no tendidas, y en los árboles tremolando gallardetes de tafetán carmesí y en la popa el estandarte del Colegio (que es de damasco carmesí), en que están bordadas de oro las armas del señor emperador Carlos V y las de su ilustrísimo fundador el señor don fray Diego Deza, arzobispo de Sevilla y Toledo, etc. Venían en esta galera ocho niños muy hermosos: los seis en los costados, tres en cada uno, vestidos de Graduados con su muceta y borla de el color de las Facultades Artes, Teología, Cánones, Leyes y Medicina, y en la popa, sentado sobre silla de terciopelo y con almojada de lo mismo a los pies, un niño que representaba al Príncipe nuestro señor, tan hermoso y lindo cuanto lo pinta nuestro deseo en lo representado. Venía también de Doctor, con muceta y bonete con su borla, bordado de perlas y diamantes y ceñida al mismo bonete una corona. Y últimamente le venía en la proa, dando un vejamen, otro niño, vestido de Doctor, ricamente aderezado¹³ (que en el primor y riqueza todos se emularon y exedieron). Lo suave de la voz y pequeñez del cuerpo. le acreditaban de ruiseñor. Éste, parando el carro, en las ya referidas partes vejaba al Príncipe en las quintillas siguientes que cantaba:

*Por graduado menor,
hoy me ha tocado vejar
al Príncipe mi señor,
y en grado que da el amor*

viene bien el gallear.

*Dícenme que no le toque
en el pelo de la ropa,
guárdese no me provoque,
porque llevará un buen choque
el niño de proa a popa.
Todos dicen que ha de ser
una gran cosa en sus hechos,
porque según da a entender
tributos no puede haber
con agradarle los pechos.
Al nacer llegó risueña
una dueña, con quien choca,
y, asiéndole de la greña,
dijo a su madre: «Esta dueña
me da tormento de toca».
Los Consejeros, severos,
a adorarle van perplejos
y él, haciendo dos pucheros,
dice que le den dineros,
que no ha menester consejos.
Este que Dios nos ha dado,
príncipe ha de ser de chapa
y ha de poner gran cuidado
que en este pontificado
cuiden mucho de su papa.
Con astrólogos está
muy mal y de mil venturas
pronóstico en esto da,
porque todo se cairá
si se levantan figuras.*

Gobernaban toda esta máscara dos bizarros mancebos, tan lucidamente aderezados que con la gala y bizarría pudieran haber sido estorbo a el mejor logro de la máscara, según llevaban los ojos de todos.

Fin

¹³ aderezado en el ms.



LA CASA DE COMEDIAS DE CÓRDOBA Y EL ESQUEMA TEATRAL DE SEBASTIANO SERLIO

Ángel María García Gómez
Universidad de Londres (UCL)

INTRODUCCIÓN

En la Navidad de 1602 se inauguró en Córdoba una nueva casa de comedias. Su configuración arquitectónica la di a conocer en un volumen dedicado a la reconstrucción documental de este recinto teatral.¹ En esta comunicación centro la mirada en las estructuras de base de este teatro. Mi propósito es determinar su relación con modelos de teatros neo-romanos, en especial con el esquema teatral de Sebastiano Serlio en su tratado de arquitectura, al que me parece responden. Después pasaré a situar las novedades arquitectónicas del edificio cordobés dentro de la línea cronológica que le correspondiera, con referencia a otros teatros principalmente comerciales de planta similar.

¹ GARCÍA GÓMEZ, A. M., *Casa de las Comedias de Córdoba: 1602-1694. Reconstrucción documental*, Fuentes para la Historia del Teatro en España XV, Londres, Tamesis Books, 1990. Obra citada como *Fuentes XV* en notas siguientes. Véase también GARCÍA GÓMEZ, A. M., «La casa de las comedias de Córdoba: 1602-1694», en DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.), *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, Cuadernos de Teatro Clásico 6, Madrid, 1991, pp. 177-196. Obra citada como *Teatros del Siglo de Oro* en notas siguientes.

CASA DE COMEDIAS DE CÓRDOBA: PRINCIPALES RASGOS ESTRUCTURALES

Comienzo recordando con brevedad los principales rasgos estructurales del edificio. El escenario y espacios con él relacionados siguen los cánones establecidos en otros teatros populares de España.² Aquí no existe innovación fundamental. No ocurre, sin embargo, lo mismo con la estructura del *auditorium* (patio, gradas bajas y aposentos altos) que difiere en mucho de la de los corrales y casas de comedias construidos antes de 1602. La planta del *auditorium* es semicircular en un arco de 180°. Este semicírculo se prolonga en dos brazos rectilíneos.³ Brazos y semicírculo dan forma de U al conjunto de la traza. La impresión general es sin duda la de un teatro neo-romano modificado.

Su construcción estuvo a cargo de Juan de Ochoa (1554-1606)⁴ cuya traza, no conservada, sirvió de guía a los alarifes. Ochoa era a la sazón maestro mayor de las obras del Cabildo Civil y lo había sido antes del Cabildo de la Catedral. Con anterioridad a las obras del teatro de Córdoba había participado en otras de importancia. En 1576, por ejemplo, firma contrato con la viuda de don Egas Venegas, Señor de Luque, para hacerse cargo de ornamentar sus «casas principales» con basas, capiteles y columnas dóricas y jónicas.⁵ En la década de los años 80 trabaja en la construcción de la cárcel nueva, edificio de noble traza que hoy ocupa lugar central en la Plaza de la Corredera.⁶ De 1598 y

² Excepcionalmente, sin embargo, la altura del escenario de Córdoba es baja comparada con la de otros teatros comerciales de España (*Fuentes XV*, p. 99, doc. 1g). Sus «dos varas menos tercia de alto» (1.393m. en medidas castellanas) concuerdan con el criterio de Vitruvio de que la plataforma teatral no sobrepasara los cinco pies (1.480m. en medidas romanas). Alberti expresa la misma idea en su *De re aedificatoria* (lib. 8, cap. 7).

³ Como indica uno de los documentos de construcción: «con las quatro gradas que circunden los tres lados como está diseñado en la planta, los dos lados cuadrados al paralelo de las paredes y la frontera en medio círculo conforme al dibujo» (*Fuentes XV*, p. 97, doc. 1b.).

⁴ La fecha de su muerte se da como «quatro de octubre de 1606» en un memorial de lo que se adeudaba a su viuda (Archivo Histórico Provincial de Córdoba [A.H.P.C.]: 14776P; f. 120v.) La localización de esta información y la de otros datos provenientes del AHPC se la debo al antiguo director del Archivo Municipal de Córdoba, José de la Torre Vasconi. Juan de Ochoa, quien trabajó con el mejor conocido Hernán Ruiz II, ha sido poco estudiado. Solo tengo noticia de un breve artículo sobre su labor de arquitecto: VALVERDE MADRID, J., «Juan Ochoa, arquitecto de la Catedral de Córdoba», *Omeya*, Revista de la Diputación Provincial de Córdoba, nº 14, 1970. A día de hoy no me ha sido todavía posible leer este artículo.

⁵ A.H.P.C., Oficio 1, leg. 53bis, fs. 575r.-578r.

⁶ Veinte años después de haber sido terminado este edificio, el Municipio cordobés adeudaba todavía 8,000 ducados a Ochoa por su labor (*Fuentes XV*, p. 13 n.3 y p. 15 n.10).

⁷ A.H.P.C., 12422P; fs. 380r.-385r. En su testamento, redactado el primero de octubre de 1606 hace constar Ochoa lo que todavía se le adeudaba por obras en el cimborrio, bóveda del coro, arcos del antecoro, jaspes del altar mayor y otras cosas (A.H.P.C., 14774P; fs. 908r.-912v.)

⁸ NIETO CUMPLIDO, M. (ed.), *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998, p. 533.

⁹ A.H.P.C., 10417P; fs. 693r.-694r.

¹⁰ Los libros tercero y cuarto de su obra de arquitectura fueron traducidos al castellano y publicados en Toledo en 1552. El traductor, Francisco de

1599 datan dos contratos relativos a diversas obras en la Catedral, sobre todo las del cimborrio de la Capilla Mayor, cúpula de forma oval, y la bóveda del coro.⁷ El diseño de ésta ha sido considerado como el más italianizado de todos los diseños andaluces de su época.⁸ Un año antes de comenzar las obras de la casa de comedias se contrata a Ochoa para levantar la fachada de unas casas principales. Con objeto de que «ninguna obra aya en Córdoba que sea mejor labrada», el frontispicio constará de «pedestales, vasas, columnas, capiteles, cornisamentos..., quadros y cartelas, esqudos de armas...».⁹ Estos datos hay que tenerlos a la vista como telón de fondo para mejor calibrar las dotes de Ochoa como constructor.

SERLIO (1475-1554): SCAENA Y AUDITORIUM

La obra *Tutte l'opere d'architettura* de Sebastiano Serlio se publicó en serie entre 1537 y 1575.¹⁰ Serlio aprecia en mucho el texto de Vitruvio pero se aparta de él cuando lo considera necesario. Es el primer tratadista del Renacimiento que pone el énfasis en los aspectos prácticos de la arquitectura más que en los puramente teóricos.

Por lo que respecta a los edificios teatrales, Serlio presta especial atención al escenario y a los problemas de perspectiva teatral. Esta parte de su tratado no influye en la traza del teatro de Córdoba ya que

Villalpando, estaba trabajando por esas fechas en la traducción de los libros primero y segundo. Estas versiones nunca se publicaron, al parecer por la muerte del traductor. (PÉREZ PASTOR, C., *La imprenta en Toledo: 1483-1886*, Madrid, 1887, nº 262). Las traducciones de Villalpando contribuyeron en gran medida a hacer de Serlio «uno de los maestros que más influyeron en el renacimiento purista español» (CHUECA GOITIA, F., *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, 1953, v. 11, p. 375). La obra de Serlio, a través de las traducciones de Villalpando y de su circulación en ediciones italianas y francesas, «conoció en el mundo hispánico un éxito pocas veces igualado por otro libro de arquitectura» (BONET CORREA, A., en su introducción a la edición de ARFE Y VILLAFANE, J. de, *De varia commensvración para la escvptura y architectura*, Colección Primeras Ediciones, Madrid, 1974, p. 44). Sobre el uso difundido de los volúmenes de Serlio, ofrezco los casos siguientes a título puramente ilustrativo. Jerónimo de Chaves, catedrático de cosmografía en Sevilla desde 1552, tenía en su biblioteca los libros tercero y cuarto de Serlio traducidos por Villalpando (WAGNER, K., «A propósito de la biblioteca de Jerónimo de Chaves, catedrático de cosmografía de la Casa de Contratación, y el paradero de algunos de sus libros», en PEÑA DÍAZ, M. et alii. (eds.), *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, Córdoba, 2001, p. 202). En 1621 el hijo del Greco, Jorge Manuel, tenía en su biblioteca, con toda probabilidad heredados de su padre, varios tomos de Serlio: uno que contenía al menos el libro primero; y un segundo que, aunque peor descrito en el inventario, es posible que fuera la traducción de Villalpando de los libros tercero y cuarto (SAN ROMÁN, F. de B., «Inventario de los bienes de Jorge Manuel, hecho por él mismo con ocasión de su segundo matrimonio, 7 de agosto de 1621», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 9, septiembre-diciembre 1927, pp. 307-308; y BURY, J., «El Greco's books», *The Burley Magazine*, CXXIX, 1987, p. 391 n. 8). Interesa hacer notar que en 1605 Jorge Manuel elaboró una «traza... de mucho trabajo por los dibujos de planta e de fábrica» para la construcción de un nuevo teatro en Toledo (GUÉ TRAPIER, E. du, «The son of El Greco», *Notes Hispanic*, Hispanic Society of America, New York, 1943, pp. 5-6; y SAN ROMÁN, F. de B., «De la vida del Greco», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 9, septiembre-diciembre 1927, p. 275). En Córdoba se conservan obras de Serlio en la Biblioteca Pública Provincial (sig. 6/202: edición de 1584, sin lugar de impresión, que contiene los siete libros de Serlio) y en la Biblioteca del Instituto Séneca. Debo parte de esta información a la amabilidad del Profesor David Davies de la Universidad de Londres (UCL).

los teatros comerciales de España no tenían escena en perspectiva.¹¹ Hecha esta importante salvedad, conviene subrayar que uno de los objetivos primordiales de Serlio fue integrar dentro de espacios rectangulares el mayor número posible de elementos arquitectónicos provenientes del teatro romano, con pragmatismo y flexibilidad.¹²

Serlio incluye un esquema de teatro, ilustrado con dos figuras, en su libro *Il secondo libro de perspettiva*¹³ (figs. 1 y 2). Este esquema se puede comparar con la traza tradicional de un teatro romano según la que propone, por ejemplo, Palladio en la edición de Vitruvio de Daniele Barbaro.¹⁴ Observamos las adaptaciones siguientes:

«el teatro de Vitruvio se inscribe en un cuadrado. El de Serlio está contenido dentro de un espacio rectangular. La misma configuración tenían muchos de los salones y patios que se adaptaban como teatros en palacios renacentistas y para los cuales Serlio ofrecía sugerencias y soluciones;

el esquema de Serlio consta de tres cuerpos de gradas en progresión ascendente. El primer arco de gradas se abre en semicírculo completo de 180°, que corresponde a la *cavea* del teatro romano; los otros dos graderíos son segmentos semicirculares cortados por los muros de la sala y adaptables a la mayor o menor anchura de ésta. En el teatro romano todas las gradas se incluían en un semicírculo completo, sin segmentación alguna;

en el diseño romano no había solución de continuidad entre la *scaena* y el *auditorium*. Serlio ingiere un espacio entre el borde del escenario y el cuerpo de gradas semicirculares. El principal objetivo de este espacio o *piazza della scena* era evitar que los espectadores estuvieran demasiado cerca del escenario, facilitándoles con ello la visión de la escenografía en perspectiva;¹⁵

el espacio interior delimitado por el cuerpo de gradas semicirculares, denominado por Serlio como *piazza del teatro*, se corresponde exactamente con la *orchestra* del teatro romano, tanto en configuración como en uso. En el teatro romano el espacio de la *orchestra* había perdido el uso musical que tuviera en los teatros griegos ya que en la dramaturgia romana el coro actuaba en la

scaena junto con los actores.¹⁶ Tanto en el teatro romano como en el esquema de Serlio la primera fila de asientos en la línea superior y semicircular de la *orchestra* se destina a personas de rango, con un asiento central para el príncipe o magistrado que preside el espectáculo, colocado en posición avanzada para impedir que ningún espectador le diera la espalda, como pedía el protocolo».¹⁷

Serlio, por lo tanto, sigue fundamentalmente el modelo de teatro romano, pero adaptándolo en algunos de sus componentes al protocolo palaciego, topografía y requerimientos de escenografía en perspectiva de los teatros renacentistas.¹⁸

EL TEATRO DE CÓRDOBA Y EL ESQUEMA DE SERLIO

El solar donde se construyó la casa de comedias de Córdoba era un cuadrilátero de forma romboidal. Esta configuración hizo posible que el teatro se construyera inscrito en un cuadrado ideal, limitado por tres de los muros de la antigua cárcel pero dejando fuera de la traza el cuarto muro, frontero al escenario, donde ocurrían los ángulos mayores del romboide. La posibilidad de inscribir un cuadrado en un espacio no cuadrado se refleja en el esquema de Serlio. En éste, no obstante la forma no cuadrada de la sala palaciega donde se levantaría el teatro, el primer cuerpo de gradas semicirculares y la *piazza del teatro* podían ser inscritos en un cuadrado, conjuntamente con la adyacente *piazza della scena* y el escenario mismo. Es decir, que el esquema de Serlio ofrecía la posibilidad de levantar un teatro completo inscrito en un cuadrado ideal con solo dejar fuera de la traza los segmentos semicirculares de los dos cuerpos superiores de gradas.

El teatro cordobés mantiene el cuerpo de gradas semicirculares en arco de 180° y el espacio equivalente a la *piazza del teatro* de Serlio. En Córdoba, sin embargo, este espacio deja de ser el espacio prácticamente vacío del esquema de Serlio ocupado solo por el asiento central del magistrado presidente. Este asiento y el de otros

¹¹ Cuando en un teatro comercial se representaba excepcionalmente una comedia de «mutaciones» con juegos de perspectiva era necesario efectuar cambios importantes y costosos en el esquema de asientos, con el fin de crear la necesaria distancia visual entre el tablado y los espectadores. A título de ejemplo, veáanse dos casos relativos a la casa de comedias de Córdoba en GARCÍA GÓMEZ, A. M., *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la casa de las comedias: 1602-1737. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España XXXIV, Londres, Tamesis Books, 1999, pp. 103 y 105. Obra citada como *Fuentes XXXIV* en notas siguientes.

¹² «perche le sale (per grandi che siano) non son capaci di Teatri: io nondimeno per acostarmi quanto io posso a gli antichi, ho voluto di esso Teatro farne quella parte chi in vna gran sala possi capire» (SERLIO, S., *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, Venecia, 1619, lib. 2, f. 44v.) Obra citada como *Tutte l'opere* en notas siguientes.

¹³ Publicado en 1545. Las dos figuras pueden verse en *Tutte l'opere*, lib. 2, fs. 43v. y 45v.

¹⁴ VITRUVIUS, M., *De architectura libri decem cum commentariis Danielis Barbari*, Venecia, 1567, p. 188. Obra citada como *Vitruvii de architectura* en notas siguientes.

¹⁵ Serlio utiliza los términos *piazza della scena* y *piazza del teatro* tanto para

propio diseño como para el romano tradicional ilustrado en su obra, si bien en éste último caso la *piazza della scena* parecería formar parte integrante del escenario (*Tutte l'opere*, lib. 3, f. 44. y lib. 3, fs. 70r. y 72r.).

¹⁶ En el teatro griego la *orchestra*, circular o en forma de herradura, era la zona del coro. «En el teatro romano permanente la *orchestra* es ya semicircular, con una funcionalidad muy distinta, en cuanto fue reutilizada muy pronto como lugar reservado para espectadores distinguidos, mientras los coros de la tragedia actúan junto a los actores» (MOLERO ALCARAZ, L., «El teatro romano y su lugar de representación», en HIDALGO CIUDAD, J. C. (ed.), *Espacios Escénicos. El Lugar de Representación en la Historia del Teatro Occidental*, Colección Cuadernos Escénicos, n° 8, Sevilla, s.a., p. 63).

¹⁷ Ahora y en otros casos utilizo los adjetivos «superior» e «inferior» al hablar de semicírculos y cuadrados. En el caso de Serlio estos adjetivos indican la posición ideal norte o sur de su esquema tal y como se reproduce en este trabajo. En el caso del teatro de Córdoba el término «superior» denota la posición frontera al escenario.

¹⁸ Para el estudio y aplicación del esquema teatral de Serlio me ha prestado ayuda indispensable la obra de ORRELL, J., *The Human Stage. English theatre design, 1567-1640*, Cambridge, 1988, en particular el cap. 9.

magistrados se transfieren en Córdoba al «sitio de la Ciudad», ubicado en la planta alta en posición conveniente para ejercer la doble función de presidencia y vigilancia.¹⁹

Por su parte la *piazza della scena* pierde del todo su función ya que en el teatro de Córdoba no hay escenografía en perspectiva. Su área se incorpora al de la *piazza del teatro* de Serlio. Esta superficie adicional permite prolongar las gradas semicirculares con dos brazos rectilíneos en paralelo a los muros laterales del edificio, y proporciona en su parte central lugar para el escenario.

Incorporadas la *piazza del teatro* y la *piazza della scena* del esquema de Serlio en un ámbito geoméricamente unificado, éste se convierte en la zona de *patio* ocupada ahora por espectadores masculinos de diversa procedencia social, con el entorno del tablado reservado para miembros de la nobleza que no fueren magistrados.

La casa de las comedias de Córdoba se nos revela así como variante del esquema de Serlio, fiel con todo al espíritu serliano de flexibilidad y pragmatismo en la manera como adapta los componentes arquitectónicos del tratadista italiano a la realidad social y escenográfica de un teatro popular español.

SERLIO: SIMETRÍA Y PROPORCIÓN

Vitruvio estableció el principio de orden en arquitectura, del que se derivan los criterios de simetría y proporcionalidad, entre otros. En su definición de simetría Vitruvio incluye la noción de *patrón de medida* mediante el cual se crea la simetría y la proporción: «Simetría es la correspondencia adecuada entre los miembros de la obra misma, y la relación entre las diferentes partes de la traza general de acuerdo con una de sus partes elegida como patrón».²⁰ La parte elegida constituye el *patrón* por el que se mensuran las otras partes de la obra para obtener simetría y correspondencia proporcional entre los componentes del edificio.

En Serlio existe por supuesto una unidad de medida que es el pie romano, pero la parte escogida como *patrón de medida*, aunque no expresada explícitamente, pudiera ser, como sugiere John Orrell, el cuadrante de 2² pies que utiliza en su esquema para cuadrricular el *proscenium* o parte delantera de su escenario. Según este *patrón*, y a título de ejemplo, el *proscenium* tiene 34 unidades o cuadrantes de anchura mientras que el radio del semicírculo del primer cuerpo de

gradas mide 17 unidades, en relación de 34:2 que causa su mutua proporcionalidad.²¹

EL TEATRO DE CÓRDOBA: SIMETRÍA Y PROPORCIÓN

Salta a la vista la fundamental simetría de la traza del teatro de Córdoba. Simetría que, sin embargo, se rompe cuando, en consonancia con el principio serliano de útil flexibilidad, así lo pide la funcionalidad de algunas de sus partes. El edificio, pues, combina componentes simétricos y asimétricos.

Las gradas bajas son perfectamente simétricas en sus dos mitades, según un eje que arranca de los 90° del semicírculo y corre hasta la puerta central que comunica el tablado con el vestuario bajo. También hay simetría en la distancia entre los intercolumnios tanto del cuerpo bajo de columnas como del alto. Los aposentos reservados para familias nobles son también simétricos en anchura y profundidad; pero la anchura de la cazuela y la del sitio de la Ciudad es mayor que la de los otros aposentos por tener que dar cabida a un número más elevado de espectadoras y miembros del Cabildo respectivamente.

Las puertas exteriores no responden a un esquema de simetría. Están ubicadas en el lugar más apropiado para cumplir su función: dos en la calle de las Comedias, una en la hoy llamada Plazuela de las Flores y la principal en una antigua barrera lateral. La altura de esta última puerta es superior a la de cualquier otra para permitir que pase por ella un jinete a caballo.²² En contraste, las tres puertas que comunican el tablado con el vestuario bajo sí responden a un esquema de arquitectura simétrica, con una «mayor» centrada armoniosamente entre dos «postigos» laterales.²³

Como unidad de medida Ochoa utiliza un múltiplo del pie: es decir, la vara de tres pies o varias de sus fracciones, reducibles éstas en la mayoría de los casos, si bien no en todos, al pie mismo. La vara y el pie eran, sin embargo, las unidades normales utilizadas por los alarifes y constructores. De la utilización de esta unidad de medida no podemos sacar conclusión ninguna respecto a su importancia para la simetría del edificio.

Podemos con todo preguntarnos si Ochoa escogió, como indicaba Vitruvio, una de las partes o componentes arquitectónicos como *patrón de medida* para realzar la simetría y proporcionalidad de su teatro.

¹⁹ El aposento alto destinado a los miembros del Cabildo se encontraba «en parte donde se puede acudir a cualesquiera cuestiones que sucediesen» (*Fuentes XXXIV*, pp. 13, 16, 132-133 y 137-138; véase también GARCÍA GÓMEZ, A. M., *El teatro en Córdoba (1602-1694): enemigos, obstáculos y rémoras*, Londres, 2003, pp. 64-65).

²⁰ «Item symmetria est ex ipsius operis membris conueniens consensus, ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus»

(*Vitruvii de architectura*, lib. 1, cap. 2, p. 26). En la versión inglesa de la obra el traductor utiliza el término «standard» para expresar el concepto. (VITRUVIUS, *The ten books on Architecture*, trad. MORGAN, M. H., Cambridge, Mass., 1914, p.14).

²¹ *The Human Stage*, p. 138.

²² *Fuentes XV*, pp.83-86.

²³ *Fuentes XV*, pp. 47 y 110 (doc. 11g-h).

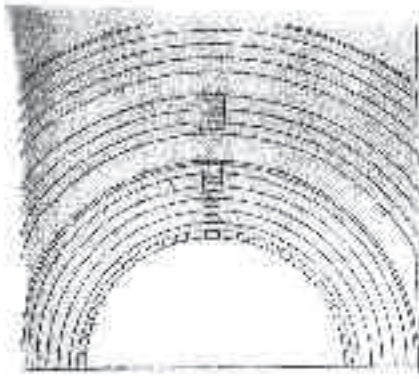


Fig. 1

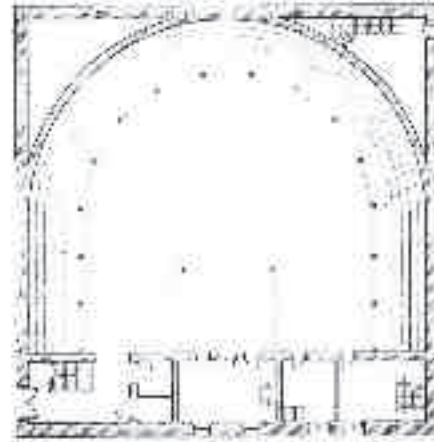


Fig. 2

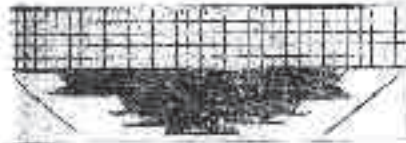


Fig. 4

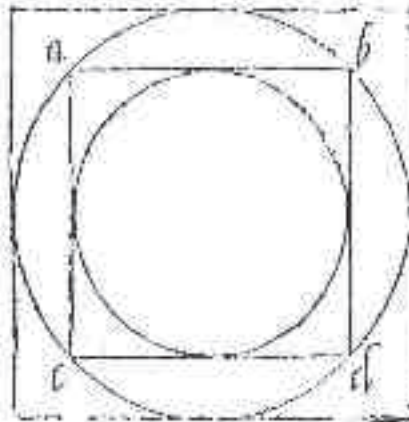


Fig. 5

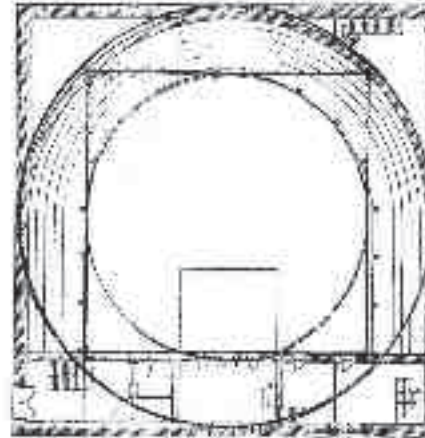


Fig. 6

Cuando en su obra de 1526 Diego Sagredo trata de la proporcionalidad vitruviana del cuerpo humano selecciona la cabeza, en tanto que miembro más excelente y principal, como «compás» de proporción para los otros miembros.²⁴ En el teatro el escenario es sin duda el principal componente arquitectónico, cabeza del conjunto y «rostro» en el que los espectadores centran su mirada. Cabría así sugerir que Ochoa hubiera utilizado el escenario como *patrón de medida* en la casa de comedias de Córdoba para obtener correspondencia proporcional entre este patrón y algunos componentes o espacios del edificio. En efecto, la anchura del tablado de 7 pies corresponde a la mitad de la distancia de 14 pies que media entre el borde del escenario y el centro del semicírculo interior que delimita el patio en los 90° del arco; y a una tercera parte de los 21 pies que mide el diámetro del mismo semicírculo interior. La anchura del escenario es a su vez dos veces la distancia visual, más que la puramente geométrica, entre columna y columna, excluyendo de la medición, para obtener el efecto de vista, el grosor de los dos fustes que definen el intercolumnio.

EL ESQUEMA DE SERLIO: CÍRCULO Y CUADRADO

Además de las relaciones proporcionales entre diversas partes de su esquema teatral hay en Serlio otro tipo de proporcionalidad que abraza el conjunto del edificio. Su fundamento, si no evidente a la vista no por eso carente de impacto estético a nivel subliminal, es la relación entre cuadrado y círculo. El *auditorium*, que incluye el cuerpo de gradas semicirculares y la *piazza del teatro*, forma un semicírculo mayor con diámetro de 34 cuadrantes de 2² pies. La *piazza del teatro* por sí sola forma un semicírculo menor con diámetro de 24 cuadrantes. Si al *auditorium* agregamos la *piazza della scena* y el espacio ocupado por la *scaena* misma, la totalidad de estos componentes se puede inscribir en un cuadrado de 34 cuadrantes de lado. El lado de este cuadrado es así igual al diámetro del semicírculo mayor, mientras que entre el lado del cuadrado y el diámetro del semicírculo menor existe relación proporcional de $1:\sqrt{2}$ ($34: 1.4142 = 24.04$).

Serlio parece haber concedido importancia especial a esta relación entre cuadrado y círculo. En el frontispicio de su primer libro de

arquitectura se imprime un diagrama con dos cuadrados, mayor y menor; y dos círculos, mayor y menor (fig. 4).²⁵ El círculo mayor se inscribe en el cuadrado mayor que enmarca todo el diagrama. El cuadrado menor se inscribe en el círculo mayor, y el círculo menor se inscribe en el cuadrado menor. Al igual que en su esquema de teatro, al que me acabo de referir en el párrafo antecedente, también en este diagrama se combinan las dos figuras geométricas de círculo y cuadrado en mutua relación proporcional. Los lados del cuadrado mayor y menor son iguales a los diámetros de los círculos mayor y menor respectivamente. El lado del cuadrado menor es igual al lado del mayor dividido por $\sqrt{2}$, y el diámetro del círculo menor es igual al del mayor dividido igualmente por $\sqrt{2}$.

Pero hay algo más importante que estas relaciones proporcionales, las cuales en sí mismas son consecuencia geoméricamente necesaria de inscribir círculos en cuadrados. Mayor interés reviste el hecho de que sea el diagrama que ilustra la portada del libro el que determine la ubicación concedida a los diversos componentes arquitectónicos en el esquema teatral de Serlio.

En este esquema se puede así trazar un cuadrado mayor ideal que enmarque a todos los componentes del edificio teatral: gradas semicirculares, *piazza del teatro*, *piazza della scena* y escenario. De igual manera, se puede trazar un círculo mayor ideal que se corresponda con el borde superior del semicírculo de gradas, determinando su ubicación; y un círculo menor ideal que se corresponda con el borde inferior del semicírculo de gradas, determinando por su parte la anchura de éstas y la ubicación de la *piazza del teatro*.

Esta relación entre círculo y cuadrado se hace eco de dos percepciones humanistas. En primer lugar, el círculo y el cuadrado como formas geométricas perfectas. En segundo lugar, el cuerpo humano como lugar de encuentro proporcional de estas dos figuras. Alberti, por ejemplo, propone la traza circular como la más apropiada para las iglesias. A propósito de este tipo de edificaciones, dice Serlio que «la forma redonda es la más perfecta de todas».²⁶ Idea generalizada que había penetrado incluso a niveles populares o de cultura media. Así, por ejemplo, el Comendador Griego relaciona sin mayor explicación la circularidad de la hostia con la perfección que debe acompañar el acto de comulgar.²⁷

²⁴ «Y como los primeros fabricantes no tuviessen reglas para traçar, repartir y ordenar sus edificios, parecióles deuan ymitar la composición del hombre, el qual fue criado de natural proporción; y especulando... hallaron la cabeça ser más excelente, y della todos los otros, como de miembro más principal, tomauan medida y proporción; porque de su rostro sacauan el compás para formar los braços, las piernas, las manos y finalmente todo el cuerpo» (SAGREDO, D., *Medidas del romano*, Toledo, 1526, ff. 5r.1).

²⁵ El diagrama se imprime de nuevo en el texto del tratado.

²⁶ «La forma ronda e la piu perfetta di tutte le altre» (*Tutte l'opere*, lib. 5, f. 202r.).

²⁷ «La figura redonda y circular de la hostia, que vemos con nuestros ojos, nos lleva a la imitación del verdadero espíritu, que es deseo de comulgar con perfección» (NÚÑEZ, H., *Glosa de las trescientas* de Juan de Mena, 1499). De parecida manera se expresa ALCÁZAR, B. en su *Vida de San Julián Obispo de Cuenca*: «El círculo es una figura perfectísima que una vez delineada no se le halla principio ni fin», lib. 3, cap. 4). Recojo estas dos citas del *Diccionario de Autoridades* en los vocablos «circular» y «círculo».

Por lo que respecta al cuadrado, Alberti concede a esta figura lugar de primacía entre todas las otras poligonales, mientras que para Serlio el cuadrado es la forma más perfecta entre todas las otras rectangulares y cuadrangulares.²⁸ Aduce como razón el hecho de que el perímetro del cuadrado incluye más área que cualquier otra figura rectangular no cuadrada que tuviera el mismo perímetro.²⁹

Partiendo de una idea de Vitruvio, la mente renacentista consideraba que el círculo y el cuadrado, figuras perfectas pero incompatibles, encontraban su espacio de armonía en el cuerpo humano. Como sabemos, Vitruvio había descrito un cuerpo humano, con manos y pies extendidos, inscrito en una circunferencia a partir de la cual era también posible delinear un cuadrado.³⁰ Este es el *homo ad circumulum et ad quadratum* ilustrado, entre otros, en los conocidos diseños de Leonardo da Vinci y de Cesare Cesariano. En la edición de la obra de Vitruvio de éste último (1521) el cuerpo del hombre se dibuja inscrito en un círculo, inscrito éste a su vez en un cuadrado.

Círculo y cuadrado juegan un papel importante en Serlio. Su esquema teatral intenta reconciliar la forma semicircular del teatro romano con la forma rectangular de los salones o patios de palacios o mansiones renacentistas. La resolución proporcional y armónica de ambas figuras se efectúa mediante la inscripción de la forma semicircular del *auditorium* dentro del perímetro de la sala palaciega, cuya forma rectangular es reducible a cuadrado en sus componentes más propiamente teatrales: es decir, la *cavea* o gradas semicirculares, la *orchestra* o *piazza del teatro* y el ámbito ocupado por la *piazza della scena* y por el escenario.

EL TEATRO DE CÓRDOBA: CÍRCULO Y CUADRADO

La traza cordobesa de Ochoa combina la forma cuadrada de su ámbito con la estructura semicircular de las gradas y aposentos altos. Uno de los documentos de construcción conservados en el Archivo Municipal de Córdoba explicita que el ámbito de los «corredor» donde se van a levantar las gradas bajas, tanto en su parte semicircular como en sus prolongaciones rectilíneas, se tiene que construir «en cuadrado y en redondo... conforme a la traza».³¹ La traza de Ochoa no se ha conservado,

como queda dicho. Mi estudio documental del edificio reconstruye, sin embargo, una planta sobre la que es posible superponer figuras cuadradas y circulares que corresponden sustancialmente con las del diagrama y esquema de Serlio ya analizados (fig. 5).

Según esta planta el conjunto del teatro forma un cuadrado mayor. En este cuadrado se puede inscribir una circunferencia mayor ideal que delimite las gradas (excepto en parte de sus extremos no semicirculares) y el vestuario bajo, el cual en su función de espacio de las apariencias marca el límite inferior del edificio propiamente teatral. En esta primera circunferencia se inscribiría un cuadrado menor ideal que delimitaría la «fachada» del escenario.³² Por último, en este cuadrado menor se puede inscribir una circunferencia menor ideal que delimite el borde inferior del corredor de las gradas e incluya en su área el ámbito del patio y del tablado.

Pero al igual que en Serlio, lo más importante de este esquema cuadrado-redondo no es tanto el esquema en sí sino el hecho de que Ochoa parece haberlo utilizado en la ubicación de los principales componentes arquitectónicos de su teatro, de manera fundamentalmente igual a como lo hace el tratadista italiano.

Las *gradas* de Córdoba se levantan así a partir del borde superior de la circunferencia mayor, con su anchura determinada por el borde superior de la circunferencia menor. Serlio ubica sus gradas semicirculares en igual punto. El *patio* y el *escenario* están delimitados por la circunferencia menor y por el lado inferior del cuadrado menor. Serlio ubica aquí tanto la *piazza del teatro* y la *piazza della scena*, que unidas corresponden al *patio*, como la parte de proscenio del escenario que en Serlio es más propiamente tablado de la acción.

La *puerta central* que comunica tablado y vestuario bajo se ubica en Córdoba en el punto de tangencia entre el círculo menor y el lado inferior del cuadrado menor. En la misma ubicación estarían las entradas centrales de Serlio a juzgar por sus bocetos escenográficos. El *vestuario bajo* se ubica entre el borde inferior de la circunferencia menor y el borde inferior de la mayor: Serlio ubica aquí la plataforma en declive, continuación del escenario, donde se arman los bastidores para las perspectivas. Este espacio es asimilable al *espacio de las apariencias* que en Córdoba estaba en el vestuario bajo.³³

²⁸ «Tra le forme quadrangolare io trouo la piu pefetta il quadrato, e quanto piu la forma quadrangolare si discosta dal quadro perfetto, tanto piu perde della sua perfettione» (*Tutte l'opere*, lib. 1, f. 9v.). Para Alberti, véase ALBERTI, L. B., *Libri de re aedificatoria decem*, Paris, 1512, lib. 7, cap. 4, y *The Human Stage*, p. 150.

²⁹ En efecto, el área disminuye a medida que la figura rectangular se aleja del cuadrado alargando los lados mayores y disminuyendo los menores. Por ejemplo, [A] rectángulo cuadrado de 10/10 de lado = 40 de perímetro y 100 de área; [B] rectángulo no cuadrado de 15/5 de lado = 40 de perímetro y 75 de área; y [C] rectángulo no cuadrado de 8/2 de lado = 40 de perímetro pero solo 36 de área.

³⁰ *Vitruvii de architectura*, lib. 3, cap. 1, p. 90.

³¹ *Fuentes XV*, p. 27, doc. 1b.

³² El balcón de esta fachada y sus tres puertas de comunicación con el tablado correspondería a la *frons scaenae* de un teatro romano.

³³ Como en Serlio, la planta reconstruida combina las dos figuras de círculo y cuadrado en relación proporcional: el lado del cuadrado mayor es igual al diámetro del círculo mayor de 112 mm; el lado del cuadrado menor es igual al diámetro del círculo menor de 80 mm; el lado del cuadrado menor es igual al lado del mayor dividido por $\sqrt{2}$ (79.19 mm); el diámetro del círculo menor es igual al del mayor dividido por $\sqrt{2}$ (79.19 mm). Estas medidas se expresan según la planta reconstruida publicada en *Fuentes XV*, con margen de error que pudiera oscilar entre un 1% y un 5%.

De esta manera, la traza de la casa de comedias de Córdoba reduplica el esquema teatral de Serlio en dos aspectos fundamentales: el diagrama cuadrado-redondo que ambos comparten; y la ubicación de las diversas partes del teatro dentro del diagrama. Conviene subrayar por su importancia que la anchura del corredor de las gradas cordobesas, cuyas medidas se nos dan con exactitud en los documentos de construcción, corresponde a la distancia que media entre el círculo mayor y el círculo menor en el diagrama cuadrado-redondo de Serlio. El corredor de las gradas pudiera haber sido más ancho: digamos, cinco varas en vez de las cuatro que le asigna Ochoa.³⁴ Pero de haber sido más ancho no hubiera habido correspondencia entre la traza de Córdoba y el esquema de Serlio. El que esta correspondencia exista, y con ella parecida ubicación de las partes del teatro, es en mi opinión uno de los argumentos más decisivos para postular la relación entre Serlio y Ochoa.³⁵

EL TEATRO DE CÓRDOBA: ANTES Y DESPUÉS

El teatro que el Cabildo Civil de Córdoba construyó en 1602 era pues una casa de comedias que combinaba escenario y zonas de vestuario tradicionales de los corrales, con elementos de procedencia clásica en la zona del *auditorium*. Para ello se contó con un espacio muy adecuado y con un constructor capacitado, cuyo interés en la empresa se revela en el hecho de que en su momento ofreció sufragar el proyecto con dinero propio en cantidad de hasta 14.000 ducados.³⁶ Se contó también con la popularidad de Serlio en España, quien en uno de sus volúmenes de arquitectura dio a conocer un esquema teatral cuyos delineamientos fundamentales se reflejan en el edificio cordobés.

³⁴ «en quatro varas de ancho se ha de elegir tres corredores de quatro varas de ancho» (*Fuentes XV*, p. 97, doc. 1b).

³⁵ En contraste, la configuración del esquema vitruviano de Palladio concede mayor distancia entre el círculo mayor de la *cavea* y el círculo menor de la *orchestra* (véase esquema en *Vitruvii de architectura*, p. 188). De haberse inspirado Ochoa en Palladio más que en Serlio, como pudiera sugerirse, la anchura del corredor de gradas cordobesas hubiera tenido que ser bastante mayor. Además en Palladio los cuatro triángulos equiláteros, o estrella astrológica de Vitruvio, están delineados de tal manera que siete de sus ángulos inciden sobre el semicírculo de la *cavea*, y no sobre el semicírculo de la *orchestra*, como quizá pretendiera el texto de Vitruvio (véase *The Human Stage*, pp. 131-136). Como resultado, en Palladio la anchura del escenario es igual al diámetro de la *orchestra*. Este escenario es así no solo contiguo a ésta sino que además también lo es en sus dos lados al borde inferior de la *cavea*; configuración que hace imposible o muy difícil la prolongación de las gradas semicirculares en las dos prolongaciones rectilíneas que tipifican la traza de Ochoa. Algo parecido habría que añadir acerca de Alberti. Su idea de teatro es la de un semicírculo en forma de luna menguante donde se ubican la *cavea* y la *orchestra*, dando así forma de D al conjunto del *auditorium* sin solución de continuidad entre éste y la *scaena* (ALBERTI, L. B., *Libri de re aedificatoria decem* [1485], Paris, 1512, lib. 8, caps. 7 y 8, fs. CXXVIIv., CXXIXr. y CXXXv.; LEONI, J., *The Architecture of Leon Battista Alberti in ten books*, London, 1755, pp. 176-177). Serlio por su parte sí rompe esta continuidad con su *piazza della scena*, la cual ofrece la mejor posibilidad para extender las gradas semicirculares en prolongaciones rectilíneas. En el contexto de esta problemática no puedo dejar de referirme a la obra de GONZÁLEZ ROMÁN, C.,

Resta ahora situar este teatro de 1602 en su línea cronológica para apreciar el grado de innovación que podamos atribuirle. Con este propósito me voy a referir con bevedad a otros teatros de los siglos XVI y XVII, sobre todo italianos y peninsulares.

La forma neo-romana del *auditorium* aparece ya en Italia en el siglo XVI en los teatros de corte. En Ferrara se levantó en 1565 una estructura provisional de gradas en forma de U.³⁷ Veinte años más tarde se construyó el conocido Teatro Olímpico de Vicenza, con gradas semicirculares pero sin prolongaciones rectilíneas, manteniendo así la forma en D del teatro romano propuesta por Vitruvio.³⁸ De 1588 data el teatro de Sabbioneta que sigue y adapta el esquema de Serlio: *auditorium* en forma de U con gradas semicirculares y prolongaciones rectilíneas, las cuales revitan a derecha y a izquierda en sus dos extremos. Entre el escenario y el *auditorium* hay un espacio libre que corresponde a la *piazza della scena* de Serlio. También tiene configuración en U el teatro de Piacenza erigido en 1592.³⁹

Las semejanzas estructurales entre estos teatros italianos del siglo XVI y la casa de las comedias de Córdoba no es resultado de un influjo directo de aquéllos en ésta. No nos consta que Ochoa hubiera viajado a Italia. La explicación se encuentra en teorías arquitectónicas y esquemas teatrales compartidos: Vitruvio y sobre todo Serlio. Lo que sí se desprende de esta línea cronológica es que el teatro de Córdoba fue el primer teatro popular de corte neo-romano en forma de U construido en España.⁴⁰ No fue, sin embargo, el único. Tras el de Córdoba se levantaron otros de traza similar o muy parecida.

En la primera década del siglo XVII se decía que la casa de comedias cordobesa era el mejor recinto teatral de España. En 1609 el Concejo

Spectacula: teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento, Málaga, 2001. Desconocía la existencia de este volumen cuando redacté mi comunicación. Agradezco a la autora que lo hiciera llegar a mi conocimiento, junto con regalo de un ejemplar, durante el curso de este congreso.

³⁶ *Fuentes XV*, p.15 n. 10.

³⁷ *The Human Stage*, p.165 y 276 n. 3.

³⁸ MOLINARI, C., *Storia Universale del Teatro*, Milano, 1983, p. 112.

³⁹ Estos teatros italianos son bien conocidos y gozan de abundante bibliografía. Entre otras fuentes de información he tenido a la vista el artículo «Theatres and Stages» en *Encyclopaedia Britannica. Macropaedia*, 15ª edición, Chicago, 1978, t. 18, pp. 242-245.

⁴⁰ Apunto algunos datos sobre dos estructuras teatrales inglesas anterior una y coetánea otra a la de Córdoba. En c. 1584 el Banqueting House de Whitehall, salón de baile, se habilitó como teatro provisional. Es posible, pero no cierto, que a éste se le diera forma de U con *cavea* semicircular. El único indicio documental se encuentra en unas cuentas para hacer tres «rounde skaffoldes and setinge them up in the same howse». En 1602 el teatro para un grupo de actores conocido como The Children of Paul tenía al parecer un *auditorium* circular, o más probablemente semicircular, según se pudiera inferir de lo indicado por el dramaturgo John Marston en el «Prologue» a su *Antonio's Reuenge* (c.1602) cuando afirma que la obra fue representada varias veces por la citada compañía ante un público ubicado «within this round... within this ring» (*The Human Stage*, pp. 103-115, 186, 198 y 279 n. 2).

de Murcia decide edificar un nuevo teatro. Para ello envía a su maestro de obras a Córdoba para que vea su teatro y se procure dibujos y medidas a fin de que el murciano fuera lo más parecido posible al cordobés.⁴¹ No se ha intentado todavía la reconstrucción documental del Teatro del Toro murciano, pero según un documento del siglo XVIII formaba «un medio círculo en forma de teatro romano antiguo».⁴²

De 1616 data el proyecto de Inigo Jones para construir en Londres un teatro popular en Drury Lane.⁴³ A un edificio circular ya existente, que había sido refugio de gallos, se le dió forma rectangular. Esta adaptación hizo posible la construcción de un *auditorium* en parte semicircular y en parte rectilíneo, con las prolongaciones laterales ciñendo ambos lados del escenario. La zona de *pit*, equivalente al *patio* peninsular, quedaba libre para ser ocupada, sin engorro de protocolo cortesano, por espectadores populares sentados en bancos. La estructura general de este Cockpit inglés se asemeja en mucho, si bien no en todo, a la traza del teatro cordobés. La relación entre ambas trazas se apoya en una fuente común: el esquema teatral de Serlio.

Entre 1618 y 1628 se construye el famoso y suntuoso Teatro Farnese de Parma. Su *auditorium* tiene forma de U, con las gradas en configuración en parte semicircular y en parte rectilínea.⁴⁴ De 1618 data también la construcción de la casa de las comedias de Ecija. Según Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños «es muy posible que... la casa de comedias de Córdoba... hubiera servido a la de Écija como

⁴¹ MUÑOZ BARBERÁN, M., «Documentación inédita de autores y representantes contemporáneos de Lope de Vega y Carpio», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. CRIADO DE VAL, M., Madrid, 1981, pp. 695 y 698-699.

⁴² SÁNCHEZ MARTÍNEZ, R., «Noticias sobre los corrales de comedias en Murcia durante el siglo XVII», *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, 6-8 de julio de 2004, PEDRAZA JIMÉNEZ, B. et alii., (eds.), Almagro, 2006, p. 130.

⁴³ Véase dibujo de la planta en *The Human Stage*, p.174.

⁴⁴ Construido por Giovanni Battista Aleotti (1546-1636), se le considera el más notable de los teatros en forma de U (*The Human Stage*, p. 165 y 276 n. 2). Sobre su influjo en otros teatros del seiscientos, véase la opinión de WITTKOWER, R., *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Yale University Press, 1999, p. 87.

⁴⁵ REYES PEÑA, M. de los y BOLAÑOS DONOSO, P., «La Casa de Comedias de Écija en la primera mitad del siglo XVII: 1617-1644», *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija*, Écija 20-23 de octubre de 1994, Sevilla, 1996, pp. 81 y 105.

⁴⁶ MOUYEN, J., «Las casas de comedias de Valencia», *Teatros del Siglo de Oro*, pp. 107-109.

⁴⁷ El *auditorium* de Christ Church fue diseñado por Simon Basil. Había estudiado a Serlio en quien se inspira para su diseño en forma de U. La curvatura del semicírculo adopta en este teatro forma poligonal por economía, ya que hacer rectas las tablas de las gradas costaba menos que hacerlas curvas utilizando la «cercha». Según John Orrell este teatro es «the first adequately documented neo-Roman theatre in England... the essence of the Roman form had been preserved, at least in the auditorium». Es posible que el teatro londinense de Blackfriars (c. 1595) tuviera también un *auditorium* en semicírculo de forma poligonal (*The Human Stage*, pp. 129, 186 y 197).

⁴⁸ SENTAURENS, J., «Los corrales de comedias de Sevilla», *Teatros del Siglo de Oro*, p. 78. El término «coliseo» no implicaba forma semicircular, aunque sí posiblemente magnitud y magnificencia. Es éste el caso, por ejemplo, del recinto teatral construido en Granada en 1593. Descrito en las primeras

modelos». Estas dos investigadoras han dado a conocer un plano de este teatro que aunque firmado en 1777 parece reproducir en lo esencial la configuración que tuvo en el siglo XVII, con gradas semicirculares y rectilíneas. Después de lo aquí expuesto y comparando la traza reconstruida de la casa de comedias de Córdoba con el plano de la de Ecija no hay duda de aquélla fue la inspiración de ésta.⁴⁵

El famoso Teatro de la Olivera de Valencia adquiere su configuración dodecagonal en 1619. Se trata en realidad de una adaptación poligonal de una estructura semicircular ideal, con extensiones rectilíneas laterales en forma de U.⁴⁶ Parecida adaptación poligonal al esquema semicircular se había ya realizado con anterioridad en Inglaterra para un teatro provisional erigido en 1605 en el colegio de Christ Church de Oxford, el primer teatro inglés de corte neo-romano de inspiración serliana.⁴⁷

Sevilla construye su cuarto coliseo en 1631. Según Jean Setaurens era «de forma circular imitando la de los teatros romanos».⁴⁸ Pero su configuración sería semicircular más que redonda.⁴⁹ No sé si el semicírculo de gradas se extendía en prolongaciones rectilíneas. La obra de este coliseo, considerada en su día como «la mejor de España de las de su género», fue pasto de las llamas en 1659.⁵⁰

Termino la línea cronológica en Lisboa, ciudad portuguesa que desempeñó un importante papel en el desarrollo de los circuitos

décadas del siglo XVII como «coliseo», las gradas bajas se alienaban, sin embargo, en «tres haces» que ceñían «un patio cuadrado». Con todo, no deja de intrigar la «media naranja» con que se cubrió la mitad del patio en 1618. Este teatro bien merece una reconstrucción documental. También se aplica el término «coliseo» al más antiguo corral del Carbón. (HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F., *Anales de Granada. Descripción del Reino de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*, ed. de MARÍN OCETE, A., Granada, 1934, pp. 78-81, 618-619; y GRANJA, A. de la, «Datos dispersos sobre el teatro en Granada entre 1585-1604», *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, 18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez, 1993, pp. 24-27). Aunque los teatros malagueños del siglo XVII y principios del XVIII tenían al parecer configuración rectangular, al último de ellos se le denomina «coliseo» en un documento de 1737 (GONZÁLEZ ROMÁN, C., «La casa de comedias de Málaga: disposición espacial y recursos escénicos», *Boletín de Arte*, nº 12, Málaga, 1991, pp. 196 y 199; y «La puesta en escena de *La Santa Juana* de Tirso de Molina en la casa de comedias vieja de Málaga», *Boletín de Arte*, nº 13-14, Málaga, 1992-1993, p. 110). El Coliseo del Buen Retiro de Madrid, inaugurado en 1640, sí era semicircular o poligonal con prolongaciones rectilíneas. Al no tratarse de un teatro comercial, no se considera en esta comunicación. Puede verse su traza en BROWN, J. y ELLIOTT, J. H., *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, Yale U.P., 1980, p. 206. Los datos bibliográficos sobre Granada y Málaga se los debo a la amabilidad de Mercedes de los Reyes Peña.

⁴⁹ Círculo y semicírculo se aplican a veces indistintamente en algunas descripciones de edificios teatrales. Así en Córdoba donde el cuerpo alto, cuya semicircularidad no admite duda, aparece referido como «círculo redondo» en un documento de construcción (*Fuentes XV*, p. 106, doc. 8b). Serlio mismo denomina la semicircular piazza del teatro de su esquema como «la parte circular» (*Tutte l'opere*, lib. 2, f. 44v.). Sigue ocurriendo lo mismo en el llamado «dress circle» de los teatros ingleses modernos (*The Human Stage*, p. 193).

⁵⁰ «caben de cuatro a cinco mil personas... obra digna de toda estimación y alabanza por la mejor de España de las de su género» (CARO, R., *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1634, f. 25). Tomo la cita de Jean Setaurens, n. 48 supra.

teatrales de la península.⁵¹ El Patio de las Arcas fue remodelado en 1707. Según planos tenía forma de U. Su graderío era semicircular en su arco central, con prolongaciones rectilíneas de mayor longitud que las de Córdoba ya que el edificio no estaba inscrito en un cuadrado sino en un rectángulo.⁵²

CONCLUSIÓN

A principios del siglo XVII se inicia en Córdoba una nueva forma de construir teatros comerciales en España. Si bien el escenario y su zona mantienen la forma tradicional de los «corrales» con la que estaban familiarizados dramaturgos y actores, la parte del *auditorium* adquiere configuración de teatro neo-romano. Ello no fue fruto del azar. Como espero haber mostrado, la traza de Ochoa refleja el esquema teatral de Serlio. Este teatro neo-romano cordobés no tiene progenitores

peninsulares conocidos.⁵³ Sí dejó, sin embargo, descendencia en Murcia, Ecija, Valencia y Lisboa.

En 1626 se inaugura en Sevilla un nuevo teatro en el patio de la Montería del Alcázar. Su traza fue tan novedosa como lo fuera la de Córdoba un cuarto de siglo antes. El nuevo teatro sevillano no adopta, sin embargo, la configuración semicircular de los teatros neo-romanos. Como sabemos, estuvo construido en forma de óvalo perfecto, si bien no cerrado para acomodar la zona de escenario y vestuarios. Según el estudio del arquitecto Gentil Baldrich sería el primer teatro oval de los conocidos en los siglos XVI y XVII, incluyendo en el cómputo los italianos.⁵⁴ Durante la primera mitad del siglo XVII se producen así en la zona andaluza dos novedades arquitectónicas en el campo de las construcciones teatrales de tipo comercial y popular. Estas innovaciones se inscriben sin duda tanto en la intensa actividad teatral de la zona, central en el caso de Sevilla, como en el rico trasfondo cultural del que emana su causa y explicación.

⁵¹ Véase, entre otros, el trabajo de REYES PEÑA, M. de los y BOLAÑOS DONOSO, P., «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa», en CASTELLÓN, H. y GRANJA, A. de la (eds), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII de Almería*, Almería, 1992, pp. 105-134.

⁵² «nos inclinamos por una forma de U u ovoide... mejor que completamente semicircular». (REYES PEÑA, M. de los y BOLAÑOS DONOSO, P., «El Patio de las Arcas de Lisboa», *Teatros del Siglo de Oro*, p. 289).

⁵³ Considero prudente hacer esta salvedad a vista de investigaciones en curso o futuras sobre la configuración de otros teatros peninsulares no estudiados todavía.

⁵⁴ BALDRICH, J. M., «Sobre la traza oval del corral de la Montería», *Periferia*, Revista de Arquitectura, números 8 y 9, Sevilla, diciembre 1987-junio 1988, pp. 95-103.



ENSAYO DE MEMORIA HERRERIANISTA HACIA LA POESÍA SEVILLANA DEL SIGLO XVII

Gaspar Garrote Bernal
Universidad de Málaga

En la década de 1580, la abigarrada Sevilla contó –cifra científica o presupuesta– con más de 100.000 habitantes a merced del mar demográfico que decrecía y se incrementaba hasta que la peste de 1599-1601 anunció la crisis definitiva de una ciudad que fuera *puerto y puerta* entre dos mundos. Esta nutrida, activa y variopinta población sevillana había creado las condiciones de riqueza imprescindibles para el salto cualitativo hacia una cultura de altos quilates que aspiró a reflejar la máxima cotización alcanzada por la monarquía hispana: su cumbre, Lepanto; la fecha, 7 de octubre de 1571; el cronista que ahora interesa, Fernando de Herrera. Como «nunca se acuerda la memoria de nuestros padres haber peleado con mayor contencion de armas en mar» (cap. XXVII), su *Relación de la guerra de Chipre* (1572) quiso fijar una batalla en que «jamás despues de aquella antigua caída del Imperio se juntaron semejantes armadas, que pareció que amenazaba perpétua mudanza de cosas el suceso dellas» (cap. XXVI). Así que aquella jornada resultó la «mayor y mas justamente merecedora de la inmortalidad de la memoria que todas las que han sido en todos los senos del Mediterráneo» (cap. XXVIII). Al fin, los gloriosos hechos de armas hispanos dispondrían de las felices y adecuadas letras que en español aseguraran su recuerdo.

Porque una cultura y su expresión poética transmiten los valores dominantes en un tiempo dado, como olvida la asemantización inmanentista que digiere formalizados los mensajes, transformados en átonos paradigmas y catalogados anacrónicamente. Retratando

al herrerianista «licenciado Cristóbal Moxquera», Francisco Pacheco sitúa, al sur, otro siglo: «la era del Maestro Iuan de Malara» y sus «eminentes dicipulos». La cultura hispalense de tal era, la *Nueva Roma* de que trató Lleó Cañal, había arraigado sobre el humanismo: sobre una voluntad arqueológica y filológica de enlazar, histórica y míticamente, pasado y futuro. También, sobre la militancia en el clasicismo cristianizado difundido por los jesuitas, fuerza de choque de la Contrarreforma, en una Sevilla en la que dispusieron de segura protección aristocrática y civil. Testimonian este amparo político y económico Francisco de Medrano, que en juveniles versos celebra «la translación de la iglesia de la Compañía de Jesús de Valladolid»: «Hemos puesto casa a vuestra alteza, / Jesús, rey nuestro, a costa de esta villa»; o Juan de Arguijo, que en 1610 canta de incógnito la beatificación del fundador: «Ya el héroe vencedor de sus deseos, / del nombre de Loyola ilustre gloria, / comenzaba a ganar nuevos trofeos». Rodeado siempre de confesores jesuitas, el que pronto será poderosísimo don Gaspar de Guzmán fue otro principal valedor de la Orden, cuyo colegio de San Hermenegildo, aquel «estudio de la Compañía de Jesús» de que trató Berganza con un si es no es de guasa, era preciso instrumento de influencia sobre la clase dominante. Este ambiente de refinada cultura humanística, severa doctrina contrarreformista, control jesuítico de púlpitos y pupilos, máximo prestigio del mecenazgo aristocrático y orgullo patriótico que las ondas de Lepanto habían arrimado a las orillas del Betis, da razón histórica de la obra de Fernando de Herrera, a su vez catalizadora de la poesía sevillana del XVII.

El proyecto político de los intelectuales hispalenses para el «civil gobierno» mencionado por Enrique Duarte en 1619, fue sostenido por hombres que o pertenecían a la Iglesia (Herrera, Medina, Pacheco el canónigo, Medrano, Rioja, el mismo Duarte), o lo parecían, como el Arguijo refugiado en la casa profesa de los jesuitas o aquel caballero Luis Ponce de León, «de claro i agudo ingenio i dado a la onesta Poesia, dotado de mucha virtud, santidad, i Religion; pues sus ayunos, diciplinias, i oraciones eran mas de un retirado Monje que de ombre seglar»; de él añade Pacheco el pintor que a «los padres de la compania [sic] del nombre de Jesus [...] con todas sus fuerças favorecio siempre». Tales costumbres y esta *poesía honesta* dependen del programa contrarreformista, que tanto apartó al garcilasismo sevillano del XVII de un Garcilaso ya en 1575 sometido a *contrafactum*. Reflejando el afán de la Europa católica de la modernidad incipiente, tal ideología se expresa en el arte del contrarreformismo (tradúzcase *manierista y/o barroco*). Un arte que, por dirigido, hace históricamente inviable la *poesía pura* que Celaya creyó ver en Herrera, aunque ésta sea descrita como «revelación de lo que las palabras son»: justo ése es el objetivo, pero comprometido con la lengua que es la patria de Herrera y su *arte planificado*. Estudiada por Aguiar en los casos de Platón y el realismo socialista, tal variedad planificada expresa estructuras como la del Estado-Iglesia, de la que aún quedan hoy restos: así, el monopolio universitario al que Olivares –que sobre el jesuita de San Isidro levantó el Colegio Imperial (1625) para la educación, en armas y letras, de la aristocracia– quiso oponer una red nacional de academias. Modelos hispalenses para éstas no le hubieron de faltar.

Próximo al arte clerical contrarreformista es el motivo del valle de lágrimas que adaptó Duarte: «ninguna queja hay más común ni más

repetida de los insignes poetas que la falta de reputación de sus estudios». Un lamento ante la presupuesta inutilidad de las letras que en su repetición denuncia un carácter retórico, aquí típico de toda ermita, de toda iglesia, de todo claustro y enclaustramiento. También serán consustancialmente contrarreformistas, en cuanto clericales, el proselitismo de la literatura como sermón, la ejemplificación moral de una ideología no ruborizada de sí misma, y la propuesta de paraísos futuros; es decir, inexistentes: un *locus* indispensable en toda construcción ideológica. Esta superestructura cívico-moral sublima –u oculta: es otra creencia– la infraestructura en que se basa. En Herrera, el precisado arrimo al centro de la monarquía católica de las periferias postmusulmanas, ahora reconvertidas, por la inspección y la propaganda arqueológicas, en *Nueva Roma* (Sevilla) y *Nueva Atenas* (Antequera). También, la búsqueda de ascenso social. La cultura humanística sirvió a ambos fines. Porque la tríada malarista hispalense formada por Herrera, Medina y Pacheco el canónigo había superado sus humildes orígenes con el *studium* o esfuerzo de una vida profesional de clérigos eruditos; de peritos en humanidades o expertos que, frente al rito del tradicionalismo, aceptan el reto de la tradición y la transforman en vanguardia. Rasgo sociológico idóneo para colmar las instituciones del mecenazgo aristocrático y del beneficio eclesiástico: el dominio de la difícil y elitista tecnología de las artes liberales convirtió a los discípulos de Mal Lara en imprescindibles ante el requerimiento –nobiliario (situemos aquí al conde de Gelves) y mercantil (pongamos ahora al descendiente de Gaspar de Arguijo)– de *capital simbólico* que invierte sus excedentes en inmortalidad; también, ante la necesidad propagandística del Estado-Iglesia de la Contrarreforma. Desde el *prologus* del andaluz Baena hasta el discurso de don Quijote sobre la poesía, ésta era la *archiar*te liberal por excelencia, el terreno donde un alfabetizado podía convertirse en un autor que subsiste en el presente y persista en el futuro junto con el objeto de su canto. Al presentar los *Versos* (1619) del *Divino*, el herreriano Enrique Duarte afirmaba que las «artes y ciencias» «que llamamos liberales» «prometen oficios, dignidades, honras, riquezas y otras cosas deste género». Así que en la mentalidad de los malaristas, la cultura, que los había encumbrado a lugares no predestinados por sus humildes cunas, debía ser de seguro –la subjetividad que siempre se hace objetividad, la autobiografía versionada en filosófico axioma– modo de incremento nacional: en unión de las artes mecánicas, las liberales «son necesarias e importantes a la conservación y aumento de las repúblicas».

Siendo, pues, herramientas cívicas de producción ideológica, no habrá que tomar al pie de la letra toda (re)afirmación moral en textos de autores orgullosos de dominar una retórica. Típico de la horacianista que fue seña de identidad de intelectuales y poetas áureos, el vocabulario neoestoico (*ánimo, constancia, virtud, moderación*) del *Tomás Moro* (1592) de Herrera, se funde con el católico (*santidad, martirio, sufrimiento, humildad*), hasta sintetizar al paradigmático canciller inglés ajusticiado por su rey protestante como –dicho en lenguaje de santuario horaciano– «varon entero, justo, y santísimo». Pero esta insistencia en la *verdad* y la *justicia* estoico-católicas no permite aseverar que «la categoría moral de Fernando de Herrera nos consta de modo fehaciente», por lo que «nada tiene de extraño que su obra sea irreprochablemente moral», que es como Cuevas da por hecho que predicar o incluso poetizar una ética, es prueba de que se

práctica. Ni conviene visitar el extremo contrario para proponer el «verdadero perfil deontológico» del Herrera que jugó a teórico cuando sólo era traductor: la que se presenta como añagaza mostraría el «dudoso valor ético» del *Divino*, un «proceder moral» cuestionado por Lázaro Carreter al detectar que éste expone como suyas las ideas de un texto italiano «explotado» en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580). Creo que parte de la *categoría moral* de Herrera se aprecia más bien en la forma de su desprecio; así, en el someter al Brocense, que le había precedido en la edición y el comentario del toledano, al peor castigo de quien nunca renuncia en las *Anotaciones* a la amplia explicación verbal: el silencio.

La apropiación de fuentes no mencionadas era, como indica Morros Mestres, «práctica generalizada entre los humanistas». Estuviese Mal Lara de acuerdo o no con esto, si el conjunto de textos que llamamos *Herrera* precisara reparación de *memoria histórica* –valga la postmoderna redundancia–, recordemos que el plagio sólo cobrará pleno sentido cuando el mercado sustituya al mecenazgo. En un tiempo de pírrica imprenta en que los *derechos de autor* se abonaban mediante académico patrocinio, se imponía el trabajo intelectual en grupo. Mal Lara, folklorista o arqueólogo del autor colectivo por excelencia, el pueblo en su *intrahistoria*, da cuenta de esta concepción en el prólogo «A los lectores» de su *Filosofía vulgar*:

«tiempo avrá de imprimir las enmiendas que se hizieren sobre ella, y, los que otra cosa entendieren, o pueden hazer obra por sí sobre los refranes, o avisarme con sus cartas de lo que se havía de hazer, que no me desdeñaré de hazer algún libro de las enmiendas. Y de aquí prometo de poner allí el nombre de quien para ello me ayudare [...].

Aunque esto no se usa en Hespaña, es loable costumbre de otras naciones ayudar todos los hombres doctos al que escribe, y aun leer los autores sus obras en las Academias para ellos concertadas, y todos dar sus pareceres y dezir cosas notables y, con cierta sencillez, dárselo todo al autor, sin publicar que ellos le hizieron mercedes. Sale el libro enmendado y acabado, por aprobación común, de los varones doctos de aquel tiempo».

Retengamos aquí una frase: *Sale el libro enmendado y acabado*. La obra, escrita por uno, es discutida, ampliada, corregida y participada por varios que, con generosidad de humanistas, a ella coadyuvan calladamente. Así que el sintagma *enmendado y acabado* porta en Mal Lara el significado de ‘trabajo intelectual colectivo firmado por uno’. Sabido es que los *Versos* herrerianos de 1619 lucen en su portada otra fórmula semejante: *enmendado y dividido*. Si la lección de esta obra no fue plenamente herreriana, sería por ello mismo herrerianista; pues el *Divino* aceptaba siempre, y a veces con la radicalidad que implica destruir el propio texto, las enmiendas que le hacían sus amigos, según un Pacheco que en 1619 representa a dos generaciones de malarianos que habían asumido este laborar en equipo: «Goza, ioh nación osada!, el don fecundo / que te ofresco, en la forma verdadera / que imaginé, del culto y gran Herrera». Esta *forma verdadera que imaginé* coincide con el método de su profesión de pintor: como «l’arte no obra acaso», «clarísimamente, el buen artífice tiene cierto el fin honroso de sus pinturas, y aun antes que las

comience, en sus ideas las ve perfectamente acabadas» (*Arte de la pintura*, II, xii).

También las *Anotaciones* parecen el resultado de esta labor de equipo o *planificada*, cuando de editar a un modelo poético se trataba. El *Divino* reconocerá el estímulo del maestro fallecido el año de Lepanto: «luan de Malara» «fue uno de los que más me persuadieron que pasase adelante con este trabajo». Otro integrante del círculo, Diego Girón, figura como «erudito y elegante profesor de letras humanas en esta ciudad». Y cuando Herrera se excusa por la novedad tipográfica que mediante un punto sobre las vocales marca diéresis y sinalefas, se cobijará «mayormente» en «la persuasión del licenciado Francisco Pacheco, cuya autoridad, por su mucha erudición, tiene conmigo valor para dejarme llevar de este atrevimiento sin temor alguno». (Entre paréntesis, creo que esa notación de tipo fonético-musical habría llevado a imprimir la *i* sin punto, en tanto éste podía colidir ambiguamente con la mencionada marca.) También el *Divino* corrige a Garcilaso amparándose en Francisco de Medina, que «emendó discreta y agudamente» un verso del toledano, donde de nuevo *enmendar* es tarea de varios: Medina corrige, Herrera acepta, ambos reescriben a Garcilaso. Mal Lara con su estímulo, Pacheco, Girón y Medina con sus consejos, ayudas y traducciones, Herrera (con)citándolos a todos, colaboran en las *Anotaciones*, un libro así *enmendado y acabado* en una *academia* de las presentadas como ejemplares en la *Filosofía vulgar*. Empañan esta percepción la imagen impuesta en el XIX, primer siglo romántico e industrial, de la individualidad que dispone de mercado literario; también, las hipótesis reconstructoras de la ecdótica, que ansían la voluntad del autor como otros el paraíso (hollado, claro, por la intervención de la enmienda, sea o no *ope ingenii*). Pero la intelectualidad malarista, y contrarreformista en general, trabajaba en grupo. O en pareja, de hecho: un humanista que corrige y un poeta que, admitiendo cambios ajenos, reescribía un poema que a trechos ya era de dos. Sucedió con Medina y Arguijo, con éste y el Lope de las *Rimas*, con Pedro de Valencia y Góngora... El emparejamiento se haría trío con el humanista Rioja, el pintor Pacheco y el póstumo Herrera de los *Versos* de 1619. Aun *Divino*, también éste fue «mui sugeto a corregir sus escritos, cuando sus amigos, a quien los leía, le advertían, aunque fuesse reprovando una obra entera; la cual rompía sin duelo». Así lo dejó dicho el heredero más directo de la tríada malarista, el suegro de Velázquez en cuyo *Libro de retratos*, según Bassegoda, «se produce una síntesis singular y única entre el texto y la imagen, entre la biografía o el elogio clásico y el arte del retrato». Andando el tiempo de Calatayud y Rioja, la silva métrica, ese reciente invento andaluz que selló el final de la aclimatación italianista, alcanzó el ideal horaciano de conjugar pintura y poesía. Conjunción que caracteriza al contrarreformismo estético, y que en 1619 encarnaron Pacheco y Rioja: un pintor que rescata editorialmente las ruinas del poeta Herrera, y un letrado que pinta verbalmente su *retrato*. Tal labor en equipo pudiera parangonarse al trabajo en un taller donde el maestro (aquí, el *Divino*) trazaba las líneas generales del lienzo, que terminaban oficiales como Rioja y *aprendices* como el Pacheco que se excusa de tratar «cosa ajena de mi profesión».

Herrera tiene un saber especial; quiero decir, un saber enderezado a un proyecto específico. Repasemos con nuestro pintor y nuestro bibliotecario su obra conservada: las *Anotaciones* editan y estudian al

máximo modelo poético español y juntamente esbozan una poética; la crónica sobre Lepanto fue reescrita en una segunda versión que iba a integrarse en la nacionalista *Historia general del mundo hasta la Edad del emperador Carlos Quinto*, que tanto Rioja («o se an perdido, o guardado, por ventura para onrar otro nombre») como Pacheco («de su vida i muerte [de Luis Ponce de León] escrivio largamente Fernando de Herrera, en la Istoría general que hizo de sus tiempos, que se à perdido, o usurpado») sugieren que fue a su vez expoliada; el *Tomás Moro* exalta con un *exemplum*, valioso por inglés, la doctrina contrarreformista. Entre 1572 y 1592, Herrera fue, por tanto, historiador y propagandista, retórico y lingüista, pensador metapoético y enciclopedista, traductor y poeta: formas diversas pero imbricadas en un mismo «intento» patriótico. Éste se revela, al hilo del comento a la égloga II, 1539-1540 de Garcilaso, en el largo (¿o *luengo*?) excursu sobre las glorias militares españolas. Tal elogio manifiesta que la ideología nacionalista de su autor fue necesariamente compatible con su labor poética preceptiva, como manifiesta aquel tópico que ya estaba en el *Laberinto de Fortuna*: «no faltaron a España en algún tiempos valores eroicos», sino «escritores cuerdos i sabios que los dedicassen con immortal estilo a la eternidad de la memoria». Es que para Herrera la vida o cultura española debe cimentarse sobre saberes históricos o arqueológicos ordenados con un fin: preparar el futuro.

Pacheco conoció de primera mano esta intención. Y en sus palabras para el retrato de «Fernando de Herrera el Divino» late un proyecto más abarcador que el meramente poético: «constandonos su voluntad parece conveniente darle la Poesía por una parte, i no la mayor, como lo hizieramos con Tito Livio, si las obras Filosoficas que escrivio no se uvieran perdido, con la mayor parte de su historia». En esta vasta labor intelectual, la poesía constata cómo las letras (las herrerianas) pueden ya celebrar, desde la misma gloriosa altura de las armas, aquella victoria de Mühlberg en que «el saxón» de 1547 «inclina», en tiempo presente o eternizador, «el duro orgullo de su frente» al «gran Emperador» (*Versos*, I, soneto XIII). Otra cronología, la inmediatamente posterior a Lepanto, ya había sido ligada por Herrera con la interna o ficticia de su cancionero amoroso: «Aquí do el grande Betis ve presente / l'armada vencedora qu'el Egeo / manchó con sangre de la turca gente». Es lo que dicta la elegía III, 7-9 de *Algunas obras*, otra pieza que el autor suma a su proyecto cultural. O sea, político.

Ese proyecto tiene como objetivo último el engrandecimiento de la nación unida. En la concepción de Herrera, un concepto equiparable a las letras y la lengua españolas. Para no decir *castellano*, éste y Francisco de Medina tiran de expresiones como *nuestra lengua*, *lenguaje español* o *lengua común de España*. Así que van más allá, me parece, del mero sumarse al uso postmedieval de la denominación *español* que se había extendido por Europa durante el XVI, y con la que Herrera, el que más la emplea –según Amado Alonso–, ataca la trinchera de la norma culta toledana de prestigio: el registro que pretendía abarcar todo el diasistema con su ya reductor nombre de *castellano*. Como explica González Ollé, la crucial cuestión de la lengua fue punto de fricción entre el centro y la periferia (aragonesa y andaluza) del XVI, fricción en que se sitúa «el más claro enfrentamiento entre la postura favorable y la desfavorable a la lengua cortesana»: la polémica entre el prete Jacopín y un Herrera partidario

de «la lengua poética suprarregional». Creo que el *Divino* llega a este convencimiento desde una visión unitaria de España que permita la integración de Andalucía dentro de un proyecto común que, para ser llevado a la práctica –lo intentarán el *andaluz* Olivares y su cohorte familiar hispalense–, precisa borrar heredadas diferencias y barreras entre reinos. Una superación a la que se negaban los castellanos, como manifiestan durante un siglo Juan de Valdés atacando al andaluz *Lebrija* en su *Diálogo de la lengua*; el prete *Jacopín* desacreditando las *Anotaciones* herrerianas, o Quevedo fustigando a Góngora o mirándolo por encima de su hombro de rancio cristiano viejo.

Herrera intercambia, como sinónimos, *patria* y *lengua* en un mismo contexto de las *Anotaciones* a la égloga II, 772:

«No ai por qué desespere el amator de su lengua, si dispone atentamente de la riqueza i abundancia i elocuencia de su habla. Con los más estimados despojos de Italia i Grecia, i de los otros reinos peregrinos, puede vestir i adereçar su patria i amplialla con hermosura».

El interés de Herrera por proponer un par de culminantes modelos o *ejemplos* poéticos (Garcilaso y él mismo) trasluce un ideal político reiterado en 1619:

«Bien se puede esperar de los grandes ingenios que cría nuestra España cada día, que, teniendo a quien poder imitar –cosa de mucha importancia para todo género de estudios–, an de estender en breves años los términos de nuestra lengua, como nuestros capitanes estendieron los de nuestra monarquía».

Subyace en estas palabras de Duarte la asociación no sólo nebrisense («siempre la lengua fue compañera del imperio») entre el cultismo *imperium*, 'mando, autoridad', y *lengua*. Asociación común a dos generaciones de herrerianos: «Siempre fue natural pretensión de las gentes virtuosas procurar estender no menos el uso de sus lenguas que los términos de sus imperios» (Medina, 1580); «es costumbre casi natural acompañar siempre a los grandes imperios la pureza i hermosura d'el lenguaje» (Duarte, 1619).

El punto de partida para la sinonimia –que llegará a Rubén Darío– *patria-lengua*, es la conversión de la poesía en código autónomo: «como dice Tulio, los poetas hablan en otra lengua», una que «es abundantísima i esuberante i rica en todo, libre i de su derecho i jurisdicción sola, sin sujeción alguna». A la vista (anacrónica) del Mallarmé emparejado con Herrera por Celaya, resulta paradójico que esta autonomía acabe dando en un arte comprometido que el buen poeta social del XX no sospechó. Paradoja que se resuelve a la vista (histórica) de que en el XVI la poesía seguía siendo una *ciencia*. Poetizar, pues, era laborar en un *taller* donde se generó lo que Kossoff llama «vocabulario «experimental» de Herrera»: un *locus* donde probar posibles aumentos de la patria que es el idioma de todos. En las mentadas *Anotaciones* a la égloga II, 772, la invención de los poetas se reconoce acrecentadora de «los vocablos propios de las cosas» o «nativos», razón en la que estriba una finalidad práctica, útil o *civil* de la poesía: «Lícito es engendrar innumerables tropos», pues «assí creció



Vista de Sevilla (detalle), c. 1593-1611. Museo de América, Madrid.

la lengua griega» y luego «pudo la lengua latina, como tierra nueva, hazerse fértil i abundosa con este culto y labrança i crecer en la suma grandeza». Herrera encomienda el neologismo –un primer mecanismo incrementador del inicial vocabulario *nativo*– a la moderación o justo medio horaciano: «puede el poeta usar en todo tiempo, con prudente libertad, por ornato, de vocablos nuevos». En el sistema horaciano, precisamente esta medianía alzaba al *vir iustus* sobre el *vulgus*; de modo que el razonamiento natural neoestoico de Herrera conlleva postular que sean unas élites preparadas en la ascesis del *studium*, las que controlen el laboratorio del idioma. Como en el no menos elitista y filosófico Cernuda admirador de Medrano, de Arguijo, de Rioja, aquellas minorías aún no liberales u orteguianas, pero análogas a las valdesianas, serán las que puedan aprender el modelo de Garcilaso –o castellano corregido y comentado– y juntamente el herreriano o andaluz implícito y disuelto en las *Anotaciones*, ilustradas asimismo por las numerosas autocitas. El poeta forjado en tales modelos adquirirá el *juicio* y la *moderación* que se presentan como rasgos esenciales de tal élite artístico-lingüística: «no conviene a todos la formación de las voces nuevas», asunto «que requiere ecelente juicio i que sea tal el resto de la oración que dé autoridad al vocablo nuevo», además de la virtud de «ser corto i mui moderado en ellas i formallas en modo que tengan similitud i analogía con las otras voces formadas i innovadas de los buenos escritores». Todo un preciso programa autoconcoherente en busca de una neolengua superadora del castellano.

En el justo medio del vocabulario se hallan las palabras patrimoniales que hemos visto a Herrera llamar *nativas*: el puente que hace viable –y verificable– la expresión poética, por ser el territorio compartido por el poeta y sus lectores. Y puente que, debiendo conducir con calma desde la orilla del castellano hasta la del español, Góngora atravesará importándole ya dos higas la moderación herreriana. Como mañana Feijoo con respecto al francés, el *Divino* es contrario a la sumisión ante el vocabulario extranjero (ahora italiano) que conlleva desterrar voces como *natura*, *ayuda* o *lindo*; palabras que, ante la defensa de las *Anotaciones* al soneto IX, 11, hemos de suponer en crisis por una pose –que Ramón podrá llamar *cursi*– cuyo supuesto *delicado gusto* sólo esconde ignorancia:

«Por nuestra inorancia avemos estrechado los términos estendidos de nuestra lengua, de suerte que ninguna es más corta i menesterosa que ella siendo la más abundante i rica de todas las que viven aora. Porque la rudeza i poco entendimiento de muchos l' an reducido a estrema pobreza, escusando por delicado gusto».

El mundo era Sevilla, no sólo para el estrecho sedentarismo de Herrera. En la ciudad en que de continuo se cruzaban individuos y naciones, *aristócratas* y *comerciantes*, lenguas y mercancías, había arraigado, desde los lejanos tiempos del hispalense-genovés Francisco Imperial, la tradición que inspiraba en Italia cada ruptura poética de las *vanguardias* españolas. El ambiente sociolingüístico sevillano que trasluce la protesta de Herrera siempre debió de ser proclive al cambio. El *Divino* lo promueve con moderación, pero se asusta si lo prevé profundo o demasiado italianista. Por eso, su pregunta retórica «¿Es justo que perdamos nuestra lengua i abracemos la estraña?», rechaza

el excesivo rigor, para él sólo propio de lo *religioso*, en torno a los vocablos nativos: «nosotros olvidamos los nuestros, nacidos en la ciudad, en la corte, en las casas de los ombres sabios, por parecer solamente religiosos en el language, i padecemos pobreza en tanta riqueza i en tanta abundancia». Así pues, la *ciudad*, la *corte* (¿central o aristocrática en general?) y las academias o *casas de los hombres sabios*, son para Herrera las fuentes fiables donde filtrar, mediante «juicio i erudición», el vocabulario. El *Divino* reserva su rigor o cólera religiosos para los términos «torpes i rústicos»: los que no proceden de esos tres manantiales sociolingüísticos. Son los casos de *asina*, «usada en la hez de la plebe» (canción II, 10), y *alimaña*, «dición antigua i rústica i no conveniente para escritor culto i elegante» (canción V, 8). En cuanto a *tamaño*, voz de la que dice Morros Mestres que «a pesar de usarse con frecuencia en la época hasta la actualidad, el sevillano pretende desterrarla del léxico español porque le suena mal»; pero el *Divino* no la rechaza en cuanto sustantivo aún actual, sino como adjetivo comparativo (*tam magnus*): el «mal tamaño» de Garcilaso (soneto IX, 11) y Mena (*Laberinto*, 20a, 25a, 29b), que como «arcaísmós» denuncia Herrera.

Empero, estos otros incrementadores de vocabulario, los arcaísmos, poseen «la dinidad que les da l' antigüedad mesma» (*Anotaciones* a la elegía I, 106). Amparado en Quintiliano, postula otra vez Herrera un uso prudente de «las voces antiguas traídas de la vegez», pues «importa mucho la moderación, porque no sean mui frecuentes ni manifiestas». Estilísticamente, los arcaísmos «hazen más venerable i admirable la oración», a la que «traen magestad», «i no sin deleite, porque tienen consigo l' autoridad de l' antigüedad i les da valor (diziéndolo assí) aquella religión de su vegez». Además, cuadran con el elitismo del código autónomo que es la poesía, pues las palabras antiguas «no las usarán todos». Finísima es la percepción de la *novedad* –y la concepción paradójica de lo nuevo como memoria de lo desvanecido– que comportan las palabras arcaicas, que, por «desusadas i puestas en olvido, tienen gracia semejante a la novedad». Unido al selectivo *studium* y a la erudición, el afán arqueologista compartido por sevillanos como Rodrigo Caro o Fernández de Andrada y antequeranos como Tejada Páez, es otra clave de la poética de la Contrarreforma. Sintetiza esta arqueología lingüística la voz *luengo*, que recurre en los *Versos* de 1619 en contextos de dolor –«luengo mal», «luenga porfía», «suspiro y llanto luengo» (I, soneto III, 1; II, elegías IX, 51 y XII, 1)–, y sobre la que tantas vueltas ha dado la ecdótica herreriana, a propósito de la autoridad de *Versos* y en torno a contrastes como «el largo llanto» (*Algunas*, soneto XIV, 3), modificado en «el luengo llanto» de 1619. Ante la ultraconsciencia lingüística herreriana, este arcaísmo aproximaría *nuestra lengua*, mejor que el nativo *largo*, al latín *longus*. En todo caso, *luengo* es solicitado por la poesía sevillana del XVII: Cuevas lo detectó en Medrano y Soria Galvarro. Añádase Rioja: «rompió luengos caminos», «este de luengos cuernos caudaloso / Betis», «el luengo errar» (sonetos XIX, 10 y XXI, 5; silva II, 7). El Rioja que en 1619 mostró haber estudiado a fondo la poesía del *Divino*: «Esparzió en sus versos algunas palabras antiguas, o por el sonido o por la sinificación o por dar artificiosamente antigüedad a la oración, cosa que hizieron los ilustres poetas i escritores de no vulgar sabor en las letras». Quizá marca percibida como herreriana –o herrerianista– por quienes la usaron, *luengo* nos dice que, con Itálica al fondo de una

historia de prestigio, la cultura sevillana ligaba sus palabras a una *antigüedad* en gloria no inferior a la de Castilla.

Según los anteriores presupuestos, Herrera estuvo menos pendiente de doña Leonor de Milán que de transmitir un mensaje más abarcador y profundo. Así, el teológico y clerical –que en tanto coincide con el jesuitismo contrarreformista– del vano error que es el amor llamado *humano* o, en el mejor de los casos, de éste como indicio de una relación trascendente en el presupuesto más allá de lo carnal. Aunque llevando a la práctica la teorización poética y lingüística esparcida por las *Anotaciones, Algunas obras de Fernando de Herrera* (1582) da la espalda al Garcilaso de 1543 filológicamente restaurado en el apego a su seriación de formas métricas. Y lo relee a lo contrarreformista, rescatando (en Herrera, ‘innovando’) el *canzoniere* al hispánico modo ensayado en el libro II de Boscán. Por eso, *Algunas* no es una antología, ni siquiera desde el argumento circular de Fernández Mosquera: «es una antología no en el sentido de «unas obras escogidas» que podrían ser otras, sino que las que publicó eran las «escogidas» para el cancionero». Pero *Algunas obras* no es título de pie forzado por un pretendido carácter de florilegio; más bien, «quizá con voluntaria alusión a la *princeps* de Boscán y Garcilaso», según indica demasiado tímidamente Montero, espejea el de la mítica edición de 1543: *... algunas [obras] de Garcilaso*. Pintiparado para cantar asimismo el cenit de la monarquía hispana era el molde petrarquista que databa la serie lírico-narrativa mediante enlaces con sucesos como el de Lepanto o el fracaso sebastianista en el Alcazarquivir de 1578, y donde, como señaló Prieto, «se expresa la dimensión «civil» del poeta» Herrera. Un contemporáneo de la cumbre de toda buena fortuna filipina que contemplaba feliz, en aquel bienio de sus *Anotaciones* y *Algunas*, la unión de todos los reinos peninsulares que Rioja verá, tan cerca de Olivares, resquebrajarse por 1640.

Así que la tensión con que en *Algunas* se canta a Luz, y que en su insistencia de continua reescritura pareciera obsesión sentimental, es retórica *corteza* amorosa. Porque la atracción por alta dama, aun compatible incluso con el *eros* platónico, resulta anacronismo impensable en un circunspecto clérigo sin muchos posibles del que por otra parte apenas quedan datos o restos de una biografía. Más ajustado a su severo tiempo contrarreformista es un fragmento del *retrato* que Pacheco esbozara de Herrera: «doña Leonor de Milan Condessa de Gelves, [...] la cual con aprovacion del Conde su marido acetò ser celebrada de tan grande ingenio». La trasnochada hipótesis de clérigo enamorado resulta menos plausible que propia del novelón decimonónico coetáneo de quienes la formularon. Porque la tensión y la obsesión de Herrera son lingüísticas, y su resultado una trabajada y abundosa propuesta poética de neologismos y cultismos felizmente aprovechada por sevillanos, por antequeranos y sobre todo por Góngora. La vieja concepción de la poesía como ciencia, conlleva la exigente reescritura continua, no por un impulso erótico insatisfecho, sino por un constante pulir experimental del auténtico objeto del deseo herreriano. Desde su misma conciencia de *lengua nuestra*, Duarte subrayó que el *Divino* «puso singular cuidado en ilustrar la nuestra», «desechando [...] los vocablos bárbaros i espinosos de que vía llenos los más de los libros», y «trasplantó en ella las más hermosas flores de las otras lenguas». Bases que sólo cabe calificar de neoestoicas para tal programa son una rigurosa autoexigencia, por la que «los

borradores de sus versos», «después de limados muchas veces i en espacio de años enteros, apenas le contentavan, i assí desechó muchos que pudieran ser estimados de los más entendidos en esta profesión», y un elitismo perfeccionador, que sostiene que «los modos de dezir en las obras poéticas han de ser escogidos i retirados del hablar común». Semejante rigor sólo puede dar en una perpetua insatisfacción.

Pulir insatisfecho que asumido ya, terminará reduciendo, frente a Herrera, el papel gastado o *despendido* por los mucho más parcos poetas sevillanos (Arguijo, Calatayud, Rioja) posteriores: «Mayor hazaña efectúa el que en pocos pliegos observa estas calidades» «de la fina poesía», «que cuantos sin ellas despenden innumerables resmas», dirá Juan de Jáuregui en la «Introducción» a sus *Rimas* (1618). Quizá era que ya otro había dominado para ellos –para todos– el laboratorio de la nueva dicción. Encerrado en su proyecto civil, el *Divino* se sintió destinado a mejorar la *lengua común de España* en competencia con la italiana, pero también con la sinécdoque geográfico-política llamada *Castilla*. La ultraconsciente tensión lingüística herreriana, su *nervio*, pretendió superar arcaísmos y vulgarismos que, generados por un castellano rústico, seguían operativos en la prestigiosa norma de Toledo que, a pesar de todo, en algo representaba un Garcilaso necesitado de lima en las *Anotaciones*. El propósito, avanzar hacia una neolengua latinizante emparejada con el prestigioso italiano: el *lenguaje español* de Herrera. El idioma de la Nueva Roma sevillana y el Nuevo Israel hispano, por el Dios de las batallas escogido: una lengua que, si ayer sonó romana en Mena, cuando mañana se desborde la teórica moderación horacianista del *Divino*, será léxica y sintácticamente aún más latina en la inteligencia y el oído prodigiosos de otro cordobés.

La tempestad (o, con término marineró usado por Mena, la *fortuna*) que conjuntan la revolución gongorina y el torbellino de sus partidarios y detractores, provoca el *naufragio* de la tensión ciclópea y enciclopédica del *Divino*. Indicando que se vio forzado a escribir sobre éste «porque supe que los que podían hazerlo con mayor acierto lo rehusaban», Duarte adapta, como Rioja («fue el primero que dio a nuestros números, en el lenguaje, arte i grandeza»), un reiterado *teorema del prurito de originalidad*: siendo «el primero que nos mostró el camino cierto destas letras», las de Herrera «fueron estimadas, mientras vivió, de los señores y príncipes de nuestra ciudad, i de otros muchos», pero «no lo han sido después de su muerte como fuera razón, por la invidia de algunos i la rudeza de los más». Juan de la Cueva sería uno de quienes en *nuestra ciudad* mantuviera una conocida postura antiherreriana hasta que en 1606 abandonó Sevilla. Creo que los primeros cuatro cantos (1585) de su *Viaje de Sannio* traslucen un resquemor hacia la élite herrerianista que controlaba el académico parnaso hispalense; y tal vez en su soneto antiarguijiano «Si quieres por un Píndaro venderte...», que supuse de finales de 1599, la extraña voz *launista*, que asimismo relacioné con un Herrera ya desaparecido («launista / sátrapa corredor»), apuntase –si fuera error del manuscrito o de su transcriptor, Rodríguez Marín–, como *lausista*, al *Poema trágico de los amores de Lausino y Corona* que Pacheco y Rioja aseguraron ser uno de los textos perdidos de Herrera. En todo caso, nadie desconocería que la *invidia* mencionada por Duarte era el peor pecado para los horacianistas y que la *rudeza* lo fue

para los herrerianos. Su compañero Rioja añadió otro cargo a la acusación: «Los versos de Fernando de Herrera han padecido grandes injurias aun de los más amigos». Sin llegar a la *injuria*, en sus *Apuntamientos* a la poesía de Arguijo preparados poco después de muerto Herrera, uno de tales amigos, Francisco de Medina, se había distanciado de un rasgo, la *i* sin punto, de la nueva ortografía herreriana que en 1580 él mismo había presentado como gran conquista: «Bendita sea la verdad que ha restituido su figura a la cursada conjunción *i*. Dios perdone al Divino, que tanto pretendió amenguarla».

¿Había sido tan olvidado, e incluso denigrado, Herrera como sostuvieron sus defensores de 1619 y parecen corroborar los casos de Cueva y Medina que he mencionado? Algo debería orientar sobre el sentido o la trayectoria de la poesía andaluza del XVII la respuesta a esta pregunta. Del *Divino* no hay composiciones en las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Espinosa. Selección que no por presentista dejó de acoger autores ya fallecidos: Barahona de Soto en especial. No considerado, pues, *poeta ilustre*, Herrera apenas es en las *Flores* referente del poema 19 que, claro, sigue al 18. Quiero decir que toda antología, al extraer de sus lugares originales las piezas que la conforman, y resituirlas, crea nuevas relaciones por las que fluyen significados que afectan a textos que antes no los albergaban. En el humorístico poema 18 de las *Flores*, el hispalense Alcázar, precisamente un no herreriano, interrumpe, muerto de risa, el chiste que cuenta que le contaron:

«Revelome ayer Luisa
un caso bien de reír;
quírotelo, Inés, decir,
porque te caigas de risa.
Has de saber que su tía...
No puedo de risa, Inés;
quiero reírme, y después
lo diré cuando no ría».

Los ecos de esta carcajada aún resuenan en quien *escucha con los ojos*, el lector que inmediatamente después halla, porque así lo decidió Espinosa, el soneto con que el herrerianista Baltasar de Escobar, receptor del CVII de *Versos*, I, quiso elogiar al *Divino*: «Así cantaba en dulce son Herrera, / gloria del Betis espacioso, cuando / iba las quejas amorosas dando...». Los verbos *dicendi* (o *canendi*) empleados por Alcázar y Escobar, *decir* y *cantaba*, son ingeniosamente entrelazados gracias al *Así* que Espinosa cazó oportunamente al vuelo para resignificar la miniserie de 18 + 19: «*Te quiero decir, Inés, un caso bien de reír*» que «*diré cuando no ría*»... *Así cantaba Herrera*... Las dos enunciaciones, semántica y pragmáticamente tan alejadas, convergen en una broma en que la chanza del poema 18 fluye hasta contaminar al 19, que de proherreriano se torna *así* en antiherrerianista. El chiste logrado a fuerza de engaste por Espinosa contrastaría también a la desenvuelta Inés de Alcázar con la eufemística (digo, cultista) «selva de Alcides» con que Escobar pudo aludir a la Alameda de Hércules: espacio del que la miniserie de las *Flores* desdibuja la idealización hispalense pretendida por el soneto 19, para traer a la primera fila receptiva su asociación como conocido

lugar prostibulario. ¿Extrañaría que el severo Pacheco, que para colmo se muestra en el *Libro de retratos* muy amigo y *esclavo* de Alcázar, quisiera conjurar la broma de un Espinosa que mejor se hubiera olvidado completamente de Herrera? Atribuiré entonces una intención de desagravio del *Divino* y de Escobar a la acción de Pacheco cuando edite el soneto de éste cerrando el libro II de los *Versos* de 1619: lugar sin duda más propio del sentido o lenguaje de este poema, y, dado el *Así cantaba*, también mejor que la posición prologal que Cuevas le asigna al recolocarlo al frente del libro III.

Aunque los «escritos» de Herrera, según Duarte, «dejan [...] muy poco lugar de gloria a los que, imitándole, quisieren perficionar lo que él no pudo por su temprana muerte», de su poesía partirá la lírica sevillana del XVII, y por supuesto Góngora. También como «sustrato imprescindible», según Morata Pérez, los antequeranos Tejada Páez, Carvajal y Martín de la Plaza. Tal herrerianismo «impregna en la avanzada fórmula de su lenguaje poético neopetrarquista menos que el tono grandilocuente y bíblico de sus canciones, imitadas desde Mosquera a Fernández de Andrada», como ha señalado Lara Garrido; quien, atendiendo a la «fama póstuma no excesivamente nutrida» del *Divino*, menciona a Lope y convoca los casos de Cervantes, Escobar, Tejada, Mesa y el ya tardío y «voluntarioso sin eco posible» de las *Solías* de Quijada y Riquelme. Un Quijada convertido en «la nueva Esperanza desta Roma» por Juan Antonio de Ibarra cuando en 1623 ensaye el *Encomio de los ingenios sevillanos*, y conecte dos promociones de *alumnos* hispalenses: la herreriana y la de Rioja y Quijada. Éste había sido presentado pocos años antes en sociedad, o recomendado por Arguijo a Lope de Vega, que en el Madrid *isidrista* de 1620 controlaba los resortes de la corte literaria con máquinas de propaganda contrarreformista como la justa poética. Era el Lope que dos décadas atrás contrastó en Sevilla el teatro de Juan de la Cueva, y que había corrido, ido, dicho y buscado el amparo de Arguijo, otro imitador de Herrera en el microscopio de su soneto LIX o en el telescopio de la obsesión latinizante por el cultismo. Lope participó con Arguijo de la admiración por el *Divino*, al que en la tercera dedicatoria al mecenas de sus *Rimas* (1602) situaba entre las autoridades españolas, porque «cuando por sus estudios y únicas partes» «no mereciera Herrera nombre de divino, por la castidad de su lenguaje le mereciera». Asimismo, la teorización literaria que esparcen las dedicatorias de las *Rimas* lopescas deriva, como la de Jáuregui en 1618, de la exposición de las *Anotaciones*.

No menos proclives a los tics herrerianos son los sonetos I, V, VIII o XXIV de un Rioja cuya poesía reconstruye el círculo de los afines. De unos amigos que la religiosa gelidez de la Contrarreforma no dudaba en transformar en *exempla* morales, como aquel Medrano cuya muerte no será motivo de lloro en el soneto XV de Rioja, sino de admonición estoica: «¡Mira cuánto en color, cuánto en lozana / juventud confiar el hombre debe, / si así acabó Medrano!». Al hombre sólo cabe, pues, buscar «el celestial tesoro» que Rioja acomoda del verso 31, «del propio, rico y celestial tesoro», de la canción herreriana «Jamás alcó las alas alto al cielo...» (1578). Desde este herrerianismo que detectó en completa anotación Chiappini, Rioja revela en su soneto XXVI, «No canses el ingenio ni la mano / en imitar las luces y la nieve, / Lelio, de aquella faz con quien se atreve / arte sublime a competir en vano», la

ARTE
DE LA PINTURA,
SV ANTIGVEDAD,
Y GRANDEZAS.

DESCRIVENSE LOS HOMBRRES EMINENTES
que haaxido en ella, así antiguos como modernos, del dibu-
jo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion,
y estofado; del pintar al fresco, de las encarnaciones, de polli-
mento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y ensena
el modo de pintar todas las pinturas
figuradas.

POR FRANCISCO PACHECO
regino de Sevilla.

Año



1649.

CON PRIVILEGIO.

*En Sevilla, por Simon Faxardo impressor de libros,
a la Cerrajería.*

Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*, Sevilla, 1649.

mentalidad neoestoica y contrarreformista que sitúa al hombre perpetuamente inferior a la divinidad. Con el poder creador de ésta contrasta el afán humano condenado a la esterilidad, a la impotencia incapaz de traspasar, como el artista, ciertas *líneas rojas* esenciales: «podrás la más difícil parte» «cuando el olor me pintes a las flores». De este «Francisco de Rioja, inquisidor, honra desta ciudad», presentó Pacheco, en un pasaje que ya he traído del *Arte de la pintura*, la «valiente silva» I, abierta con dicha impotencia artística o humana: «Mancho el pincel con el color en vano / para imitar, ¡oh Febo!, tu figura». Y en el no menos herreriano soneto XXIX, dedicado a otro pintor del círculo, Juan de Fonseca, Rioja conjuga el estoicismo de su recurrente *topos* negativo del mar, con un innovador traslado a la hundida Atlántida del relevante *locus* hispalense de las ruinas; esperable, dada la mezcla previa, es que concluya «que todo huye como viento airado».

Así pues, dos fuerzas reaccionan en torno al polo de atracción que es Herrera, cuya función histórica fue posibilitar el despegue de una nueva lengua poética que, para seguir osando alzarse hacia el cielo de Faetón e Ícaro, tuvo que liberarse de su propulsor. Encarnaron la fuerza de reacción negativa a Herrera el prete Jacopín en la ladera castellana; en la andaluza, Cueva y Espinosa (y no sé si muy al final un Medina renegado). La reacción positiva y más numerosa hermanó también a castellanos (Cervantes y Lope), antequeranos y sevillanos como el pintor Céspedes y el arqueólogo Caro, cuyos poemas en loor de Herrera dejó Pacheco en su álbum de retratos. A estos partidarios apuntó Lara Garrido al subrayar que sólo en el XVII se hallará «un orden de coherencia ideológica y una uniformidad de intereses temáticos asumidos en expresión –lenguaje y significado– concordante» con Herrera. Al frente de los seguidores de éste, el trío de 1619. En él figuraba Rioja: aquél que pudo enlazar el legado del *Divino* con los nuevos tiempos olivaristas que se avecinaban.

«En la fortuna que an corrido los versos de Fernando de Herrera, los à valido solamente el favor de V. Señoría para que no se pierdan en el descuido o en el desprecio de los más, que esta suerte tuvieron casi siempre, como si no merecieran el lugar que an alcançado los mejores».

Rioja abre así su dedicatoria de 1619 a Olivares: a quien, perteneciendo a esos *mejores*, llevaba dos años sufriendo la presión, como Herrera el *desprecio*, del partido lermista; pero ahora se hallaba en trance –como el *Divino* de ser revalorado– de alcanzar *el favor* del que se preveía, a la vista de la enfermedad de Felipe III, futuro rey: de ser su *valido*. Quiero indicar con esto que Gaspar de Guzmán pudo verse más que reflejado en estas palabras de quien, como protegido suyo, de sobra conocía sus circunstancias; y que el rescate de 1619, incluyendo el nominal de los títulos herrerianos perdidos, era susceptible de enarbolarse como jirón ideológico o de un programa *civil* que coser en las nuevas banderas. A ellas fue encomendada la memoria de Herrera.

Nieto del sevillano I conde de Olivares y formado en las aulas salmantinas, entre 1607 y 1615 había vivido Gaspar de Guzmán, como los mecenas aristocráticos hispalenses, entre Madrid y Sevilla. Los versos –herrerianos?: fue una moda– que compuso, los destruyó en 1625, año en que el rey lo creó conde-duque. En 1618, durante el

viaje de los monarcas a Portugal «para asistir a las Cortes de Lisboa, que debían jurar fidelidad al heredero» (el futuro Felipe IV), su entonces gentilhombre

«tuvo una de sus súbitas huidas y se marchó desde Lisboa a Sevilla. El pretexto oficial fue que el estado de sus haciendas andaluzas hacía muy conveniente su presencia y cuidado directo. Pero sorprende la elección del momento en que le acometieron estos pujos de buen administrador. En Sevilla se halló muy bien. Encontró a sus antiguos amigos [...]; y, desde luego, a los poetas conocidos y preferidos».

El médico Marañón supone una crisis psicológica para explicar esta *huida* de Olivares. En todo caso, desde 1617 estaban listos los *Versos* de Herrera, a él dedicados. Según los lamentos de Pacheco, Rioja y Duarte, que no consideraban la poesía un producto cultural perecedero, el olvido había sepultado la memoria de Herrera desde su muerte en 1597. Veinte años después, el *Divino* –reitera un esperanzado Rioja a don Gaspar– es «dichoso» por «hallar el favor de V. Señoría, cuya vida guarde Dios muchos años para aliento i favor de los estudiosos».

Cuando en 1621 inicie Olivares, «bajo el signo de una inflexible moralización», su valimiento, constituirá «Juntas, reformadoras de todo, encargadas de renovar, de arriba abajo, al país; incluso había una llamada de *Reforma de las costumbres* (1622), con la que, inocentemente, se proponía atajar la terrible inmoralidad de la vida española». Esto que Marañón interpreta como *inocencia* será más bien el revestimiento prestigioso que todo castigo debe adoptar, en este caso contra el partido de Lerma acusado de «rapiña» o corrupción. Asimismo, el reformismo radical olivarista se relaciona con la fuerte impronta neoestoica que en don Gaspar dejaría su vivencia en la cultura hispalense. La «corrupción de las costumbres» castellanas y la pérdida de «sus antiguas virtudes», serán estímulos tanto para una política como para «la formación de toda una máquina propagandística» formada por «un grupo de escritores como Quevedo, el Conde de la Roca y Virgilio Malvezzi», al que Elliott podría haber sumado al bibliotecario y cronista real Francisco de Rioja, que en 1643 terminará acompañando en su destierro a Olivares. Fenómeno que transparenta el típico proceder político de justificar acciones con grandes ideales, fue la «redefinición of the nobility» sobre la que Pike trata en las décadas de 1620 y 1630: el valido dio numerosa entrada en las Órdenes militares a los comerciantes hispalenses, cuyos nuevos hábitos pretendían –inyectando paradójicamente sangre *manchada* en el ADN de la época– restaurar la pureza de las corruptas instituciones. Es que la propaganda volvía a ocultar el intento olivarista de consolidar apoyos políticos en Sevilla. De nada terminaría sirviendo su afán ante «la humana condición» que Rioja hubo de recordar a Manlio (anagrama que conjunta *Guzmán* y *Olivares*) en uno de los sonetos que le enderezó: «¿Cómo la frente así en la paz severa / turbias mustio con llanto vergonzoso?». Se empeñaba el consejero Rioja en enseñar una imperturbabilidad de estoico varón justo horaciano a quien se hallaba, por voluntad sólo propia del vulgo, en medio del navegar político, del tráfigo de la ambición; a quien, por tanto, no tendría oídos para atender el aviso sobre «la muerte fiera» que este soneto XXXI volvía a fijar con sintagma herrerianista.

Tras el tapiz de este ensayo, que quiso explorar vías para futuras inquisiciones sobre su materia, se encuentran los textos del triple Herrera: historiador propagandista,¹ teórico de las letras² y poeta;³ después, los del maestro Mal Lara⁴ y sus otros descendientes intelectuales directos e indirectos: Medina, Rioja, Pacheco el pintor y Duarte.⁵ Para la *era de Mal Lara y sus discípulos*, además del estupendo libro de Lleó Cañal (§ 2),⁶ aprovecho en el § 1 el capítulo I del relato de familias y retrato sociológico hispalense trazado por Pike.⁷ El compromiso jesuítico (§ 2) late en las biografías y obras de Arguijo y Medrano⁸ (para otras cuestiones recorro a las *Rimas* de Lope [§ 20] y de Jáuregui [§§ 17 y 20]).⁹ Cotejo la visión ahistórica de Celaya sobre la *poesía pura* herre- riana con las reflexiones de Aguiar sobre el arte dirigido (§ 3).¹⁰ El concepto *tríada malarista* (§ 4) categoriza el linaje intelectual sevillano del XVI:¹¹ las vidas y las obras de Herrera, Medina y Pacheco el canó-

nigo han sido respectivamente tratadas por Macrí, Vranich y Pozuelo Calero.¹² Sobre el proceder moral teórico y práctico de Herrera (§ 5), conecto dos artículos de Cuevas y Lázaro Carreter;¹³ y ambos, con la esclarecedora indagación de las fuentes de las *Anotaciones* (§ 6) llevada a cabo por Morros.¹⁴ Sobre el *Libro de retratos* (§ 7) he recurrido a Bassegoda.¹⁵ En torno a las denominaciones de Medina y Herrera para la lengua española (§ 10),¹⁶ complemento las reflexiones de Alonso sobre este asunto con las de González Ollé.¹⁷ La *Gramática* (§ 11) de Nebrija¹⁸ es disciplina que enlaza con la teorización herreriana sobre neologismos, palabras patrimoniales, arcaísmos y vulgarismos (§§ 12-14).¹⁹ Sobre el *luengo* ausente en *Algunas* y frecuente en *Versos* (§ 14), y sobre el especial léxico herreriano (§ 17), remito a Kosoff y Macrí.²⁰ Prieto y Fernández Mosquera tratan la disposición, o de *canzoniere* petrarquista o antológica, de *Algunas*;²¹ sobre este título

¹ *Relacion de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto [...]*, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España [...]*, XXI, Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero, 1852 (ed. facs. Nendeln [Liechtenstein], Kraus Reprint, 1966), pp. 242-382 (las citas del § 1, en pp. 359, 352 y 374); *Tomas Moro de Fernando de Herrera [...]*, ed. M. Pérez de Guzmán y Boza, marqués de Jerez de los Caballeros, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1893 (p. 69 en el § 5).

² HERRERA, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, (pp. 285, 911, 370 y 338 en el § 7); el elogio de las glorias españolas (§ 8), en pp. 899-905.

³ HERRERA, F. de, *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985. La mención de Cuevas sobre *luengo* (§ 14), en p. 91, n. 183.

⁴ MAL LARA, J. de, *Obras completas, I. Filosofía vulgar*, ed. M. Bernal Rodríguez, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996; la cita del § 6, en p. 23.

⁵ «El maestro Francisco de Medina a los lectores», en *Anotaciones...*, pp. 187-203 (p. 187 en el § 11); *Apuntamientos y notas del maestro Francisco de Medina a los sonetos de don Juan de Arguijo...*, en ARGUIJO, J. de, *Poesía* (cfr. la nota 8), pp. 228-248 (la cita del § 18, en p. 237); RIOJA, F. de, *Poesía*, ed. G. Chiappini, Barcelona, Fundación José Manuel Lara, 2005 (§§ 14, 21 y 24; y por donde cito, p. 44, el *Arte de la pintura* en los §§ 6 y 21). Los preliminares a los *Versos* de 1619, «Francisco de Rioja a Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, etc.» y «El licenciado Enrique Duarte, a la memoria de Fernando de Herrera», en HERRERA, F. de, *Poesía castellana...*, pp. 479-486 y 486-496, respectivamente. PACHECO, F. de, *Libro de retratos*, he consultado la versión digitalizada en la Red por la Biblioteca Virtual Andalucía.

⁶ LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979.

⁷ PIKE, R., «Tendencias de la población: la revolución demográfica de Sevilla», *Aristócratas y comerciantes. La sociedad sevillana en el siglo XVI* [1972], Barcelona, Ariel, 1978, pp. 13-31; el cálculo de la población hispalense de la década de 1580, en pp. 28-29.

⁸ ARGUIJO, J. de, *Poesía*, ed. G. Garrote Bernal y V. Cristóbal, Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2004; MEDRANO, F. de, *Diversas Rimas*, ed. J. Ponce Cárdenas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005. Las citas del § 2, en Arguijo, p. 172, Medrano, pp. 217-218 y el *Coloquio de los perros* de M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, III, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982, p. 261.

⁹ LOPE DE VEGA, *Rimas I (Doscientos sonetos)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, p. 645; JÁUREGUI, J. de, *Poesía*, ed. J. Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 137-141.

¹⁰ CELAYA, G., «Primera etapa. La poesía pura en Fernando de Herrera», *Exploración de la poesía* [1963], Barcelona, Seix Barral, 1971², pp. 13-77 (la cita, en p. 66); AGUIAR E SILVA, V. M. de, *Teoría de la literatura* [1972],

Madrid, Gredos, 1984⁶, pp. 87-98.

¹¹ GARROTE BERNAL, G. y CRISTÓBAL, V., «Introducción» a ARGUIJO, J. de, *Poesía*, pp. XXIII-XXIV.

¹² MACRÍ, O., *Fernando de Herrera* [1959], Madrid, Gredos, 1972²; VRANICH, S. B., *Francisco de Medina (1544-1615). Maestro de la Escuela Sevillana*, Sevilla, Diputación Provincial, 1997; POZUELO CALERO, B. (ed.), PACHECO, F., *El túmulo de la reina doña Ana de Austria*, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-Laberinto-CSIC, 2004.

¹³ CUEVAS, C., «La poesía moral en Fernando de Herrera», *Ínsula*, 610 (1997), pp. 3-4 (la cita, en p. 3a); LÁZARO CARRETER, F., «Dos notas sobre la poética del soneto en los Comentarios de Herrera», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 9 (1980), pp. 315-321 (las citas, en pp. 319 y 321).

¹⁴ MORROS MESTRES, B., *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998; las citas, en pp. 108 y (§ 13) 91.

¹⁵ BASSEGODA, B., «El *Libro de retratos* de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza», *Locvs Amoenvs*, n° 5 (2000-2001), pp. 205-216 (cito la p. 206b).

¹⁶ HERRERA, F. de, *Anotaciones...*, pp. 275, 280, 562 y 602 (en p. 850, el pasaje en que *lengua* y *patria* son sinónimos [§ 11]). Una generación después, Rioja dirá de nuevo «habla castellana» («A Don Gaspar de Guzmán», p. 481).

¹⁷ ALONSO, A., *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres* [1943], Buenos Aires, Losada, 1968⁴, pp. 14-63 (y el apartado «Herrera y el ideal artístico de la lengua» [pp. 64-79]); GONZÁLEZ OLLÉ, F., «El habla cortesana, modelo principal de la lengua española», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXII (2002), pp. 153-231 (las citas, en pp. 179 y 217; la discrepancia con Alonso respecto a Valdés, en pp. 196-200).

¹⁸ NEBRIJA, A. de, *Gramática de la lengua castellana*, ed. A. Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 97.

¹⁹ HERRERA, F. de, *Anotaciones...*, pp. 850-852 (neologismos), pp. 341-343 (palabras patrimoniales y *tamaño*), pp. 585-586 (arcaísmos) y pp. 496 y 533 (vulgarismos).

²⁰ MACRÍ, O., *Fernando de Herrera*, pp. 387-431; KOSSOFF, A. D., *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, RAE, 1966 (p. XIII en el § 12). La lista que ofrece Kosoff de cultismos usados por el poeta Herrera (pp. IX-XII), excede con mucho a las de italianismos (pp. XIII-XIV) y arcaísmos (pp. XII-XIII).

²¹ PRIETO, A., *La poesía española del siglo XVI*, II, Madrid, Cátedra, 1984-1987, pp. 570-585 (la cita, en p. 575; los capítulos XI-XIII de esta obra reconstruyen la poesía de la cultura sevillana del XVI); FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., «De nuevo sobre la consideración de *Algunas obras* de Herrera como cancionero petrarquista», *Ínsula*, 610 (1997), pp. 14-17 (la cita, en p. 15a).

recojo el parecer de Montero (§ 15).²² Las menciones a Cueva y la propuesta de cierto *teorema* (§ 18) son responsabilidad mía.²³ Las claves que manejo sobre las *Flores de poetas ilustres* (§ 19) figuran en el libro y la edición de Molina Huete, y en otro artículo.²⁴ Sobre el herrerianismo de la poesía sevillana del XVII (§ 20), cuyo contexto poético habrá de ser reconstruido monografía a monografía y fatigando archivos,²⁵ comienzo citando el fundamental panorama trazado por Lara Garrido,²⁶

cuyo análisis sobre la fama póstuma del *Divino* también atiendo.²⁷ En este contexto sevillano y andaluz se hallan asimismo las relaciones herrerianistas, líricas y épicas, de Tejada,²⁸ Carvajal,²⁹ Martín de la Plaza³⁰ y del Mesa que traté junto con el fenómeno del patrocinio hispalense.³¹ En fin, tomo las noticias sobre Olivares (§§ 2-3 y 22-24) de la clásica obra de Marañón, de las actas coordinadas por Elliot y García Sanz, y del capítulo 7 de otro libro de Pike.³²

²² MONTERO, J., «Las Anotaciones, del texto al lector», en LÓPEZ BUENO, B. (ed.), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce Estudios*, Sevilla, Universidad, 1997, pp. 91-105 (la cita, en p. 104).

²³ GARROTE BERNAL, G., «Estampas sobre Juan de Arguijo y sus contemporáneos», *Lectura y Signo*, I (2006), pp. 41-60 (sobre Cueva, pp. 44-51; para el *Encomio* de Ibarra [§ 20], pp. 56-57); GARROTE BERNAL, G., «Teorema del prurito de originalidad», *El Fingidor*, VIII, 31-32 (2007), pp. 30-31.

²⁴ MOLINA HUETE, B., *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Barcelona, Fundación José Manuel Lara, 2003; P. ESPINOSA, *Flores de poetas ilustres*, ed. B. Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005 (los dos poemas citados, en pp. 70-71); GARROTE BERNAL, G., «Barahona de Soto en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa», en LARA GARRIDO, J. (ed.), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Málaga, Universidad, 2002, pp. 47-68.

²⁵ Cfr., entre esas monografías, las de COBOS RINCÓN, M., *Francisco de Calatayud y Sandoval (vida y obra)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1988, y FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ, C., *El primer conde de la Roca*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1995.

²⁶ LARA GARRIDO, J., «Historia e interpretación (nuevo esbozo de un panorama literario: la lírica en Andalucía en los siglos XVI y XVII)», *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, UEM-CEES, 1997, pp. 121-249 (la cita que distribuyo en los §§ 20 y 22, en pp. 147-148). Panorama que complementan los dos libros en uno (el del autor y el del editor) que hay en OROZCO DÍAZ, E., *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, ed. J. Lara Garrido, Málaga, Universidad, 2006; para este asunto, pp. 83-85 y 207-213, y 97-102 y 229-242.

²⁷ LARA GARRIDO, J., «Sonetos epicélicos en homenaje del «divino» Herrera, o el rastro tenue de una fama póstuma», *Revista de Estudios Antequeranos*, V, nº 9 (1997), pp. 23-62 (la cita, en p. 53). Se estudian y editan aquí el soneto de Escobar (pp. 39-47) que trato en el § 19, y los de Cervantes (pp. 27-39),

Tejada (pp. 47-53), Mesa (pp. 53-57) y Quijada (pp. 57-60). Lara Garrido también menciona el herrerianismo teórico de Lope (p. 36, n. 27).

²⁸ ROSES, J., «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», *Revista de Estudios Antequeranos*, V, nº 9 (1997), pp. 63-88.

²⁹ MARTÍNEZ INIESTA, B., «El canto heroico de Fernando de Herrera y el poema del asalto y conquista de Antequera de Rodrigo Carvajal (una lectura desde la perspectiva genérica)», *Revista de Estudios Antequeranos*, V, nº 9 (1997), pp. 89-112; FERNÁNDEZ DOUGNAC, J., «Una aproximación a la poesía lírica de Carvajal y Robles ante la huella de Herrera: ámbitos afines y divergencias», *ibid.*, pp. 113-144.

³⁰ MORATA PÉREZ, J., «Ecos de Fernando de Herrera en Luis Martín de la Plaza: asimilación y lejanía», *Revista de Estudios Antequeranos*, V, nº 9 (1997), pp. 145-160 (la cita, en p. 146).

³¹ GARROTE BERNAL, G., «Palabras por patrocinio. Cristóbal de Mesa ante el duque de Béjar (*Rimas*, 1611)», en DÍEZ, J. I. (ed.), *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, pp. 131-171.

³² MARAÑÓN, G., *El conde-duque de Olivares* [1936], Madrid, Espasa-Calpe, 1975¹⁴, pp. 35-36, 43 y 48-52 (para la relación con los jesuitas mencionada en el § 2, pp. 119-122); ELLIOT, J. H. y GARCÍA SANZ, Á., *La España del conde duque de Olivares [...]*, Valladolid, Universidad, 1990; ELLIOT, J. H., «El Conde Duque de Olivares: hombre de estado», pp. 17-30 (las citas, en pp. 24 y 27); KAGAN, R. L., «Olivares y la educación de la nobleza española», pp. 225-247 (los proyectos educativos mencionados en el § 3, en pp. 228 y 238); PIKE, R., «The Linajudos in the Era of the Count-Duke of Olivares», «*Linajudos and «Conversos» in Seville. Greed and Prejudice in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain*, New York, Peter Lang, 2000, pp. 91-113 (la cita y, en pp. 105-106).



LA MÚSICA PROFANA DEL SIGLO XVII EN ANDALUCÍA: CANCIONEROS, TEATRO Y POETAS

Francisco J. Giménez Rodríguez
Universidad de Granada

Tomando como punto de partida el principal objetivo de este Congreso Internacional «Andalucía Barroca», que consiste en la revalorización del papel histórico de Andalucía, la puesta al día de sus estudios, el conocimiento de la contribución de sus creadores al panorama nacional y la difusión del patrimonio histórico que la sociedad barroca aportó a la cultura española y universal, este trabajo pretende situar la música profana del siglo XVII en relación con el resto de las artes, dando así cuenta de su importancia en los distintos ámbitos de la vida barroca en Andalucía, si bien hemos de reconocer que un título más ajustado a la realidad sería «presencias y silencios» de la música profana en Andalucía en el siglo XVII.

Las razones de estos «silencios» son extremadamente complejas, y probablemente, en el estado actual de investigación musicológica, sea aún imposible desentrañarlas; no obstante, podemos señalar dos aspectos que han tenido gran peso en el desconocimiento de la música profana en Andalucía en el siglo XVII. En primer lugar, parece claro que el gran esplendor de la música española en el siglo XVI, período que aún hoy es percibido como un «hito» en nuestra historia musical –en una visión drásticamente reduccionista–, llevó a tildar de decadente el siglo posterior:

«Según el viejo criterio de «progreso» en la historia, la música española, a cuya cabeza figura la importantísima Escuela Andaluza, llega a su máximo nivel de desarrollo en el siglo XVI teniendo la primacía en todo el mundo occidental, para entrar en el siglo XVII en un periodo de decadencia.»¹

¹ MARTÍN MORENO, A., *Historia de la Música Andaluza*, Sevilla, 1985, p. 191.

Esto justifica, en cierta medida, la falta de investigación musical del XVII en Andalucía, si lo comparamos con el siglo anterior. Esta idea, apuntada por Antonio Martín Moreno en la *Historia de la Música Andaluza*, ha cambiado parcialmente desde 1985 en el caso de la música religiosa, donde se han realizado algunas investigaciones, pero sigue siendo una afirmación válida para referirnos al repertorio profano. De hecho, no existen investigaciones sobre la música profana en Andalucía en el siglo XVII que nos lleven a actualizar la visión de conjunto que ofrece la obra de Martín Moreno.

A la visión «decadente» del siglo XVII habría que sumar otro factor que dificulta la investigación en el caso de la música profana, como es la escasez de fuentes musicales para el estudio de este repertorio:

«La investigación musical sobre el repertorio profano y teatral del siglo XVII ha sido, y sigue siendo, a un tiempo un reto y un atractivo para el musicólogo. Los guiños de la Historia han hecho que la música barroca, que en la época permeaba todos los ámbitos de la vida, en buena medida se haya perdido para siempre. La escasez de fuentes musicales del repertorio profano y teatral resulta ser aún más sensible que en el caso de otros repertorios, ya se deba a sus particulares modos de transmisión y circulación, a la falta de instituciones que se preocuparan de conservar adecuadamente los manuscritos o a una serie de catástrofes naturales, que indudablemente produjeron pérdidas irreparables»².

Esta reflexión de uno de los especialistas en repertorio profano del Barroco, nos sitúa en la problemática de una música que, relacionada con los ámbitos religioso y teatral, apenas hemos localizado en una mínima parte, y aún así, nos permite intuir la importancia que tuvo como actividad cortesana y popular.

EL MECENAZGO MUSICAL

Una de las actividades que cultivaba y patrocinaba la nobleza española era la música, relacionando, una vez más, el ámbito religioso de las capillas con el aspecto cortesano de la formación musical, el ocio y el teatro.

En recientes estudios se ha comenzado a investigar la actividad de apoyo, promoción y difusión de la música que llevaron a cabo los miembros de las casa de la nobleza, así como la evolución de estas prácticas de mecenazgo musical de la nobleza española fundamentalmente en el siglo XVIII.³ No es de extrañar que los primeros estudios se centren en este siglo, pues ya «la escasa bibliografía que existía hasta ahora sobre música y nobleza en España

había puesto de manifiesto la relación de algunos miembros de las Casas de Osuna y Benavente con importantes compositores europeos de los siglos XVIII y XIX como Franz Joseph Haydn, Luigi Boccherini o Saverio Mercadante, entre otros»⁴

.En Andalucía, durante el siglo XVII se observa la existencia de diversas casas nobiliarias con actividades cortesanas centralizadas. Como ejemplo de la importancia de estos centros, podemos estudiar las actividades musicales en la villa de Osuna, que a partir de la segunda mitad del siglo XV vivió uno de sus mayores momentos de esplendor cultural, personalizado en la labor de Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña (1494-1558). Fue un hombre culto, modelo del noble renacentista preocupado por las artes, y con una importante formación musical que le permitió cantar con facilidad y componer algunas obras, según relata Jerónimo Gudiel en la reseña biográfica que le dedica en su *Compendio de algunas historias de España* (1577):

«En sus menores años fue criado sin el fausto y autoridad de que suelen gozar los herederos de grandes estados, pues en él faltaba esta razón, siendo el menor de sus hermanos, aunque fue muy regalado de su madre: antes sus padres los encaminaban al estado eclesiástico, haciéndole deprender letras en su niñez, y así le dio a la gramática y música: en las cuales dos disciplinas fue tan aventajado, que cualquier libro escrito en lengua latina de cualesquiera facultades tan claro entendía que los trasladaba en castellano con mucha facilidad, y con cualquier voz por dificultosa que fuese cantaba sueltamente, y con algunos avisos y gracias musicales componía algunas obras que sonaban dulcemente al oído»⁵.

Aunque cada vez visitaban menos sus dependencias andaluzas, la práctica privada de la música por los titulares de la Casa de Osuna y su familia continuó durante el siglo XVII. Las hijas de Gaspar Téllez Girón, V Duque de Osuna, recibían clases periódicas de clavicordio. También participaban en esta práctica musical los criados más cercanos a los duques, como María Gómez, una de las criadas de la V Duquesa de Osuna, que recibió clases de arpa costeadas por la noble, a quien esta criada posiblemente debió deleitar con sus interpretaciones domésticas. El mecenazgo musical de esta casa nobiliaria se extendió también a la labor de protección a teóricos y músicos, como Pietro Cerone o Sebastián Durón.

En estas casas de la Nobleza, la música desempeñaba una importante función de autoafirmación de una posición social. Como señala María Ester-Sala, en España, al menos desde el siglo XVI, «donde existe la casa solariega de un gran noble, esto quiere decir con una gran renta anual, amplio prestigio y necesidad de simbolizar un «status», aparece con gran frecuencia, y con más o menos fuerza la presencia de la música.»⁶

² CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C., «Introducción» en «*Arded, corazón, arded*». *Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1997, p. 19.

³ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J. P., *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*, Granada, 2005.

⁴ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J. P., *El mecenazgo musical...*, p. 4.

⁵ GUDIÉL, J., *Compendio de algunas historias de España donde se tratan muchas antigüedades dignas de memoria y especialmente se da noticia de la antigua familia de los Girones, y de otros muchos linajes*, Alcalá de Henares, 1577, f. 115r. (citado en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J. P., *El mecenazgo musical...*, p. 98).

⁶ ESTER-SALA, M^a, «El Mecenazgo de la Nobleza en la Música del siglo XVI», *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, v. 4, nº 1-2 (1988), p. 48.

En el caso de las casas de la nobleza andaluza, como ha señalado Juan Pablo Fernández, sus actividades musicales entre los siglos XVI y XVIII pueden agruparse en tres grandes bloques: 1) formación musical y práctica musical de los titulares de las casas nobiliarias, 2) organización y mantenimiento de capillas musicales o plantillas estables de músicos patrocinadas por nobles, y 3) patrocinio de actividades dramáticas.⁷

Otro de los epicentros de la actividad musical en Andalucía durante los siglos XVI y XVII se constituye en torno a los Duques de Arcos en la villa sevillana de Marchena.⁸ Varios de los titulares de la Casa de Arcos durante el siglo XVI recibieron educación musical como parte de su formación humanística. Así el compositor Francisco Guerrero, en el prólogo de las *Sacrae cantiones* de 1555 dedicadas al II Duque de Arcos, hace alusión a la tradición musical de los miembros de esta casa, mencionando que el primer Duque, además de ser un excelente conocedor de la lengua latina y buen aficionado a la música, había aprendido a cantar «de un modo muy aceptable»:

«Además, reconozco que vuestra familia mantienen la sagrada tradición de deleitarse con los placeres musicales en su tiempo de ocio, puesto que, prescindiendo de la consideración de vuestros antepasados, huelga decir que vuestro padre inculcó en Vuesa Merced desde la más tierna infancia una educación de amplias miras, como corresponde a un príncipe tan noble como Vuesa Merced, honra de nuestros tiempos. Además de valiente guerrero, vuestro padre era un erudito tan consumado que se ocupaba de la narrativa latina, cuyo estilo está por encima de toda censura, por si lo dicho no fuera suficiente disfrutó de la música hasta el punto de que no sólo oía larga y contemplativamente a expertos cantores de excelentes voces, sino que él mismo aprendió a cantar de modo muy aceptable»⁹.

Concretamente en el siglo XVI, durante la titularidad del II Duque de Arcos, se vivió uno de los momentos de mayor esplendor de esta corte nobiliaria y de su capilla musical. En su corte se celebraban habitualmente «grandes fiestas religiosas y muchas taurinas, profanas en las que solían actuar músicos, cantores, volatineros, comediantes y conjuntos teatrales según el modo de aquellos tiempos».

Además de las actividades religiosas de la capilla musical, al menos desde el siglo XVI, los titulares de la casa ducal de Arcos patrocinaron la celebración de espectáculos teatrales. Era habitual que estas funciones contaran con participación musical, aunque en la documentación conservada sólo se refleja la cantidad global pagada al autor o director de la compañía, que posiblemente incluyera los salarios de los músicos. El interés de la Casa de Arcos por el teatro musical les llevaría a financiar funciones concretas en Madrid en el siglo XVIII e incluso a sostener una compañía teatral de repertorio español que funcionó entre Madrid y Cádiz al menos entre 1759 y 1761.

⁷ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J. P., *El mecenazgo musical...*, p. 140.

⁸ SOLAR QUINTES, N., «Morales en Sevilla y Marchena», *Anuario Musical*, v. VIII (1953), pp. 27-37; GÓMEZ PINTOR, M^a A., «Fuentes documentales para el estudio de las Casas de Osuna y Arcos», *Revista de Musicología*, v. XVI, n^o 6 (1993), pp. 3459-3475.

Indudablemente, estas y otras actividades dinamizarían la vida musical de Andalucía en el siglo XVII, aunque en la actualidad sólo podemos reconstruir ciertas prácticas religiosas, que han quedado fielmente documentadas, y se nos escape toda la actividad musical profana que inundaba estas cortes.

CANCIONEROS, TEATRO Y POETAS: EL CACIONERO DE LA SABLONARA

En general, bajo el epígrafe de música vocal profana del siglo XVII en España podríamos incluir el estudio de canciones, un gran número de ellas recogidas en cancioneros, y música escénica, con la distinción entre ópera y zarzuela.

En la primera parte del siglo se sigue la tradición del XVI con canciones, generalmente a tres o cuatro voces que discurren de modo similar, en estilo homorrítmico, o bien, aunque con menos frecuencia con mayor independencia y complejidad entre ellas, dando lugar a un estilo contrapuntístico. Esta música ha sido conservada en *cancioneros* que recogen un repertorio fundamentalmente idéntico en la forma musical, en el estilo, incluso en los compositores y aún muchas veces en las composiciones mismas. Se desconoce el nombre de los poetas que escribieron la mayoría de los textos sobre los que está compuesta la música; pero entre aquéllos cuyos versos se han localizado hay algunos de los más eximios de toda la historia de la literatura española, incluido Lope de Vega y Góngora.

La forma musical se halla en conexión con la forma literaria y es, generalmente, la del romance, villancico y otras similares. Normalmente constan de estribillo y copla, aunque hay casos con la música de una única estrofa, evidentemente para que sirviese para todas las de la composición.

En el caso de Andalucía, si es mucho lo que todavía falta por investigar en el campo de la música religiosa andaluza del siglo XVII, no es menos el trabajo por lo que se refiere a la música profana.¹⁰ Por lo que respecta a los trabajos ya realizados sobre los cancioneros poético-musicales del siglo XVII, uno de los más importantes es el Cancionero de Claudio de la Sablonara (c. 1625-6), El manuscrito fue compilado por el copista principal de la Capilla Real española, Claudio de la Sablonara (de donde procede el nombre del manuscrito) para Wolfgang Wilhelm, Conde de Neuburg y Duque de Baviera, que quedó impresionado por la música que le ofrecieron durante su estancia en la corte de Felipe IV en Madrid entre los años 1624 y 1625. En la dedicatoria del Cancionero el copista real destaca la funcionalidad «terapéutica» de esta música, su alta consideración en la nobleza y su capacidad de ocio:

⁹ GUERRERO, F., *Sacrae Cantiones*, Sevilla, 1555, (citado en STEVENSON, R., *La música en las catedrales españolas en el Siglo de Oro*, Madrid, 1993, p. 203).

¹⁰ MARTÍN MORENO, A., *Historia de la Música...*, pp. 219 y ss.

«Por ser la música manjar del alma y destierro de toda tristeza y melancolía y haber sido en todos tiempos siempre estimada y favorecida de los Reyes y Príncipes y en particular el Rey David y su hijo Salomón, que con muchas diversidades de instrumentos [y músicos] de raros artificios entretenían el tiempo. Y sin salir de España, el Rey de ella, después de haber cumplido con los despachos de su Real obligación, la mayor parte de su gusto y entretenimiento gasta en ella, [la música] y habiendo yo sabido, y visto por las obras, que ningún Príncipe se aventaja a vuestra Alteza, en ser aficionado a ella he buscado y recogido los mejores tonos que se cantan en esta corte, a dos, a tres y a cuatro [voces] para presentarlos a vuestra Alteza, escritos del mismo punto y letra que los suelo escribir para su Majestad e Infantes sus hermanos, y los mas de ellos son del Maestro Capitán, y los otros de otros diferentes maestros (...)

Claudio de la Sablonara (1625)».

El manuscrito original del *Cancionero de la Sablonara* se conserva en la Biblioteca del Estado de Baviera, por lo que se le conoce también con el nombre *Cancionero de Munich*. Su periplo centroeuropeo le preservó de correr la misma desgracia de cientos de páginas de música y arte español reducidas a cenizas en el incendio del Palacio Real de Madrid de 1734 o a escombros en el terremoto de Lisboa de 1755. Pertenece a las escasas fuentes musicales polifónico-profanas de la primera mitad del siglo XVII que han llegado hasta nosotros. Entre éstas se encuentran los *cancioneros de Turín*, de *Olot*, de la *Casanatense*, de *Lisboa*, de *Coimbra*, de *Onteniente*, *Romances y letras a tres voces*, *Tonos Castellanos*, *Libro de Tonos Humanos* y el *Libro segundo de tonos y villancicos*.

Dicho cancionero ha sido transcrito y publicado en sucesivas ocasiones¹¹ y en él figuran obras de Mateo Romero, conocido como Maestro Capitán, con 22 obras; Juan Blas de Castro, el famoso músico aragonés íntimo de Lope de Vega, con 18 obras; Gabriel Díaz de Bessón, que fuera maestro de capilla de la catedral de Córdoba, con ocho obras, al igual que Álvaro de los Ríos; Juan Pablo Pujol, con siete; el portugués Manuel Machado, con cuatro; Miguel de Arizu, con dos, y Palomares, Juan Torres, Juan Bono y Diego Gómez, con una.

Además, aparecen en este cancionero dos obras anónimas, una de las cuales son unas Seguidillas en eco, *De tu vista celoso*, que se subtítulan en el manuscrito como «danza cantada». Probablemente, si nos guiamos por la dedicatoria del cancionero, la música sea también de Mateo Romero. El texto que aparece en el cancionero presenta notables efectos semánticos y sonoros, que son ensalzados por la música.¹²

¹¹ Sobre este cancionero véase BARBIERI, F. A., *Documentos sobre música española y epistolari*, ed. Emilio Casares, Madrid, 1988; AROCA, J. (ed.), *Cancionero musical y poético recogido por Claudio de la Sablonara* (1916); MITJANA, R., «Comentarios y apostillas al Cancionero poético y musical del siglo XVII recogido por Claudio de la Sablonara y publicado por D. Jesús Aroca», *Revista de filología española*, nº 6, pp. 14-56 (1919); ETZION, J. (ed.), *The Cancionero de la Sablonara*, London, 1996. QUEROL, M., «El romance polifónico en el siglo XVII», *Anuario musical*, v. 10, (1955), pp. 111-120; PELINSKI, R., *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Amfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero de la Sablonara*, Tutzing, 1971.

¹² Una grabación de las mismas se puede encontrar en *Cancionero de la*

«De tu vista celoso
 passo mi vida,
 que me da mil enojos-ojos
 que a tantos miran.
 Miras poco y robas
 mil coraçones,
 y aunque mas te retiras-tiras
 flechas de amores.
 Para que no nos falte
 plata y vestidos,
 las mugeres hagamos - gamos
 nuestros maridos.
 Para que quieras galas
 si honor pretendes?
 Mira que son las galas - alas
 para perderte.
 Acostandose un Cura
 muerto de frio,
 dixo entrando en la cama - Ama
 venios conmigo.
 Las doncellas de ogano
 son como duendes,
 que buscando doncellas - ellas
 nunca parecen.
 Como quieres, morena,
 amor constante,
 si tu de las mujeres - eres
 la mas mutable?
 Ay, no me deis mas penas
 con vuestros celos,
 que sereis mis enojos - ojos
 y no mis cielos!».

La unidad fundamental de estas seguidillas son las estrofas de cuatro versos que parecen ir encadenándose, lo que nos ofrece la posibilidad de pensar que no solían presentarse aisladas. De hecho, para que cobren todo su sentido no hay que separarlas del conjunto del que formaron parte inicialmente, y a través del cual «se pueden adivinar más concretamente las circunstancias que las vieron nacer: fiestas, bailes, libaciones tabernarias u otras manifestaciones de alegrías colectivas que, gracias a la flexibilidad de este molde métrico fluctuante, podían incitar a la improvisación o, por lo menos, a una sucesión de variaciones sobre el mismo asunto, como lo sugiere la misma etimología de la palabra.»¹³

Sablonara. Music in the Spain of Philip IV, La Colombina, Accent ACC 99137 D. 1999.

¹³ BROWN, K., «Doscientas cuarenta seguidillas antiguas», *Criticón*, nº 63, 1995, pp. 7-27. Este autor recoge una variante de este texto que aparece en 1635 en una recopilación de poesías con el título de *Jardí de Ramelleres*, códice perteneciente a la Biblioteca del Ateneo de Barcelona. La versión que recoge este manuscrito, diez años después de Sablonara, es más extensa y bastante más explícita en su contenido picaresco. Además, nos ofrece una valiosa información sobre la vigencia de estas poesías más allá de la Corte madrileña y, posiblemente, nos remite también a la pervivencia de una interpretación músico-literaria conjunta.

Aunque conocemos el nombre de la mayor parte de los compositores de los cancioneros, no está todavía establecido el origen de todos ellos de los que, sin duda, alguno de ellos debió ser andaluz de nacimiento, además de Gabriel Díaz Bessón que perteneció a la Catedral de Córdoba. A este insigne compositor dedicó Lope de Vega la comedia Carlos V en Francia. El ex maestro de capilla de Córdoba era por entonces maestro en el Monasterio de la Encarnación de Madrid, y a él se refiere Lope de Vega en los siguientes términos:

«A GABRIEL DÍAZ, Maestro de Capilla insigne, en el Real Monasterio de la Encarnación.

Habiendo oído en una fiesta un villancico en ecos, cuya música V.m. compuso con tanto artificio, que la novedad admiró la envidia, y la dulzura suspendió el entendimiento; que no sin causa dijo Homero, que Júpiter ministraba a los Músicos lo que cantaban, que es lo mismo que decir san Agustín que era don de Dios, confirmé justamente la opinión que de V.m. tenía, digno concepto de su raro ingenio, y la gracia que a los españoles en todo género de música vocal o instrumental ha dado el cielo, tan propia en ellos como mal imitada de otras naciones. A la voz, que era el alma de la letra, en lo alto de un claustro repetía los últimos acentos otra tan parecida y suave, que a la mayor atención se le ocultara la diferencia, y así mismo a las demás, que juntas formaban la responsión, con otras tantas tan iguales, como si impelido el aire en algún valle cerrado o lugar cóncavo, por no dejarle resolver, resultara quebrándose. Así describen el eco Aristóteles, Temistio y Plinio.

Bien pudiera dar a V.m. mayores alabanzas por la celestial música que compuso en las honras de la Reina nuestra señora, celebradas en la Encarnación, de cuya insigne Capilla es V.m. maestro; pues fue tan admirable y única, que la pudieran envidiar Guido, Andrea y Franquino: pero en la primera que digo hallé para mí más causa, por estar dividida en son, número y palabras, ligadas a armonía rítmica, o métrica, definición que hizo Platón de la música artificial en el tercero de su *República*; que san Agustín no excluye los Poetas, antes los admite por músicos en este género, y porque en aquellos ecos descubrió con más dulzura la fertilidad del arte, y en la novedad y invención, la grandeza de su ingenio; pues pudo entonces probarse con demostración matemática, aquel sonido armónico del cielo que dicen que oyó Pitágoras, y que nosotros no oímos por la continuación desde que nacemos, o por el daño que hiciera a los oídos, como quieren Boecio y Plinio; pues excediendo el sentido, le puede destruir, como el sol la vista. Esta afición me ha obligado a pagar a V.m. con la memoria de la dirección desta comedia, el gusto de aquel día, si bien tan desigual en todo, muestra de mi inclinación y ánimo; V.m. la reciba con el que le merece mi deseo. Y pues los Poetas llaman cantar al escribir, óigame a mí estos versos:

Gabriel tu música humana
así imita la divina,
que el alma en éxtasi inclina
a la inmortal soberana:
toda la demás es llana,
que en los ecos de aquel día,
mostró bien la melodía
con que a todos te adelantan,
que son ecos cuantos cantan
de tu divina armonía.
Dios guarde a V.m.

Su capellán,
Lope Félix de Vega Carpio». ¹⁴

Más allá de desentrañar la relación entre música y literatura que concibe el escritor, o de la estrecha relación que le unió a músicos como Juan Blas de Castro o el propio dedicatario, nos interesa destacar el profundo conocimiento que muestra Lope de la tradición del pensamiento musical, citando las teorías o en ocasiones sólo el nombre de figuras como Pitágoras, Platón, Aristóteles, San Agustín, Boecio, Guido (d'Arezzo), Franchino (Franco de Colonia) y Andrea (Gabrielli). Indudablemente, esta formación musical emanaba de la posición que ocupaba la música en los estudios universitarios, especialmente en la Universidad de Salamanca, que despertaba una especial sensibilidad hacia la musicalidad de la poesía y hacia la unión de ambas artes. ¹⁵ Recoge también esta dedicatoria la típica actitud barroca, la admiración por los ecos y los contrastes sonoros «con tanto artificio y novedad».

Además de Lope de Vega, figuran en el Cancionero de la Sablonara como autores de los textos: Quevedo, Góngora, Trillo de Figueroa, Luis Vélez de Guevara, entre otros. La aportación de la música andaluza del siglo XVII al campo de la música profana española queda de manifiesto con la figura de Luis de Góngora y Agorte, cuya relación musical fue establecida por Miguel Querol en su *Cancionero musical de Góngora* y ha sido objeto de estudios posteriores. ¹⁶

En estas obras se recoge como Góngora, nacido en Córdoba en 1561, se inició en la música desde su niñez en Córdoba, donde debió pertenecer a la capilla de la catedral como infante de coro o, tal vez, a la capilla que tenía el corregidor de Córdoba, don Diego de Vargas. Posteriormente estudió en la Universidad de Salamanca en la época en la que regentaba la Cátedra de Música el famoso Francisco de Salinas. A partir de 1585 pertenece a la catedral de Córdoba como racionero, y allí colabora con el Juan de Riscos en la composición de los villancicos. Miguel Querol detalla las referencias musicales contenidas en sus obras, que demuestran, como en el caso de Lope, sus conocimientos musicales, y ofrece la lista de compositores del siglo XVII que han puesto música a sus poesías, figurando Mateo Romero,

¹⁴ LOPE DE VEGA, *Obras completas. Comedias Vol. XII*, edición y prólogo de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, 1995, pp. 805-806.

¹⁵ Véase VALCÁRCEL, C., «Salgan los músicos y cante una mujer. (Influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista)», *Edad de Oro*, XII (1993), pp. 334 y ss.

¹⁶ QUEROL GAVALDÁ, M., *Cancionero Musical de Góngora*, Barcelona, 1975; MARTÍN MORENO, A., *Historia de la Música Andaluza*, pp. 222 y ss.; PASTOR COMÍN, J. J., «Música y literatura en la obra de Góngora: El espejo barroco», *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 147-204.

Juan Blas de Castro, Gabriel Díaz, Diego Gómez, Francisco Guerau, Juan Hidalgo, Juan Arañés, Tomás Cirera y Manuel Correa.

En 1588, entre los cargos acerca de su conducta no juzgada siempre digna de un eclesiástico que le hace el Obispo, se concreta: «Vive como muy mozo y anda de día y de noche en cosas ligeras; trata representantes de comedia y escribe coplas profanas». El poeta contesta: «(...) Que mi conversación con representantes y con los demás de este oficio es dentro de mi casa, donde vienen como a las de cuantos hombres honrados y caballeros suelen, y más a la mía, *por ser tan aficionado a la música*»¹⁷.

En el *Cancionero de la Sablonara* aparecen dos romances con letra de Luis de Góngora y música de Gabriel Díaz: *De las faldas del Atlante y Barquilla Pobre de Remos*. El primero es un romance de tema mitológico con un curioso estribillo en forma de diálogo, que Miguel Querol, a la luz de la música, propone puntuar de modo distinto a como aparece en las fuentes literarias:

«Con arco y aljava
¿quién dicen que soy?
-el hijo de Venus,
la hermana del sol.
-¿Quién dicen que soy, quién?
-El hijo de Venus
-Dicen bien
-La hermana del sol
-Dicen mejor».

Indudablemente, la musicalización de Gabriel Díaz contribuye a potenciar la simbología y riqueza expresiva del texto. Es más, podemos considerar que la inclusión de formas dialógicas y la referencia continua en los textos gongorinos a los coros alternados, se convierten en una característica musical de su poesía, donde advertimos también el encuentro y la influencia del teatro.

OTRAS COLECCIONES DE MÚSICA PROFANA

Al legado musical profano de excepción que constituye la recopilación de Claudio de la Sablonara, debemos añadir también otras colecciones en las que también aparecen los nombres de maestros andaluces. Con el título de *Romances y letras a tres voces*¹⁸ se encuentra un manuscrito en la Biblioteca Nacional, transcrito modernamente por

¹⁷ ARTIGAS, M., *Don Luís de Góngora. Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1927, pp. 62-63, (citado en QUEROL GAVALDÁ, M., *Cancionero Musical...*, p. 19).

¹⁸ *Romances y letras a tres voces (siglo XVII)*, Ms. 1370-1372, Bibl. Nac. Madrid, transcripción y estudio por M. Querol. Colección Monumentos de la Música Española, v. 18. Barcelona, 1956.

¹⁹ Citado en MARTÍN MORENO, A., *Historia de la Música...*, p. 222.

²⁰ LÓPEZ CANO, R., «Los tonos humanos como semióticas sincréticas», en BEGOÑA, L. (ed.), *Campos interdisciplinarios de la musicología*. Madrid, 2001, v. II, pp. 1167-1185; «Tonos humanos y análisis musical: una asignatura

Miguel Querol. Consta de 134 piezas de las que solamente 12 llevan nombre de autor, figurando entre éstos Diego Garzón (que también figura en el Cancionero de Medinaceli), Pujol, Gaspar García, Bernardo Peralta, Juan de la Peña, Juan de Palomares, Diego Gómez y Company. Tal y como apunta Martín Moreno, sabemos que Palomares era sevillano, y es posible que también algunos de los autores restantes estén relacionados con Andalucía. Entre los textos también encontramos referencias:

«Mirando está el rey Fernando
la gran ciudad de Sevilla,
sus muros y torres altas
donde el sol resplandecía.
Sevilla, Sevilla mía,
¿cuándo serás esposa?,
y en la ciudad con chirimías y cantos
abrirán las puertas sus patrones santos».¹⁹

Entre los restantes cancioneros conocidos del siglo XVII se observa bastante uniformidad en cuanto a los repertorios y a los autores respectivos. Así, en el *Cancionero de Turín*, o en el de *Tonos castellanos* aparecen de nuevo los nombres de Gabriel Díaz y Juan de Palomares.

En la segunda mitad del XVII aparece el término *Tono humano*, que ha sido objeto de interesantes estudios interdisciplinarios.²⁰ Son canciones estróficas a una o varias voces con acompañamiento de bajo continuo o, excepcionalmente, con tablatura para guitarra barroca. En ellos convergen una multitud de manifestaciones culturales de la época, provenientes de diversos universos sociales. Las letras de estas canciones podían provenir de poesías populares, romances tradicionales transmitidos oralmente o también de poetas famosos que escribían las letras en el estilo de la poesía popular.

En el *Libro de tonos humanos* (1656) que se conserva en la Biblioteca Nacional, aparecen nombres como Correa, Murillo, Francisco Navarro –entre otros–, cuya ascendencia andaluza entra dentro de lo probable, ya que sus respectivas biografías apenas se conocen. Además de constituir una fuente de estudio importante para las relaciones entre música y poesía en el siglo XVII en España,²¹ el origen de este *Libro* documenta la relación existente entre un manuscrito con música profana y un centro religioso de la máxima importancia en el Madrid de los Austrias como era el Convento del Carmen de Madrid, lo que convierte al cancionero en la mejor prueba conocida acerca de la estrecha relación entre el mundo musical profano y religioso en la España del siglo XVII.²²

pendiente», en CASARES, E. y TORRENTE Á. (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, 2002, pp. 193-203. Sobre el papel de los tonos humanos en las producciones teatrales del siglo XVII puede consultarse STEIN, L. K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods; Music and theatre in seventeenth-century Spain*, Oxford, 1993.

²¹ JOSA, L. y LAMBEA, M., «Música y poesía en el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656): necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición», en BEGOÑA, L. (ed.), *Campos interdisciplinarios...*, v. II, pp. 1155-1164.

²² VERA, A., «Polifonía profana en la corte de Felipe IV y el convento del Carmen de Madrid», *Revista de Musicología*, XXV (2002), nº 2, pp. 405-437.

DISCURSOS SOBRE EL ARTE DEL DANZADO

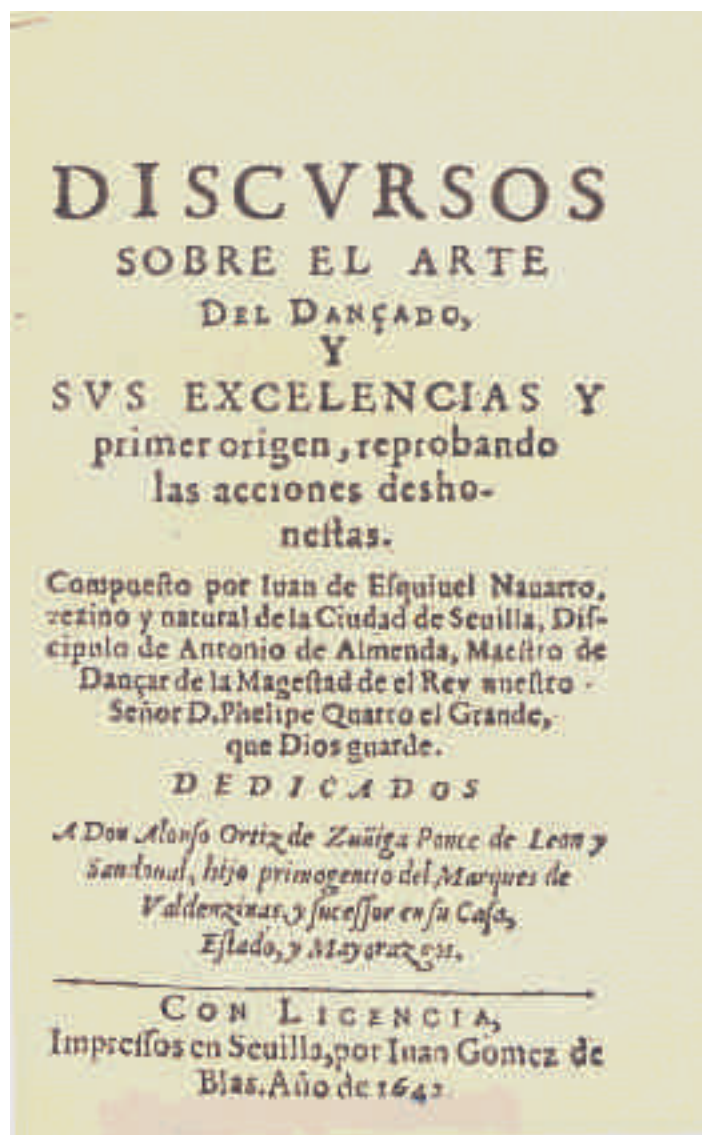
Dentro del ámbito profano, se ha conservado también un precioso testimonio de la importancia de la danza, su enseñanza y cultivo en Andalucía en el siglo XVII. Su título completo es *Discursos sobre el arte del danzado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas. Compuesto por Juan de Esquivel Navarro, vecino y natural de la Ciudad de Sevilla, Discípulo de Antonio de Almenda, Maestro de Danzar de la Magestad de el Rey nuestro Señor D. Phelipe Quarto el Grande, que Dios guarde*. Fue publicado en Sevilla en 1642, y en él se trata el origen, los movimientos y todo lo relativo a la enseñanza y las diferentes escuelas de danza. En el capítulo VII, explica con gran empeño los retos entre las distintas escuelas de danza, que debían ser muy comunes, y nos informa de la importancia de la danza como formación de la nobleza, ofreciéndonos una relación de «Grandes Señores, diestros en danzar»:²³

«Los que yo he visto danzar grandes Caballeros, que no se quien los enseñó, fueron, (...) Y aunque hay otros muchos muy diestros, no los pongo en este tratado, porque no he tenido dicha de verlos danzar. Y también me consta, que no hay título, ni señor que no sepa poco, o mucho: mas los referidos, son muy diestros, y por eso los menciono».

A continuación enumera los maestros de Madrid y Sevilla, que «hoy tienen sus escuelas abiertas, porque de los que no tienen ni han tenido Escuelas, no hay que hacer mención, porque no son Maestros».²⁴ Esquivel termina exponiendo las razones que le llevan a escribir esta obra:

«Las causas principales que me expusieron a escribir (aunque con rudo estilo) este breve Tratado, han sido manifestar a los curiosos el aprecio grande que se debe hacer del Arte de danzar; (...) y por haber yo fomentado desde que vine de la Corte las Escuelas que hoy tiene esta ciudad, e introducido en ellas, a costa de mucho desvelo, la heroica doctrina de mi insigne maestro Antonio de Almenda, que entonces no había quien la siguiese de todo punto, si bien pretendían imitarla (...)».

En nuestro intento de reconstruir el patrimonio musical profano del Barroco en Andalucía, nos frena la escasez de documentos que hemos localizado hasta este momento. Con demasiada frecuencia nos olvidamos de las reflexiones hermenéuticas que insisten en el carácter narrativo de las ciencias históricas y su naturaleza interpretativa. Sólo desde esta atalaya podemos inferir las «auténticas» razones que llevaron a aquel noble alemán a atesorar el más importante legado de nuestra música profana del Barroco:



Discursos sobre el arte del danzado, Sevilla, 1642.

²³ ESQUIVEL NAVARRO, J. de, *Discursos sobre el arte del danzado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Sevilla, 1642, p. 46.

²⁴ ESQUIVEL NAVARRO, J. de, *Discursos sobre el arte...*, p. 48.

«No es difícil suponer las circunstancias en que nuestro Duque se deleitó con el arte de los músicos de su majestad. Música y poesía presidían la agitación de los saraos y bailes palaciegos. Acompañaban también el discreto bullicio de las jornadas de descanso en los jardines del Buen Retiro. En primavera, refrescaban el sol amable de Aranjuez, donde la corte solía pasar la temporada. Seguramente las rimas asonantes de romances y seguidillas acompañaron banquetes y comidas tumultuosas ofrecidas en su honor. Y quizá encuentros y cenas más íntimas. Puede ser que alguna tarde tibia de abril le acariciara con las

tenues armonías de lánguidos sonetos y liras: tras un biombo cromado traído de ultramar, perdido en la profundidad de una cámara de palacio contigua a la de los músicos... y con el concurso de alguna compañía generosa. Seguramente se embelesó con los tonos de Mateo Romero (el Maestro Capitán que menciona Sablonara) o de Juan Blas de Castro durante las fastuosas representaciones teatrales que se efectuaban en el Salón Dorado del Alcázar o en el Coliseo del palacio del Buen Retiro. Briosos tañidos y entonados cantos iluminaban aquellas interminables tardes donde era ya imposible discernir entre realidad y ficción»²⁵.

²⁵ LÓPEZ CANO, R., *Música y Poesía en las españas de los Austrias*, (texto de presentación al concierto de *La Colombina* dentro del *VI Ciclo los Siglos de Oro* organizado por Caja Madrid, Madrid, 2001), [en http://www.geocities.com/lopezcano/Publicaciones_on_line.html]



EL GUZMÁN DE ALFARACHE Y EL MARCOS DE OBREGÓN EN SU TRASFONDO SOCIAL: PANORAMA CRÍTICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

David González Ramírez
Universidad de Málaga

Andalucía y la picaresca han estado en permanente vinculación en la narrativa del siglo XVII; el microescenario andaluz representaba, entre otras cosas, una sociedad polimórfica que albergaba múltiples espectros socioculturales propicios para ofrendar a los escritores unos códigos estético-literarios en los que encuadrar las complejas vidas fictivas de sus personajes. El caso de Sevilla es ejemplar paradigma de las posibilidades que ofrecía este entorno. La poderosa y colosal ciudad que se levanta en el siglo XVI se convirtió en el centro de operaciones de toda una gama de buscavidas y rufianes. Me parece casi ocioso recordar los casos archiconocidos de Pedro del Rincón y Diego Cortado cuando se dirigían a la famosa ciudad «donde ellos tenían grande deseo de verse», el embarque que espera don Pablos en el puerto para pasar a las Indias con la Grajal o la vuelta de Berganza a esta misma ciudad para servir a un acaudalado mercader. Examinar el picarismo andaluz en el Barroco exigiría trascender los límites de las novelas que han sido adscritas al canon establecido de la narrativa picaresca para alcanzar otra serie de textos donde aparecen rufianes, embaucadores, asaltadores y gente de baja estofa (todos ellos en los aledaños de la marginalidad) vinculados en estrechos lazos con el paisaje andaluz.¹

¹ Hace ya años que NAVARRO GONZÁLEZ, A., expresó que «el nacimiento y desarrollo de la novela picaresca española de fines del siglo XVI y principalmente del XVII, no puede explicarse prescindiendo de Andalucía y de «lo andaluz»», «Literatura picaresca, novela picaresca y narrativa andaluza», en CRIADO DEL VAL, M. (ed.), *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*, Madrid, 1979, pp. 19-29; el entrecomillado se halla en la p. 29.

Pero ahora es el momento de cercar tamaño campo de investigación y focalizar nuestro interés en dos obras compuestas por andaluces: *Guzmán de Alfarache* y *Marcos de Obregón*. Los aspectos privativos de la Andalucía del Barroco que se atisban en uno y otro libro desencadenarían una riada de comentarios y un análisis que se aleja mucho del interés que me ocupa. En este sentido, frente al clásico *status quaestionis* que se suele presentar, yuxtaponiendo, comentando o clasificando escritos sobre una obra, un autor o un género específico, el que ahora ofrezco se distingue de aquél por reducir su radio de acción a un trasfondo social que los investigadores han entrevisto en estas obras y que tuvo un arraigo particular en la región andaluza.² En el *Guzmán* se ha puesto de relieve la presencia de un reformismo burgués que acogía en su programa la reforma de la beneficencia y el cambio de mentalidad de una aristocracia rentista que obstruía la fluidez de la incipiente economía impulsada por el precapitalismo. Si ya E. Gacto Fernández ilustró con extensas aclaraciones el mercantilismo en el *Guzmán*, Cavillac, en su monumental obra y en múltiples contribuciones menores, ha sido quien con más ahínco ha defendido una tesis desde un enfoque económico-reformista: la obra carece de sentido si no la enmarcamos en las líneas de la pérdida de valores de los ideales aristocráticos y en la depresión de un precapitalismo mercantil. Sobre este punto han confluído distintas orientaciones que han contribuido a iluminar las sombras del estudio de Cavillac y a expandir el valladar que éste había levantado sobre el *Guzmán*. Si entre la interpretación de M. Montalvo y la del crítico francés había algunos puntos de contacto, lo cierto es que la exégesis de la crisis del XVII construida por uno se opone frontalmente a la respaldada por otro. En varios escritos F. Márquez Villanueva ha impugnado con dureza el método utilizado por Cavillac. Por último, el historiador A. Domínguez Ortiz ha ampliado con sugerentes vías de exploración la cuestión burguesa en la obra de Alemán.

Otro asunto de distinto orden, pero que comparte una misma naturaleza social, fue el de los moriscos, preocupación de la Corona desde el Medievo y que culminó con una expulsión definitiva en el albor del siglo XVII; la sostenida presencia en el *Marcos* de este aspecto es indiscutible desde que A. G. Montoro intuyese con fundamentos razonados los indicios conversos que se adivinaban en la figura de Marcos. Espinel sintió las tensiones y el clima de hostilidad hacia la minoría morisca que se vivió a fines del siglo XVI e inicios del XVII. Su condición de escritor instalado plenamente en el sistema podría servir

² Pese a que en su lugar correspondiente colocaré la bibliografía última de ambas obras, téngase en cuenta el preciso panorama que elabora LARA GARRIDO, J., en las anotaciones que complementan a los capítulos de OROZCO DÍAZ, E., *La literatura en Andalucía (De Nebrija a Ganivet)*, Málaga, 2006, incluidas en «La realidad social andaluza en el origen de la picaresca y su presencia en la novela barroca», pp. 243-256. Para el estado de la cuestión que ofrezco evitaré cualquier referencia lateral a aquellos estudios de carácter general que someramente atiendan o mencionen de corrido los asuntos que abordo; la selecta recomendación bibliográfica que recojo al comienzo de cada uno de los apartados servirá para abrazar casi el total de la bibliografía general. Para el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) utilizo la edición de MICÓ, J. M., Madrid, 1987 (2 vols.). Entre paréntesis indicaré el tomo y la página. De la misma forma procederé cuando cite el *Marcos de Obregón* (1618); empleo en este caso la edición de CARRASCO URGOITI, M. S., Madrid, 1972 (2 vols.).

³ En un documento conservado aparece la siguiente referencia: «Mateo Alemán, vecino de Sevilla, dice que él pretende pasar al Perú como mercader y para este

sintomáticamente para justificar que su actitud concordaba con las ideas integradas en el programa de intolerancia que proyectó el duque de Lerma (a la sazón sobrino del dedicatario del *Marcos de Obregón*, don Bernardo de Sandoval y Rojas). No obstante, y en aparente contradicción, los especialistas han observado un tratamiento especial del asunto de los conversos que les ha conducido a iniciar una nueva ruta de indagación. La conjugación de las contribuciones de Montoro, M. S. Carrasco Urgoiti y L. F. Aguirre de Cárcer (complementarias unas de otras) sitúan al *Marcos* bajo una luz que revela ciertos márgenes de ambigüedad y que coadyuvan a su vez a reforzar (con el telar de fondo de la edad conflictiva) una actitud filomorisca de Espinel; hasta los aspectos en apariencia más nimios son revisados en profundidad para alcanzar a iluminar el grado total en el que Espinel presenta este asunto.

Los datos biográficos de ambos autores sostienen en parte ambas interpretaciones; de un lado, Mateo Alemán, ejerciendo el cargo de juez de comisión, fue testigo ocular de la administración de Felipe II; se conoce que era descendiente de una burguesía judeocristiana y, por su testimonio, alcanzamos a saber que se matriculó en Medicina en Alcalá y más tarde, con seguridad, en Leyes en Sevilla, no concluyendo ninguno de sus estudios comenzados. Alemán, pese a tales insistencias, no pudo integrarse nunca en el sistema. En un momento de su vida deseó partir al Perú como mercader.³ Su denuncia a una aristocracia rentista sevillana y a la ociosidad de los pobres fingidos vendría en este caso de su espíritu reformista. De otro lado, el rondeño Vicente Espinel, quien compuso un poema laudatorio en latín al *Pícaro* de Alemán, se diferenciaba de su conterráneo en que él sí estaba asentado en la elite. Sin embargo, aunque ocupase diferentes cargos de distinto rango en la eclesiastía, como el medio beneficio obtenido en Santa María la Mayor o, posteriormente, el nombramiento, a cargo del Rey, de capellán del Hospital Real de Santa Bárbara, nunca se libró de las murmuraciones del vulgo sobre su limpieza de sangre; con todo, llegó a ser censor de libros para la Inquisición. El problema de los conversos, vivido muy próximo por él, pudo ser una preocupación que dejó respirar en su *Escudero* (quizá la «trabada e interior guerra» para echar «en el corro» a su ahijado fuese debido a esta causa).⁴

Es interesante anotar que ambos autores advertían al lector que sus obras albergaban una cara oculta que era necesario desvelar con una lectura detenida y reposada. Alemán lo expresaba con ejemplar

efecto tiene cargadas mercaderías»; éste, junto a otros testimonios, fueron agavillados por CROS, E., en «La vie de Mateo Alemán quelques documents inédits quelques suggestions», *Bulletin Hispanique*, 72, 3-4, 1970, pp. 331-337; la cita se encuentra en el documento primero, p. 335. Para otros datos biográficos de gran valor, ha de tenerse en consideración el libro de este mismo autor: *Mateo Alemán: introducción a su vida y a su obra*, Madrid, 1971.

⁴ El estudio fundamental sobre la vida de Espinel corre a cargo de HALEY, G., *Vicente Espinel and Marcos de Obregón: A life and Its Literary Representation*, Rhode Island, 1959, resultado de su tesis doctoral. En 1994 apareció la versión española traducida por GARROTE BERNAL, G., y revisada por el propio Haley como tomo primero de las *Obras completas* de ESPINEL, V., coordinadas por LARA GARRIDO, J., que edita la Diputación de Málaga. Otros datos relativos a la biografía se hallan recogidos en LARA GARRIDO, J. y GARROTE BERNAL, G., *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica* (2 vols.), Málaga, 1993. En adelante la citaré por *Historia y antología*.

conceptismo: «mucho te digo que deseo decirte, y mucho dejé de escribir, que te escribo» (I, 111). En el *Marcos de Obregón* Espinel lo encerraba en esta frase: «yo querría en lo que escribo que nadie se contentase con leer la corteza, porque no hay en todo mi *Escudero* hoja que no lleve objeto particular fuera de lo que suena» (I, 81). Más adelante, en la relación primera, Espinel confesaba que «este largo discurso de mi vida o breve relación de mis trabajos [...] lleva también encerrado algún secreto» (I, 83).

REFORMISMO, MERCANTILISMO Y ESTADO SOCIAL EN EL GUZMÁN DE ALFARACHE⁵

Para entender el complejo social en el que una línea de interpretación ha situado el punto crucial que enmascara el *Guzmán de Alfarache*, hay que trasladarse al auge económico que experimentó la Sevilla mercantil del siglo XVI.⁶ El enclave sevillano de los años postreros al descubrimiento es el espacio natural que se abre ante la mirada de la crítica que ve en el *Guzmán* una obra portadora de una manifiesta declaración reformista, y que postula, a su vez, la fortificación de un mercado nacional que se emancipe del dominio de la banca extranjera. No podemos acertar a comprender un punto crucial del *Guzmán de Alfarache* sin antes situarnos en el escenario de la Sevilla del siglo XVI y examinar, aunque someramente, la hora social que vivió Mateo Alemán en esta ciudad; con el trasfondo socioeconómico de la Sevilla prebarroca alcanzaremos a valorar cómo Alemán es capaz de introducir toda una suerte de elementos subversivos en su obra mayor.

Alonso de Morgado, en su conocida *Historia de Sevilla*, se veía abrumado al tratar de «la gran riqueza de Sevilla», no sabiendo «ni por donde comenzar ni acabar», por ser su ciudad una de las más «caudalosas y florecientes en tratos y mercaderías de toda la Europa por la comunicación de tantas y diferentes partes del mundo; mayormente con la India occidental, en tanta manera que han venido sus mercaderes a tan supremo grado de trato y comercio que puede Sevilla jatarse ser ella sola la que goza de tal privilegio».⁷ La metrópoli sevillana se convertía así en la columna vertebral del mercado español. La del capitalismo

ha sido, desde el campo de la economía, una permanente cuestión de debate en los últimos años para los historiadores modernos; pero lo que se sale de toda duda es que la llegada masiva de metales preciosos fue la piedra angular del inicio de una revolución en el mercado español; la economía, en buena medida bajo la regencia de los genoveses, fue un aspecto que se le hizo al Estado ingobernable, y, aunque superficialmente hubiese un panorama de prosperidad, el declive que algunos teóricos intentaron remediar era pronosticable. Sevilla, ciudad monopolizadora del copioso y fértil cauce de bienestar y progreso procedente de las Indias, gozó y padeció este ciclo económico.⁸ Los arbitristas y economistas, preñados de preocupaciones por la situación financiera, vehicularon a través de memoriales y discursos una serie de medidas para prevenir la crisis socioeconómica que se avecinaba; desde sus plataformas proponían al unísono la formación y el desarrollo de una industria manufacturera, así como la legitimación de un mercado de bienes que rechazase la usura y dignificase las rentas productivas que generaban. Denunciaban, si bien se mira, el extemporáneo pensamiento aristocrático y sus principios adherentes: el ocio y la honra. Para ello era necesario restaurar la rechazada figura del mercader, única garante de relanzar el mercado del país. En esta línea, a la que también se adjunta Mateo Alemán, se inscriben Valle de la Cerda o Cellorigo.

Los estudiosos han encontrado en el *Guzmán* un terreno abonado en la crítica virulenta al mundo de los usureros mercaderes. Todo el entramado del mercantilismo en la obra está encuadrado fundamentalmente en los capítulos donde se nos narra la alianza entre Guzmanillo y su suegro, pasándose el primero a mohatrero y comenzando a tratar ilícitamente. Se tenía escasa –por no decir nula– consideración social para aquellas personas que mercadeasen con el dinero con fines ilícitos.⁹ En adelante no voy a insistir en que el mercader afrentado en las líneas del *Guzmán* es aquel que trafica con «cambios y recambios» y tiene «buena maña para saber engañar a los que se fían» (II, 375). Nótese cómo el propio Guzmán equipara con enorme sutileza la labor del mercader fingido con la del maleante: «Quedeme con mucha hacienda de los pobres que me la fieron engañados en mi crédito. Hice aquella vez lo que solía hacer siempre; mas con mucha honra y mejor nombre. Que, aunque verdaderamente

⁵ CAVILLAC, M., publicó dos artículos donde revisaba la bibliografía última sobre el *Guzmán*: «Les trois conversions de Guzmán de Alfarache (Regard sur le critique récente)», *Bulletin Hispanique*, nº 95, 1993, pp. 149-201; aquí sacaba a colación los artículos publicados en la última década y, en su línea de interpretación (que abordaré sucintamente más adelante), replanteaba el problema de la triple conversión (ético-económica, política y poética). En el siguiente, con un plan más general, comentaba en más de una ocasión su tesis sobre el *Guzmán* y rebatía las ópticas disidentes: «Problemas de la picaresca (1979-1993)», en CANAVAGGIO, J., (ed.), *La invención de la novela*, Madrid, 1999, pp. 171-188. La obra pasó por una revisión en el año de su cuarto centenario: *Ínsula*, 636, diciembre, 1999, «*Guzmán de Alfarache* (1599-1999): de la novela y otras fundaciones», MICÓ, J. M. (coord.); más tarde se publicó un volumen con las actas de un seminario internacional, organizado con motivo de las efemérides: PIÑERO RAMÍREZ, P. M. (ed.), *Atalayas del Guzmán del Alfarache*, Sevilla, 2002. En este volumen, COBOS, M., trató de compilar una completa bibliografía en torno a la obra, que sin ser exhaustiva sobrepasaba los límites de lo que se entiende por fundamental, pp. 307-335.

⁶ Para los orígenes del mercantilismo en esta ciudad y su desarrollo, además de como banco de datos sobre el ingente movimiento comercial e industrial que se generó en los siglos XV y XVI, es indispensable el libro de OTTE, E., *Sevilla y*

sus mercaderes a fines de la Edad Media, Sevilla, 1996. Téngase en cuenta principalmente las pp. 184-190 para la destacada presencia de los genoveses.

⁷ MORGADO, A., *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1981 (edición facsímil del original, 1587), f. 55r. El capítulo en el que se inserta estas líneas, «Sublimación de Sevilla por su comunicación con las Indias, sus casas y Juzgado de la Contratación, y algunas otras grandezas notables» (fs. 54v-57r), y el siguiente, «De otras mercaderías que ay siempre por la ribera de Guadalquivir. De su puente y nueva Puerta de Triana», tienen notable interés por las noticias de primera mano que nos proporcionan. Asimismo, MERCADO, T. de, decía, en su insustituible *Suma de tratos y contratos* (1569), que la ciudad natal de Alemán era «la puerta y puerto principal de toda España, a do se descarga lo que viene de Flandes, Francia, Inglaterra, Italia y Venecia, y por el consiguiente, de do se provee todo el reino de estas cosas que de fuera se traen», ed. de SÁNCHEZ ALBORNOZ, N., Madrid, 1977, I, p. 62.

⁸ Cf. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Orto y ocaso de Sevilla*, Sevilla, 1946.

⁹ Téngase en cuenta que «el comercio era considerado como un estigma social», por lo que fue relegado «a los extranjeros y a las personas marginadas», PIKE, R., *Aristócratas y comerciantes. La sociedad sevillana en el siglo XVI*, Barcelona, 1978, p. 33.

aquesto es hurtar, quédasenos el nombre de mercaderes y no de ladrones» (II, 373-374).¹⁰ En consonancia con estas palabras tenemos otras donde el pícaro confiesa que «lo que de Barcelona supe la primera vez que allí estuve y agora de vuelta de Italia en estos dos días, es que ser uno mercader es dignidad» (II, 374).¹¹ Para el código de valores de los reformistas españoles, la dignidad y la honra quedaban entrelazadas con la empresa mercantil, dado que su función debía de ser eminentemente utilitaria para el beneficio del Estado.

Los teóricos economistas que ambicionaban un plan de desarrollo mercantil estaban en la línea de aquellos otros reformistas de la beneficencia que veían como un grave problema de Estado la mendicidad fingida y ofrecían soluciones que iban desde la erradicación de los falsos indigentes hasta la creación de puestos laborales para los que verdaderamente estuviesen impedidos. El punto de enlace entre las figuras del mercader y del mendigo estriba en el quebrantamiento de la norma a través del fingimiento: el primero estafaba materialmente (sacándole partido al trato ilícito) y el segundo espiritualmente (beneficiándose de las almas caritativas). El pícaro, enlazado con un «ocio forzoso» en la búsqueda de la libertad, suponía el desbaratamiento de la reforma que auspiciaba la burguesía, afanada en honorificar el trabajo productivo. Esta clase emprendedora estaba interesada en extirpar de raíz el parasitismo de los vagabundos ociosos que eran válidos para laborar y así emprender –lo digo con palabras voluntariamente anacrónicas– un «desarrollo sostenido» de la economía con líneas definidas.¹²

La mendicidad viciosa se destila por el *Guzmán* en el vivo cuadro que traza Alemán de Madrid y Roma, ciudades que simbolizaban el edén de estos pedigüeños estafadores. Hay que recordar las peripecias de Guzmán por Italia, cuando, habiendo tomado estado del «oficio» de pobre fingido y comenzado a «tomar liciones», mercadeaba con los «pedazos de pan» que le llegaban, de donde sacaba «muy buen

dinero» (I, 386-387). Se aprecia la conversión que hace Guzmán de la mendicidad en un medio mercantil, que toca su extremo cuando en Roma se legisla, en forma de «ordenanzas mendicativas», el arte del limosneo. Guzmán estima que la cumbre en la que se hallaba se asemejaba a «una mina en el cerro de Potosí»; al divisar una «tropa de gente», la cuadrilla de fingidos simulaba con acciones afectadas enfermedades de todo tipo; esto, reconocía Guzmán, «siempre valía dinero», con lo que nunca «se hacía fiesta de que no gozásemos [...] ni aun banquete donde no tuviésemos parte» (I, 400). Guzmán y su cuadrilla intentan profesionalizar el estado mendicante, lo que suponía una situación de auténtica improductividad.

De entre aquellos que se han ocupado con detenimiento del estado social en el *Guzmán de Alfarache*, E. Gacto Fernández figura el primero en riguroso orden.¹³ Si antes de este estudio se había entrevisto la importancia de los «cambios y recambios» y las posibles connotaciones al incipiente mundo burgués en el texto, su publicación alumbró una dirección de interpretación que apuntaba claramente hacia la reforma mercantilista que se leía entrelíneas. Uno de los primeros que echaron en falta el análisis del mercantilismo financiero en la novela picaresca fue José Antonio Maravall; a su modo de ver, restaba «por hacer el estudio del fenómeno de la novela picaresca en relación al espíritu del precapitalismo que avanza rápidamente» en el siglo XVI.¹⁴ Gacto Fernández, concediendo «la utilidad de la literatura como fuente de conocimiento no jurídica o indirecta de la Historia del Derecho», glosó, con el auxilio de memoriales y discursos salidos de los teóricos de la época, aquellas partes de la obra rica en matices mercantiles. En su estudio, Gacto Fernández se abstenía de postular una tesis sobre el aspecto que analizaba, ciñéndose a escoliar las «vivencias, experiencias y reflexiones» que transmite Guzmán en el libro y que, a su modo de entender, «entrañan un enjuiciamiento de la profesión mercantil y sus hábitos desde una perspectiva muy lejana a aquella que adoptan los tratadistas y teóricos del Derecho mercantil de su tiempo».¹⁵

¹⁰ Tomás de Mercado categorizaba que «lo principal que a un hombre justifica es la recta intención. Así, lo primero que debe procurar el tratante es tenerla, pretendiendo solamente lo que la ley de Dios manda o permite», MERCADO, T. de, *Suma de ratos...*, p. 79. Precisamente, en el comienzo de la dedicatoria a don Francisco de Rojas, escribía Mateo Alemán que «de las cosas que suelen causar más temor a los hombres, no sé cuál sea mayor o pueda compararse con una mala intención» (el subrayado es mío).

¹¹ Adviértase que estas palabras salen de boca de un «hijo del ocio», como lo llama Alonso de Barros en su elogio, condenado a galeras y que está confesando sus pecados. El contexto aquí exige una doble lectura del pasaje.

¹² Téngase en cuenta, para calibrar el sentido de estas líneas, las palabras de PÉREZ DE HERRERA, C., *Amparo de pobres*, donde proponía a Felipe III la creación de oficios para que los niños quedasen ocupados y aprendiesen «a fabricar tapicería como la de Flandes [...], y paños de colores, como los de Londres muy finos, y otras telas y mercaderías, porque, llevándonos de España la lana y otras cosas, como nos la llevan, no nos vendan y ganen con nuestros materiales lo que puede V. M., siendo servido, mandar se haga en España, pues tenemos metales y materiales para todo», ed. de CAVILLAC, M., Madrid, 1975, p. 106. Alemán, en carta al protomédico real, autor de las líneas antecitadas, le alababa su intención de reducir y amparar a «los mendigos del reino», y le

confesaba que fue ese su «principal intento en la primera parte del *Pícaro*», donde daba «a conocer algunas estratagemas y cautelas de los fingidos». La carta fue publicada en el libro de CROS, E., *Protée et le Gueux, recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, París, 1967, pp. 436-442.

¹³ GACTO FERNÁNDEZ, E., «La picaresca mercantil del *Guzmán de Alfarache*», *Revista de Historia del Derecho*, Granada, II, 1, 1977-1978, pp. 315-370.

¹⁴ MARAVALL, J. A., *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela, 1976, p. 42. En otra obra suya, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, 1986, entendía que «el pícaro es, fundamentalmente, una respuesta a la sociedad de la que surge y a la que se enfrenta, condicionada, mejor dicho, contorsionada en su caso, por la presión asfixiante del entorno colectivo y de los instrumentos de poder que operan en este», p. 772. Aunque también consideraba, creo que erróneamente, que «el mercader es tenido como un personaje honorable y que se atrae el respeto de todos porque con sus complejas y arriesgadas operaciones enriquece al reino»; tampoco considero que estuviese muy fino cuando afirmó que la figura del mercader aparecía «pocas veces en la novela picaresca y raramente es objeto de ataque por el pícaro», p. 779.

¹⁵ GACTO FERNÁNDEZ, E., «La picaresca mercantil...», p. 322.

PRIMERA PARTE
DE LA VIDA
DEL PICARO
GVZMAN DE
Alfarache.

COMPUESTA POR MATEO
*Aleman, criado del Rey Don Felipe III. nuestro
señor, y natural vezino de Sevilla.*

Dirigida a Don Francisco de Roxas, Marques de
Poça, señor de la casa de Monçon, Presidente
de Consejo de hacienda de su Mage-
stad, y tribunales della.



CON LICENCIA.
En Çaragoça, por Iuan Perez de Valdiuiello.

M. D. XCIX.

*A costa de Iuan de Bonilla mercader de libros.
Ex libris Valerii Baroniæ a Franco. C.*

A inicios de los 80, cuando ya la crítica empezaba a calibrar la importancia que gravitaba en la obra en torno a la desacreditada figura del mercader, M. Cavillac sacaba a la luz un estudio tan denso cuanto voluminoso.¹⁶ En éste su autor hizo todo un despliegue de argumentos en un calculado –y en ocasiones forzado– ejercicio de exégesis textual; el análisis interpretativo del *Guzmán* se conjugaba con un examen detenido y minucioso de la circunstancia histórica que envolvía al nacimiento de la obra. El libro de Cavillac sobrepujaba los límites de una mera lectura explicativa y aclarativa del texto de Mateo Alemán para ser conceptualizado como un tratado sobre la historia socioeconómica de la España del Siglo de Oro. En un acompasado trabajo, el crítico francés espigaba frases del *Guzmán* que traslucían el sentido reformista que su autor había querido imprimirle (desde un enfoque mercantilista, con todo lo que este concepto lleva aparejado). Cavillac trataba de explicar todas las coordenadas socioeconómicas que engarzan con el sentido del reformismo que observaba, sirviéndose para ello del análisis del *Guzmán* desde sus directrices burguesas.

La postura que defendía en esta obra está muy lejos de ser siquiera abocetada en estas líneas. Además, los principios que rigen su tesis han sido ampliados, expuestos y comentados a escala menor en numerosas aportaciones a revistas y colectáneas.¹⁷ Hasta la aparición de su libro no se pudo graduar cabalmente las multiplicadas facetas que a su juicio disfrazaba el fundamento que para él era el eje estructurador del *Guzmán*. Al decir del crítico francés, «la génesis del pícaro alemán no puede desligarse de los procesos de marginación que afectan a la sociedad castellana a finales del siglo XVI». La tesis Cavillac tiene, a lo que nos interesa, dos núcleos gravitatorios que giran en torno al eje del reformismo social desplegado en el *Guzmán*: «la degradación de los ideales aristocráticos y la crisis de un capitalismo mercantil víctima de su precocidad».¹⁸ Estos dos puntos iniciales se bifurcan exponencialmente en múltiples vericuetos, diligentemente atendidos por Cavillac, que se entrecruzan sutilmente formando un enorme cartografiado con muy diferentes trazados.

¹⁶ CAVILLAC, M., *Gueux et marchands dans le «Guzmán del Alfarache» (1599-1604), roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Bordeaux, 1983. Citaré por la traducción española, *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache. Reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*, Granada, 1994. En palabras de su autor, esta nueva versión aparecía «corregida, algo condensada y –dentro de lo posible– actualizada», p. 5.

¹⁷ Por encontrarse sustancialmente éstos formulados en su libro creo baldío hacer una enumeración seca de los artículos en los que abunda en sus opiniones. No obstante, me valgo de algunos de ellos para ilustrar el refrendo de sus asertos en otros escritos complementarios.

¹⁸ CAVILLAC, M., *Gueux et marchands...*, ambas citas pertenecen a la p. 12.

¹⁹ CAVILLAC, M., *Gueux et marchands...*, p. 5. En otro lugar Cavillac, *ad abundantiam*, consideraba que «en esa perspectiva de una posible alternativa burguesa desaprovechada por la invidencia de la clase gobernante cabe interpretar, a nuestro modo de ver, la fábula del Pícaro «reformado» imaginada por el «tacitista» Alemán», «Para una relectura del *Guzmán de Alfarache* y de su entorno sociopolítico», en IGLESIAS, C., MOYA ESPÍ, C. y RODRÍGUEZ DE ZÚNIGA, L. (coords.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, I, Madrid, 1985, pp. 397-412; la cita se halla en la p. 407.

²⁰ CAVILLAC, M., *Gueux et marchands...*, p. 51. El estudioso francés se

En el prólogo que Cavillac imprimió en la versión española decía que la *Atalaya* seguía «sin poder entenderse cabalmente fuera del reformismo (a la medida de la desmoralizada burguesía mercantil del «Siglo de los genoveses») que subtiende la conflictiva «confesión» de ese «mercader malogrado» que nunca cesa de ser Guzmán».¹⁹ En la concepción de la burguesía emergente del XVI, Cavillac consideraba que este mercader podría ser «la contrafigura de ese *homo oeconomicus* moderno al que la sociedad precapitalista ofrecía en principio la esperanza de forjarse libremente su destino».²⁰ En su línea interpretativa de analizar el *Guzmán* como una obra imbuida «de la doctrina de los ideólogos burgueses», indicaba que en el plano social se daba una «regeneración de los mendigos ociosos por el trabajo» y una «defensa del mérito personal como factor de jerarquización»; a nivel económico se condenaba el «dinero estéril en virtud del «buen uso» mercantil de las riquezas», y en el aspecto político encontraba un «homenaje a las Cortes» y una «apología del sistema de gobierno en vigor en las repúblicas italianas». Sin paliativos creía que la obra exaltaba «una ética típicamente capitalista de la inversión (espiritual y material) que plantea la cuestión del acceso a la honorabilidad para el perfecto mercader».²¹ Su interpretación no admitía atenuantes, y lo expresaba sin embozos cuando sugería que «el discurso picaresco» pudo traducir «unos anhelos burgueses mucho tiempo contenidos».²²

La tesis que apuntaló Cavillac en sus escritos supuso un avance radical sobre muchos aspectos que no habían sido atisbados en la obra, pero pecaba quizá de exclusivista y unidireccional; su defensor se ofuscó en aclimatar toda cuestión adyacente al eje rector a unas derivaciones económico-reformistas. Si logramos articular todo el entramado interpretativo de sus teorías, cifradas principalmente en su obra mayor, llegaremos a una conclusión: el *Guzmán*, del derecho o del revés, lanza un claro mensaje reformista, y toda la obra puede ser explicada a partir de esta inflexión.²³

La faraónica tarea que llevó a término Cavillac no podía por menos que dejar ciertos cabos sueltos y anudar quizá con poca firmeza otros.

propuso escarbar en los orígenes y trazar el itinerario de la burguesía mercantil para estudiar cómo ésta enraizó con la picaresca. Su estudio constataba que hubo un comienzo esperanzador para las aspiraciones burguesas, que sufrieron en pocos decenios un cortocircuito debido a la manipulación practicada por los financieros italianos y sus semejantes castellanos.

²¹ CAVILLAC, M., *Gueux et marchands...*, p. 408. En esta misma página indicaba que «el *Pícaro / Atalaya* se situaba en la línea de «la verdadera razón de Estado» propia del tacitismo de la gran literatura mercantilista».

²² CAVILLAC, M., *Gueux et marchands...*, p. 59.

²³ El de la integración de la religión en la interpretación social de la obra ha podido ser uno de los puntos que quizá haya suscitado más controversia. En este sentido no han sido aceptadas afirmaciones tales como la que sentenciaba que en el *Guzmán* se daba «una auténtica subversión del plano teológico-moral en pro de una problemática de índole política y social que apunta a resolver la cuestión de la convivencia terrenal de los hombres», «Para una relectura...», p. 402. Puede que algún reparo como éste, o de otro tenor, haya motivado la siguiente confesión de Cavillac: «No se me escapa que el *Guzmán de Alfarache* es una ficción y que la *intentio auctoris* no se ha de confundir con la *intentio operis*», «Pícaros y pobreza en tiempos del *Guzmán de Alfarache*: Cristóbal Pérez de Herrera y Mateo Alemán (1594-1604)», *Torre de los Lujanes*, 51, octubre, 2003, pp. 15-30; la cita pertenece a la p. 20.

Las réplicas a su tesis han llegado de especialistas en diferentes disciplinas. Si de forma deliberada o no (pues se omite cualquier remitiencia bibliográfica al pie), el artículo de M. Montalvo suponía en buena medida una respuesta a la tesis del francés desde la otra ladera.²⁴ Tomaba la obra de Alemán, definida como «crónica de una sociedad enferma en un tiempo que no espera mejores», como resorte para exponer ensayísticamente su propia visión sobre el estado de crisis al que se llegó en la España del siglo XVII. Argumentaba que aquella había que entenderla «como una crisis no capitalista»; desde este presupuesto, el concepto de «burguesía» quedaba rechazado, en frontal oposición a la toma de postura de Cavillac. Para Montalvo, atendiendo radicalmente a estos considerandos, «difícilmente Guzmán habría sido un burgués al que el fracaso hubiera arruinado sus legítimas ansias de riqueza».²⁵

Otra respuesta contundente, y además en esta ocasión directa, a la obra de Cavillac, vino de la mano de F. Márquez Villanueva en forma de reseña.²⁶ El reseñista se distanciaba del crítico francés en algunos puntos sustanciales de su tesis y le ponía serios reparos a su lectura eminentemente «reformista». Para Márquez Villanueva la obra de Cavillac presentaba «un ambicioso cuadro contextualizador del gran monumento picaresco en su relación con provincias hasta hace poco desconocidas del pensamiento religioso, político y económico de su época». Si no silenciaba que con esta obra se alumbrasen «decisivos aspectos en relación con el autor y su obra, estrechamente ceñida ahora por una tupida red de discursos religiosos, económicos y literarios», creía que quedaban algunas zonas en penumbra que afectaban al plano religioso, y que cabría iluminar con otros recorridos de más largo alcance. Márquez Villanueva le reprochaba al autor de *Pícaros y mercaderes* que se abstuviese «de examinar de cerca la argumentación favorable a la tesis de un nihilismo profundo». Las agrias réplicas del reseñista iban encaminadas al desentendimiento de Cavillac «del problema converso». Con el método puesto en práctica en su estudio –reprobaba Márquez Villanueva– «se hace todo más manejable y no se entra a ventilar el marcado aspecto converso del atalayismo [...] No se explora el problema de la limpieza de sangre, ni se recuerda el carácter axial que el repudio de los estatutos asume en el proyectismo del gran Cellorigo».

²⁴ MONTALVO, M., «La crisis del siglo XVII desde la atalaya de Mateo Alemán», *Revista de Occidente*, 112, 1990, pp. 116-135.

²⁵ MONTALVO, M., «La crisis del siglo XVII...», p. 127. No obstante, existen algunos puntos de encuentro con los postulados interpretativos defendidos por Cavillac, como por ejemplo la creencia en la conversión final del pícaro, p. 118, o la explicación de la privación de libertad que padece Guzmán, esperando en galeras pacientemente «el perdón de su Majestad», p. 135.

²⁶ MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., «El gran desconocido de nuestros clásicos», *Saber leer*, 103, marzo, 197, pp. 4-5 (a propósito de la publicación de la traducción al español de *Gueux et marchands*). Por ser un escrito breve, evito las citas reiteradas a pie de página.

²⁷ Hay que tener en cuenta que esta matización desbarata un pilar de la triple conversión de Guzmán apuntalada por Cavillac. La primera, al parecer de Cavillac, sería de orden ético-económico, y se da cuando el pícaro ha hallado

El autor de tales objeciones observaba que esta «interpretación sociológica», aunque «legítima» y «seductora», adolecía de ciertas limitaciones. No aprobaba el perfil de «santo y bueno en su nueva vocación de mercader «en cosas de vivanderos»» defendido por Cavillac, y creía que éste lo había pasado por tal con «desfachatez y sarcasmo».²⁷ Concedía que el *Guzmán* no es parco en lecturas incluyentes y complementarias, pero consideraba que el «mensaje mercantilista» del *Guzmán* no vale «por originalidad ni consistencia ideológica (eso lo hacía mejor Pérez de Herrera), sino como instrumento desestabilizador de cualquier realidad con que venga a entrar en contacto».

En otro escrito posterior, Márquez Villanueva perseveraba, *a fortiori*, en el problema boyante en la edad conflictiva del «cristiano nuevo, el morisco y la limpieza de sangre».²⁸ Para el citado crítico, y destaco algunos perfiles de su interpretación sobre *Bonifacio y Dorotea* (para la que ya había defendido el marbete de «novela burguesa») que entroncan directamente con el mercantilismo burgués en la Sevilla del XVI, una lectura a derechas de la pieza interpolada exigiría entenderla a partir del «comercio hispalense, con sus azarosos altibajos, de la inexorable realidad económica y de sus quiebras morales».²⁹ A su modo de ver, creía que «Mateo Alemán trascendentaliza a su Sevilla en diagnóstico de unos modos de vida viciadamente subordinados al espíritu económico».³⁰ Adviértase cómo el propio autor se valía de los mismos códigos de expresión de Cavillac para abordar esta novela corta.

El tema era propicio para poner en liza la tesis de Cavillac; para este caso insistía el autor del artículo en que había que desligar la «fisonomía religiosa de Mateo Alemán y sus ideas a favor de una necesaria reforma económico-moral en neto sentido mercantilista». Márquez Villanueva creía que el óbice surgía cuando intentamos compatibilizar «el radical pesimismo [...] en lo que toca a la naturaleza humana» de Mateo Alemán con «una fe en nada de cariz esperanzador, y menos aún de simple orden económico». Respondía a la triple conversión de Guzmán defendida por Cavillac arguyendo que «no es de dudar que Mateo Alemán haya estudiado con máximo interés la provincia que hoy sabemos rica y pujante del reformismo

«la luz de que gozan los que siguen a la virtud» (II, 505) y muda las «mohatras» por «cosas de vivanderos». La conversión política quedaría explicada –en clara antítesis de la tesis sostenida por Brancaforte *et alii*– por la determinación que escoge Guzmán de delatar el amotinamiento liderado por Soto, buscando el bien para el Estado. La tercera, en íntima correspondencia con las otras dos, sería una conversión poética; aquí Cavillac sostiene que Guzmán permanece en las galeras, «como libre», aguardando la absolución de Su Magestad. De haber sido un liberado y no hallarse en *la cumbre de sus miserias* no hubiese compuesto esta confesión. Una explicación a fondo de esta cuestión, junto a su correspondiente puesta al día, llevó a cabo Cavillac en su artículo citado «Les trois conversions...».

²⁸ MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., «Sevilla...», pp. 45-64.

²⁹ MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., «Sevilla...», pp. 54-55.

³⁰ MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., «Sevilla...», p. 57.

socioeconómico del momento, pero con toda probabilidad hallándolo al final también falto». La mirada aguzada por la experiencia de Mateo Alemán –continuaba razonando– le permitía vislumbrar «la miseria moral de una sociedad mercantilizada en cuanto sistema de explotación no menos condenable que el del arcaico *establishment* que cada día se desacredita en su pretensión de gobernar a Sevilla»; decididamente se distanciaba de Cavillac al pensar que la visión de Alemán de esa sociedad deshumanizada, contra la cual «nada puede ni podrá ningún reformismo ni ningún sistema económico», alcanzaba su respuesta, no en la mera prédica agustiniana, sino justamente en «el racionalismo radical de Maquiavelo».³¹

Pero tan sucinto espacio no le permite esgrimir las apoyaturas necesarias para defender esta doctrina *racionalista*. Sus ataques a la tesis de Cavillac, demostrando lo que para él suponen una serie de puntos débiles, son audaces y meridianos, pero pasarían por pontificales e impertinentes si no encuentran en el texto un refrendo sólido que los explique y justifique; aún carecemos de un estudio de Márquez Villanueva donde se aporten los fundamentos congruentes que den consistencia y fiabilidad a las notas contestatarias esparcidas por estos escritos.

Como contribución para una profundización en el entorno social del texto, A. Domínguez Ortiz echó su cuarto a espadas en la cuestión burguesa latente en el *Guzmán*.³² El historiador sevillano convenía en que «el *Guzmán* es una mina de observaciones sobre la vida económica y social de España».³³ Además, la ideología y formación «burguesa» de Mateo Alemán inexorablemente acabó, para Domínguez Ortiz, reflejándose en su obra, y particularmente en su pícaro, «burgués de cuerpo entero». Al hilo de estos comentarios, cuestionaba el posicionamiento de Cavillac, sobre el que «en lo esencial», decía, estaba en consonancia, aunque aprovechaba para introducir «precisiones, matices». Los primeros respaldos que daba Domínguez Ortiz estaban referidos a la indumentaria en el *Guzmán*. Atendía a la simbología del vestido como distintivo social y explicaba que las grandes sumas despilfarradas por las clases pudientes en vestidos fueron el principal motor de arranque para la industria textil. A su parecer, y casi de forma dogmática, Guzmán, en los comercios con su suegro, «considera este trato como el principal, y en otras fases

de su vida considera el vestido propio o ajeno como medio de intercambio, casi como numerario líquido».³⁴

De un lado, el historiador nos recuerda que el pícaro, «arruinado y viudo, determinó tomar estado clerical» (aunque sin vocación ninguna, como la mayoría de los que ocupaban estos cargos, y en malsana crítica a ellos mismos), el cual estaba estrechamente ligado al *modus vivendi* de nobles y burgueses. De otro lado, para Domínguez Ortiz, la tentativa frustrada de Guzmán de «cursar Medicina como hijo de sastre» (II, 440) «es quizás el rasgo más característico de un pícaro burgués».³⁵ Por todo, Domínguez Ortiz consideraba que «estos episodios referentes a las tentativas de hacerse clérigo y médico» eran idóneos «para defender una interpretación burguesa de la figura del *Guzmán*; y abonan la opinión de que no hay que tomar esa vocación burguesa en sentido restrictivo, refiriéndola sólo a los aspectos financieros y mercantiles».³⁶ Esta contribución, con escuetas aportaciones pero muy sugestivas, supuso una interesante reflexión para enfocar desde otros ángulos el mensaje burgués y el estado social en la obra de Alemán.

Finalmente Cavillac tuvo la oportunidad de revisar el panorama sobre su tesis en un artículo relativamente reciente.³⁷ En este estudio, donde trataba de hacer una «rápida puesta al día del tema», hacía una reivindicación a ultranza de su óptica: «fuera de la axiología mercantil la *Atalaya* sería poco menos que ininteligible».³⁸ Las ideas que cruzan este artículo no desdecían un punto sus presupuestos anteriores: «la equívoca figura del «mercader» –contramodelo financiero o parangón de virtud empresarial– constituye en el *Guzmán* un eje primordial para dramatizar la conflictiva psicología del protagonista-narrador».³⁹ En lugar de responder con decisión y arrojo a las contraargumentaciones de Márquez Villanueva o discutir las disímiles teorías históricas de Montalvo, Cavillac, en un ejercicio carente por completo de autocritica, se limitó a repetir su consabida exégesis de la obra, con las mismas refutaciones de antaño, contentándose con replicar a su áspero reseñista sobre las «cosas de vivanderos», pues «la precisión no es baladí: es el indicio clave –y a todas luces simbólico– de su nueva práctica mercantil».⁴⁰ Descartado éste, aún no ha aparecido un análisis en profundidad de Cavillac (al modo de los dos citados en la nota 5) donde examine las objeciones que unos le han puesto a su interpretación y se pronuncie sobre las nuevas posibilidades que otros han apuntado.

³¹ MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., «Sevilla...», p. 60. No son éstos los únicos puntos de discordia entre la interpretación de Márquez Villanueva y la de Cavillac; aunque no puedo por menos que pasar sobrevolando por la controversia surgida a partir de la interpretación del francés, no me gustaría acabar sin referirme al hecho histórico que F. Braudel denominó la «traición de la burguesía»; para Cavillac, Guzmán se incardina simbólicamente en este fenómeno social, mientras que para Villanueva el problema no estribaba aquí, sino en que la «naciente burguesía [...] se hallaba fundida casi por entero con el grupo converso o cristiano nuevo, lo cual puso toda la cuestión bajo un insoslayable hecho diferencial y no compartido con el resto de Occidente», art. cit., p. 49.

³² DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «*Guzmán de Alfarache* y su circunstancia», *Atalayas...*, pp. 289-304.

³³ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «*Guzmán de Alfarache...*», p. 296.

³⁴ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «*Guzmán de Alfarache...*», p. 300.

³⁵ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «*Guzmán de Alfarache...*», p. 301. Si entendemos que la medicina era una profesión desempeñada principalmente por conversos, esta idea reforzaría la postura de Márquez Villanueva, para quien cualquier acercamiento al texto de Alemán no podía perder de vista el problema converso.

³⁶ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «*Guzmán de Alfarache...*», p. 303.

³⁷ CAVILLAC, M., «La figura del «mercader» en el *Guzmán de Alfarache*», *Edad de Oro*, XX, 2001, pp. 69-84.

³⁸ CAVILLAC, M., «La figura...», p. 70.

³⁹ CAVILLAC, M., «La figura...», p. 83.

⁴⁰ CAVILLAC, M., «La figura...», p. 81. Véase la nota 27.

LOS MORISCOS EN EL MARCOS DE OBREGÓN: SOCIOGÉNESIS Y SENTIDO DE UN CONFLICTO HISTÓRICO⁴¹

Un asunto cardinal en la España de los Reyes Católicos fue el de la convivencia en el mismo suelo de tres culturas radicalmente distintas. Paulatinamente la discreta relación que mantenían las diferentes castas se fue agrietando. Si tras la capitulación del Reino de Granada se acordó que el pueblo musulmán podía mantener su cultura, lengua y religión (muestra de respeto y tolerancia plena con sus derechos), la pragmática de 1502 vino a resquebrajar cualquier pacto que se hubiese acordado con el último rey nazarí, Boabdil. La nueva ley dictaba que los musulmanes habían de convertirse forzosamente al cristianismo, so pena de ser expulsados. El término «morisco» sería empleado a partir de ese momento peyorativamente para designar a los neófitos.

El temor continuo que existía por parte del Estado ante una posible coalición panislámica con los turcos y berberiscos –agudizado tras el levantamiento de las Alpujarras en 1568 y agravado también por la permanente amenaza de que los moriscos españoles pudieran ser utilizados por los franceses como quinta columna en su particular lucha contra la potencia española– se saldó con un decreto de expulsión definitiva firmado en 1609.⁴² Tras la mencionada rebelión, los moriscos fueron dispersados por el territorio español, pero respondieron con manifiestas tentativas de reagruparse. Si hay que convenir en que hubo una fuerte corriente de panegiristas que vitorearon la expulsión de la minoría morisca, no es menos cierto que también tuvieron tenaces paladines a su favor. Existió igualmente un grupo de moderados cristianos y moriscos que representó «a la vez la esperanza y el ejemplo de la política de asimilación».⁴³ Pero pese a las voces disidentes, que claramente no podían oponerse diametralmente a la determinación real si no querían correr la misma suerte que sus protegidos, las tensiones vividas por la casta dominante y la minoría morisca durante la larga etapa que estuvieron condenados a tolerarse se resolvió con el exilio forzoso de estos últimos, en un proceso que duró hasta mediados de la segunda década del XVII.

Espinel dejó algunas pinceladas de las preocupaciones que atormentaban a los conversos en su novela; éstas, junto a otras notas cargadas de ambigüedad y ciertos silencios que permean la obra, han sostenido una tradición crítica que ha observado en el texto el trasfondo de los desvelos e inquietudes del escritor (integrante del cuerpo de censores para la Inquisición, no se olvide) como muestra de solidaridad con el pueblo morisco, siempre de manera velada y valiéndose de distintos recursos que en ninguna medida permiten desambiguar la verdadera *intentio auctoris*. Es de recibo que la represión censorina no hubiese consentido que se denunciase siquiera con embozos una causa que debía aceptarse como «santa, justa e irremediable».

⁴¹ En la introducción al tomo primero de la citada *Historia y antología* se hallan dos capítulos dedicados exclusivamente a las perspectivas críticas sobre el *Marcos de Obregón* desde sus inicios hasta 1990. Más recientemente CARRASCO URGOITI, M. S., trazó las corrientes críticas de los últimos veinticinco años que se habían aplicado a la obra, «Nuevas perspectivas del último cuarto de siglo en tomo a *Marcos de Obregón*», *Edad de Oro*, XX, 2001, pp. 55-67.

⁴² Pese a que esto último MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., lo considere más bien un

Todo la carga interpretativa del conflicto que afectó a los conversos ha recaído en el episodio del cautiverio que sufre Marcos de Obregón en Argel; fue éste el punto de arranque para examinar el posible reflejo morisco en la obra. Sirvan las siguientes notas como contextualización de este pasaje que tanto ha llamado la atención de la crítica. El escudero cae en manos de un morisco valenciano, «bautizado» e «hijo de padres cristianos» (II, 59). En el diálogo que mantienen, el renegado le explica que no se exilió «por estar mal con la religión», pues «bien sabía que era la verdadera» (II, 59); no obstante no podía «sufrir los agravios [...] de gente muy inferior», ni «las supercherías que usaban» con él y con su «hacienda», siendo, como era, «descendiente de muy antiguos cristianos» (II, 59-60); se lastimaba de los infamantes tratos que recibía, y también de que ni sus «obras exteriores y interiores de cristiano» le valiesen para granjearse el respeto de las autoridades eclesiásticas y el de sus iguales. Ante esta requisitoria contra la crispación social que se vivía en España, Marcos se limita, como proyección de un escritor integrado en el sistema, a responder que «la Iglesia ha considerado» este asunto «con mucho acuerdo», y se preocupa más por sermonearle con amonestaciones. Marcos exculpaba a la Iglesia de tales agravios, y planteaba que estos podían venir de «la intención dañada del que quiere infamar» a aquellos que medran socialmente (II, 60-61). Ante este alegato *pro lege et ecclesia*, el valenciano se embravece y responde que no faltan quienes «toman ocasión de prevaricar los estatutos con su mala intención», tan sólo «para preciarse de cartas viejas» (II, 61). Siempre soslayando el *punctum dolens* de la controversia, con una actitud ultraconservadora, Marcos observa que la Iglesia «no hace los estatutos para que se quite la honra a los prójimos, sino para servirse la religión lo mejor que sea posible, conservándola en virtud y bondad conocida» (II, 61).

No hay que olvidar que este renegado en tierras de Argel, «piadoso de corazón y de noble sangre», eligió al escudero para que educase a su hijo en «la doctrina que entre cristianos se enseña a los de poca edad» (II, 63). Por tanto, el embargo social, y no las creencias religiosas, fue la causa principal que le impulsó a abandonar España. Cuando finalmente el protagonista queda en libertad, merced a un ardid con un tordo al que enseña unas cuantas palabras, le asegura el morisco a un Marcos atribulado por el número de cristianos cautivos que ve en Argel que no son sus corsarios los causantes de tal perjuicio, sino que muchos «por ver que son en Argel bien recibidos», «de su voluntad se vienen de todas las fronteras de África con sus arcabuces, o por necesidad de libertad, o por la falta de regalos, o por ser mal inclinados y tener aparejo tan fácil» (II, 102). Antes de construir un discurso en defensa de la religión católica, acaba pusilánime su parlamento argumentando que no puede «dejar de sentir el daño de la sangre bautizada» que le tiene «trabado el corazón» (II, 102).

mito en «El problema historiográfico de los moriscos», recogido en su libro *El problema morisco (desde otras laderas)*, Madrid, 1991, pp. 98-195; en este estudio refuta tres mitos que cree inaceptables para la historiografía morisca moderna: el de la *unanimidad*, el del morisco *inasimilable* y el de la *conspiración*.

⁴³ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. y VINCENT, B., *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, 2003, p. 153.

No me parece que sea digno de olvido (a menudo los que se han detenido a analizar este episodio lo hacen) el hecho de que estas dos conversaciones (donde el renegado confiesa su fervor por el catolicismo) se mantengan en tierras bien distanciadas de Argel, en una zona donde los musulmanes perdían su jurisdicción (esto es, un terreno que le promete al valenciano morisco cierta impunidad). Además, la situación que propicia el diálogo viene favorecida, en la ida, por la ocupación del resto de la tripulación «en oír cantar a un turquillo que lo hacía graciosamente», por lo que ninguno pudo «oír lo que tratábamos» (II, 59). De otro modo, a la vuelta aprovecharon que «los esclavos y compañeros iban dormitando»; esta circunstancia ayudó a que Obregón y el renegado encontrasen «lugar y espacio [...] para tratar esta materia y otras» (II, 110). Espinel se salvaguarda poniendo en boca de un renegado una censura velada al sistema instaurado de los estatutos de limpieza; pero —y adviértase cuánta sutileza pone en esto— poéticamente también se preocupa por poner en cobro la persona de este «criptocristiano».

Atendiendo a la cuestión de debate, es obligado remitir en primer lugar a los primeros que, aunque con intereses ciertamente dispares, alcanzaron a examinar someramente el tema de los moriscos en el *Marcos de Obregón*, lo que supuso una llamada de atención sobre este particular en la obra de Espinel. En su conocida monografía, A. Mas advirtió que Espinel se permitió «plantear el problema de los renegados» y «a cuestionarlo». ⁴⁴ El episodio del morisco, para el hispanista francés, ponía de relieve que el autor del *Marcos* «no era insensible al drama de ciertos españoles y que lo considera con prudencia pero también con humanidad». ⁴⁵ Una interpretación arriesgada —para mí un tanto desacertada— fue lanzada a la palestra por G. Camamis, para quien el cautiverio «podría ser, por la manera original en que se inicia y el lugar central que ocupa en la estructura de la novela, un episodio de gran valor representativo y que da sentido a la obra entera». ⁴⁶ La excesiva importancia que le concedió a la localización de la aventura, llegando a entenderla como un «cautiverio simbólico, resumen y compendio de todo el sentido de la vida», le hizo incurrir en una exégesis que desvirtuaba el sentido del pasaje. ⁴⁷

Tras estos avances en la interpretación del episodio del cautiverio, A. G. Montoro presentó un novedoso y singular enfoque de este mismo

⁴⁴ MAS, A., *Les turcs dans la Littérature espagnole du Siècle d'Or*, I, París, 1967. Se recoge traducida la parte dedicada al episodio del cautiverio en *Historia y antología*, II, pp. 769-773. Cito por esta versión española. Mas se centró en las pinceladas costumbristas que Espinel pudo ofrecer de los turcos. Hay que entender que pervivía en él la idea, impulsada por J. Pérez de Guzmán y alentada en la crítica del XX a partir de la edición de S. Gili Gaya, del biografismo de este episodio.

⁴⁵ MAS, A., *Les turcs dans la Littérature...*, p. 772. Acertaba a expresar que Espinel cuestionaba «el caso de los moriscos [...] con una prudencia muy lógica», interpretándolo «simplemente desde su perspectiva social sin emprender ataque alguno contra la Iglesia», p. 771.

⁴⁶ CAMAMIS, G., *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, 1977. La parte correspondiente al cautiverio en el *Marcos* aparece incorporada a *Historia y antología*, II, pp. 773-780, por donde cito. La cita extraída pertenece a la p. 774.

⁴⁷ CAMAMIS, G., *Estudios sobre el cautiverio...*, p. 778. Afinando sus intuiciones llegó a expresar que esta aventura tenía la particularidad de ser un símbolo del «cautiverio bíblico del Antiguo Testamento». No obstante, fuera de la interpretación alegórico-bíblica del episodio, Camamis coincidía con Mas en

pasaje y otros asuntos alusivos y elusivos del tema morisco; ⁴⁸ le interesaba el mito de la honra y la limpieza de sangre denunciados en el *Marcos*. Desde el concepto de *mito* (en su «acepción peyorativa») empleado por R. Barthes, Montoro se acercó a este episodio, para él uno de los más «enigmáticos», con el fin de situarlo en el marco de la obra y observar «la sugerencia del propio Espinel». Para atraer al lector a sus principios exegéticos, contextualizó la realidad social de los excluidos en la sociedad española del siglo XVI, y recalca, por ejemplo, que Marcos constantemente aludía a su preferencia de agua por vino y mostraba su rechazo a «comer carne de puerco». ⁴⁹ Con la suma de estos indicios, Marcos, afirmaba Montoro, está manteniendo su «honra externa», «tan imitable y manuable como las triquiñuelas de los pícaros». Para el autor del artículo, Espinel es sumamente cuidadoso cuando roza el tema de la «falta de limpieza de sangre», insinuada sólo «de modo equívoco, para ser utilizada en seguida *contra el mito* y no contra el personaje». ⁵⁰

Espinel se vale del mecanismo de la desautorización del mito construido por la sociedad. Al presentarnos el autor de la obra a un *morisco* que «resulta ser un maestro y aun misionero de virtudes cristianas», automáticamente «el mito de la honra *qua* limpieza de sangre queda desenmascarado como impostura». ⁵¹ Montoro estudiaba desde las estructuras gramaticales de la connotación y la denotación cómo se construye un mito artificial; este nuevo esquema era ilustrado a través de una frase que el hablador compulsivo con el que se topa Marcos en su camino de Salamanca a Ronda le despacha: «yo soy del reino de Murcia, aunque mis padres fueron montañeses» (I, 262). En la construcción de este mito hay tres niveles, y si prescindimos del literal, el segundo lo constituye el significado «de sangre limpia» (por ser montañés); a éste se le superpone un tercero, el de la «vanidad», dinamitada por Marcos continuamente en su biografía. ⁵²

Montoro no titubeaba al afirmar que «la obra ha acumulado indicios de que Marcos es oriundo de moriscos». En su opinión, Espinel ensaya una especie de trasvase de personalidad en el que el renegado español resulta ser «un *alter ego* de Marcos y la discusión entre ambos adquiere así el carácter de un juego de espejos en que cada interlocutor es la imagen del otro». ⁵³ La conclusión que extraía el estudioso era diáfana: la obra de Espinel encierra los desvelos de las clases elevadas

la consideración «comprensiva y hasta benévola con los moriscos» que mostró Espinel, p. 776.

⁴⁸ MONTORO, A. G., «“Libertad cristiana”: relectura de *Marcos de Obregón*», *Modern Languages Notes*, 91, 1976, pp. 213-230. Se recogió (y por aquí cito) en *Historia y antología*, II, pp. 917-931.

⁴⁹ MONTORO, A. G., «“Libertad cristiana”...», p. 922. En beneficio de sus objetivos, reforzaba estas observaciones con una apreciación de Miguel Herrero García: «el morisco se representaba en la imaginación de los españoles [del siglo XVII] como un hombre que no comía carne de cerdo ni bebía vino», *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, p. 576.

⁵⁰ MONTORO, A. G., «“Libertad cristiana”...», p. 923.

⁵¹ *Loc. cit.*

⁵² Esta frase nos trae a las mientes la que salió de la boca de Marcos en su presentación ante el morisco: «Yo soy montañés de junto a Santander, del Valle de Cayón, aunque nací en el Andalucía» (II, 61).

⁵³ MONTORO, A. G., «“Libertad cristiana”...», p. 928. En la página siguiente, Montoro comenta con gran perspicacia que «Espinel, al «traer» a España a los hijos de un morisco renegado y hacerlos vivir y morir en ella virtuosamente, está anulado poéticamente el edicto de expulsión de 1609».

que tenían que ingeniárselas para componer un linaje immaculado sobre el que no se pusiese sombra de duda. Esta hipótesis, bien justificada por el texto (además estaba secundada en el plano real por las continuas murmuraciones que soportaba Espinel sobre su estirpe), le conducía a afirmar con contundencia que el autor del *Marcos* se opuso «al mito de la honra externa y de la limpieza de sangre».⁵⁴ Una interpretación agudísima que puso en camino recto los posteriores acercamientos al texto desde este prisma; quizá lo único reprochable de este trabajo sea el afán de su autor por recurrir a las estructuras semánticas para explicar el problema converso en la obra de Espinel, lo que no hacía sino poner escollos a su intelección.

Uno de los estudios que escudriña con pormenor el elemento morisco en la obra de Espinel ha sido el de M. S. Carrasco Urgoiti.⁵⁵ Aquí sólo haré un somero repaso de las cuestiones más destacables en las que se detenía la editora del *Marcos*. Consideraba, en primer lugar, que los personajes que esboza Espinel en la primera estancia de la obra, girando en torno a los descansos que arrancan con la presencia del doctor Sagredo y doña Mergelina, «tienen ocupaciones que eran frecuentes entre los descendientes de los moros, y de hecho la población artesana madrileña [...] comprendía en el tiempo de la acción un porcentaje de moriscos que era particularmente denso en el barrio donde se ubica».⁵⁶ Por otro lado, en la soslayada mención de la leyenda de la Peña de los enamorados (entendiendo por ésta los amores imposibles de un cristiano y la hija de un musulmán que quería convertirse a la religión cristiana), Carrasco veía que palpitaba una actitud que se oponía diametralmente «a la obsesión por la pureza de linaje» que algunos sectores de la sociedad abrazaban; señalaba a renglón seguido que «el pasaje se mantiene dentro de esa tendencia a señalar y callar que se discierne en la historia del escudero cuando el tema roza la dualidad cristiano-morisca del entorno en que Espinel nació y se crió».⁵⁷ Pero se silencia deliberadamente (puesto que Carrasco, especialista en el tema morisco, lo sabría con exactitud) que la leyenda no sólo corrió en esta versión; casi con toda seguridad la más propagada fue la que ficcionalizaba los amores de dos musulmanes, con lo que esta alusión semivelada no le serviría a Carrasco para reforzar su interpretación (de ahí, pienso, que escogiese ladinamente la otra). En cualquier caso, la sola mención a «los dos enamorados de Antequera» (I, 81) no aclara qué versión tenía Espinel en mente.

La referencia a unos bandoleros con los que se encuentra Marcos en las sierras andaluzas era interpretada por Carrasco como una mención indirecta a los moriscos que se alejaron de tierras de Granada cuando se produjo la rebelión de la Alpujarra (quizá sea ocioso recordar que la serranía de Ronda, cruce de caminos, fue una de las más afectadas por estos salteadores). En este sentido, la especialista observaba que el encuentro del escudero con una «transmigración de gitanos» podría

⁵⁴ MONTORO, A. G., «Libertad cristiana...», p. 931.

⁵⁵ CARRASCO URGOITI, M. S., «Reflejos de la vida de los moriscos en la novela picaresca», en AA.VV., *En la España medieval, IV. Estudios dedicados al profesor D. Ángel Ferrari Núñez*, Madrid, 1984, pp. 183-224. La parte que le dedica al *Marcos de Obregón* está incluida en *Historia y antología*, II, pp. 204-216.

⁵⁶ CARRASCO URGOITI, M. S., «Reflejos de la vida...», p. 205. El barrio al que alude es el de la Morería, en Madrid.

⁵⁷ CARRASCO URGOITI, M. S., «Reflejos de la vida...», p. 208.

referirse al «traslado a Castilla de los moriscos del reino de Granada».⁵⁸ Por otro lado, quizá de manera algo forzada, Carrasco, ante una alusión a «los madereros de la Sierra del Segura» que estaban ofreciendo un «espectáculo de una fiesta de gansos», y sabedora de que «en la vida real la mayoría de estos trabajadores eran descendientes de mudéjares», se preguntaba si el juego no podía ser un trasunto «de la feroz contienda» entre moriscos y cristianos. Sobre el episodio del cautiverio, no aportaba la estudiosa mucho más de lo que hasta ese momento se había dicho sobre este pasaje, repitiendo en todo caso que no había lugar donde se respetase «la supervivencia de una nueva mentalidad» surgida entre aquellos moriscos que armonizaban las dos religiones. La conclusión que extraía Carrasco tras su repaso a todos los niveles por el tema morisco en el *Marcos* suponía que Espinel fue permeable a este asunto, y, aunque «sin referencia explícita alguna, la presencia del pueblo morisco, oculta bajo distintos camuflajes, está latente en la Andalucía recreada en la autobiografía del escudero».⁵⁹ Carrasco comenzaba un sano ejercicio de interpretación literaria, para acabar observando tintes moriscos en todo pasaje que por superposición de ideas nos condujese a la minoría marginada. Hipótesis como la conjeturada sobre la fiesta de gansos ponen de relieve cómo la autora llegó a tamizar la obra desde la focalización del conflicto morisco, sobrepasando en estos casos los límites de una interpretación recta e iluminadora del texto. Hasta los silencios y las ambigüedades tienen sus términos.

Aunque a primera vista el tema quedaba agotado con el estudio de Carrasco, en la siguiente década una especialista en el arabismo como L. F. Aguirre de Cárcer se acercó al *Marcos* para seguir confeccionando esa entretejida textura morisca que cada vez era más nítida.⁶⁰ Como sus predecesores, Aguirre creía admisible, «a la luz de la situación política y social que el problema morisco trajo consigo», «que Espinel tuviera cierta reticencia a hablar con claridad al tocar el problema de los moriscos y su situación, y que por tanto sus alusiones a ello fueran veladas o en cifra».⁶¹ Como ella misma afirmaba, la argumentación de su trabajo discurría «en torno a dos ideas fundamentales»; por un lado se centró en hacer ver con más luminosidad «el trasfondo morisco del *Obregón*» y por otro puso énfasis en recalcar la ambigüedad en la obra de Espinel. En su artículo la arabista se detenía en una anécdota sobre el origen de Ronda que aludía a la construcción de una mina de agua. Obregón se limita a manifestar que esta construcción está «muy fuera de la costumbre de los romanos y españoles» (I, 281); pese a que no lo explicita, como en otras tantas ocasiones, Aguirre pensaba que Espinel ocultaba la mención expresa de los «árabes». Desde otro ángulo, la empatía que Espinel desarrolla con el morisco valenciano, quien denuncia a las claras los estatutos y la situación social por la que atraviesa España, era vista por Aguirre como «una correspondencia real» entre «el sentir» y «la opinión del propio Espinel».⁶²

⁵⁸ CARRASCO URGOITI, M. S., «Reflejos de la vida...», p. 211.

⁵⁹ *Loc. cit.*

⁶⁰ AGUIRRE DE CÁRCER CASARRUBIOS, L. F., «El elemento árabe en *Marcos de Obregón*», *Bulletin Hispanique*, 98, 2, 1992, pp. 397-418.

⁶¹ AGUIRRE DE CÁRCER CASARRUBIOS, L. F., «El elemento árabe...», p. 400.

⁶² AGUIRRE DE CÁRCER CASARRUBIOS, L. F., «El elemento árabe...», p. 407.

La ambigüedad que remarcaba la autora del artículo en el *Marcos* recaía sobre la faceta de ensalmador del personaje (ejercida por Marcos –y no pienso que arbitrariamente elegido por Espinel– en el barrio de la Morería de Madrid y en Argel); la estudiosa diseccionaba los rasgos del ensalmador morisco y del cristiano para examinar a cuál pudiera pertenecer el personaje creado por Espinel. Marcos posee «amplios conocimientos de medicina», lo que no se ajusta a la imagen que nos ha legado la literatura del ensalmador de conocimientos estériles que se vale de argucias no aprendidas sobre estudios teóricos. No obstante, la comunidad morisca contaba con sanadores «que poseían conocimientos teóricos médicos considerables».⁶³ No son las únicas coincidencias entre la tradición medicinal árabe y el trabajo que desarrolla Marcos, pero todas nos ponen en el camino de ver que en el personaje que dibuja Espinel estuviese vetado de rasgos moriscos. Tratando el asunto con otras miras, «hay que tener en cuenta que en la época algunos moriscos fueron interrogados por la Inquisición sobre sus curaciones, y tal vez nos encontremos aquí ante una defensa velada del ensalmador o sanador morisco».⁶⁴ Estas inteligentes observaciones sobre la profesión que ejerce Marcos (téngase en cuenta que hasta ese momento no había sido sino explicada con notas entecas y carentes de rigor), tan sólo podían venir de una especialista en el arabismo como Aguirre; su estudio, que complementa y refuerza sólidamente parte de las aportaciones de Montoro, supone una reconsideración sobre nuevas posibilidades de interpretación en la dirección ya marcada.

Finalmente hay que consignar dos artículos más de Carrasco Urgoiti casi coincidentes en el tiempo, pero que en lo concerniente a la cuestión morisca no aportan nada al cuadro que ya bosquejé en su estudio anterior. El primero de ellos tenía una demarcación claramente bipartita.⁶⁵ Su preámbulo estaba consagrado a reconstruir históricamente, con fuentes y datos precisos, el estado de conflictividad de la España del siglo XVI, atendiendo primordialmente a Andalucía. En el examen de la obra, Carrasco se limitó a hacer un brevariario de sus impresiones expuestas en el estudio anterior (en ocasiones trasladando frases a plana y renglón), reafirmando su postura en los puntos cruciales del tema. Una revisión de las aproximaciones al *Marcos de Obregón* en el último cuarto de siglo fue planteada en la siguiente contribución.⁶⁶ Del artículo de Montoro decía que había «pasado en parte inadvertido, aunque cabía esperar que hubiese suscitado curiosidad, adhesión o polémica».⁶⁷ Para Carrasco, si aceptamos «la disimulada identidad de Marcos de Obregón» podremos postular que «la Andalucía morisca o semi-morisca en que crece Espinel» está más presente en la obra de lo que cabría imaginar, aunque sigue estando de forma subrepticia y transliterada.⁶⁸ Como digo, en ambos escritos la autora no pasó de redoblar los argumentos que sostuvo en su primer acercamiento a la obra desde la óptica morisca.

⁶³ AGUIRRE DE CÁRCER CASARRUBIOS, L. F., «El elemento árabe...», ambas citas en la p. 411. Aguirre creía que todas las cuestiones concernientes a la medicina en la obra habían de ser enfocadas desde la cuestión morisca.

⁶⁴ AGUIRRE DE CÁRCER CASARRUBIOS, L. F., «El elemento árabe...», p. 416. La arabista podía entender tal discordancia entre su oficio y los conocimientos adquiridos «si en este ensalmador vemos a un médico morisco o a un profesional morisco». Aunque con cautela, la estudiosa indicaba que «la propia ambigüedad de Espinel impide cualquier afirmación taxativa» sobre el origen del personaje, pero la traza ambigua con la que el autor lo reviste mueve a creer que pueda haber signos moriscos en su caracterización.

⁶⁵ CARRASCO URGOITI, M. S., «Vicente Espinel y su tiempo», en VV.AA., *Homenaje a Vicente Espinel en el 450 aniversario de su nacimiento*, Ronda, 2000, pp. 99-114.

HAZ Y ENVÉS DEL BARROCO: UNA RECONSIDERACIÓN FINAL

El *Guzmán de Alfarache*, cuya publicación se balancea entre los siglos XVI y XVII (la primera parte, salida de las prensas en 1599, abre las puertas y le da la bienvenida al Barroco) venía a proponer unas reformas sociales que estaban siendo impulsadas por los teóricos mercantilistas; a duras penas Felipe II lograba frenar el enorme hundimiento que se presagiaba en la economía, quebrada definitivamente en torno a la fecha de 1600, cuando se producen las grandes bancarrotas que harán naufragar el navío de los mercantes castellano-genoveses. La situación social de la hacienda española al advenimiento al trono de Felipe III ya era ingobernable. Irredimiblemente la calamitosa gestión llevada a cabo durante la época anterior, de mayor prosperidad, desembocó en una grave depresión económica que sumió al país en un brusco decaimiento de la incipiente burguesía española, vértebra de la sociedad moderna.

De otra parte, el conflicto que recubría algunas partes del *Marcos* llegó a su término en 1609, pocos años antes de su publicación. Mientras un rey más autoritario y severo como Felipe II había logrado conciliar, bien que con medidas no muy ortodoxas, la convivencia entre moriscos y cristianos, su hijo, fácilmente influenciado, angustiado y temeroso por lo que le contaban sus ultraconservadores consejeros, se apresuró a expulsar a la minoría conversa. Casi medio siglo había soportado el rey prudente las acometidas en forma de levantamientos y continuas amenazas, y en poco más de diez años Felipe III decretó su expulsión definitiva, con lo que la Iglesia y el Estado dejaron de percibir los impuestos que éstos estaban obligados a pagar, a más del receso que conllevó el abandono del cultivo de la tierra, atendido principalmente por los moriscos. Pese a que dejaron en suelo español todas sus posesiones, esto no pudo neutralizar el duro golpe que su expulsión asestó a la economía española.

Ambos problemas planteados por Mateo Alemán y Vicente Espinel fueron, podríamos decir, el haz y el envés de la crisis socioeconómica que zarandeo las bases de la política sostenida durante el gobierno de Felipe III. La aparición de las obras de estos escritores andaluces se ajusta casi en perfecta simetría con el decisivo periodo que comprendió su reinado, iniciado en 1598 (1599, la primera parte del *Guzmán de Alfarache*) y clausurado en 1621 (1618, el *Marcos de Obregón*). Esta etapa marcó una profunda huella en el devenir de la Historia del siglo XVII y dejó su impronta en la literatura producida en el Barroco, particularmente en aquella creada por escritores de Andalucía, por haber sido esta región la que soportó una mayor influencia sobre algunos de los asuntos más determinantes para la economía y la sociedad.

⁶⁶ CARRASCO URGOITI, M. S., «Nuevas perspectivas...». Del endeble *status quaestionis* que elaboró, sólo destacaré la parte que toca a los estudios que se han ocupado de la cuestión morisca. A este respecto, resulta llamativo que Carrasco no conociese el artículo de Aguirre, que, publicado cinco años antes, ni siquiera aparece mencionado.

⁶⁷ CARRASCO URGOITI, M. S., «Nuevas perspectivas...», p. 60. Difícilmente un artículo tan iluminador como el de Montoro podía levantar polémica; además sus interpretaciones están fundamentalmente en la línea marcada por los críticos anteriores y posteriores.

⁶⁸ CARRASCO URGOITI, M. S., "Nuevas perspectivas...", pp. 66-67.



GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL BARROCO LITERARIO EN ANDALUCÍA. ELEMENTOS PARA UN ENCUADRE

José Lara Garrido
Universidad de Málaga

Se ha descrito la historia literaria tradicional con una metáfora heliocéntrica dada la circularidad y regularidad de relaciones que, como un sistema cerrado, en ella se reiteran. Pero la producción literaria de cualquier época es siempre, por continuar con el mismo campo topológico, un universo modular que multiplica sus constelaciones y configuraciones estelares y sobre el que cabe hacer observaciones e hipótesis explicativas muy distintas. Esto supone ya la existencia potencial de nuevas formas de historia literaria cuya efectividad ha de depender de los métodos empleados para la indagación de ese universo modular. O lo que es igual, de su eficacia para dar cumplida cuenta de los relieves de los diferentes objetos constituyentes y de los nexos, interferencias e intercadencias entre los fenómenos de variado orden y jerarquía que en parte los configuran y en parte los envuelven en continua trasmigración y en incesante ósmosis. La concreción de tales hipótesis es una apuesta epistemológica que atañe al cartografiado resultante, no en el sentido de que éste construya coherentemente sus mapas en torno a determinados principios generales, sino en el de que en cada caso el afinamiento de «la strumentazione logico-prattica» permita evidenciar «il massimo possibile di significati dalle relazioni interne a quella mappa».¹

¹ ASOR ROSA, A. «Ipotesi di esperimenti per una nuova storiografia letteraria» en AA.VV. *Problema e problemi della storia letteraria*, Roma, 1990, pp. 13-33.

Construir una nueva historia literaria donde los términos que enuncian el título² puedan ser plenamente operativos en sus conexiones multidualécticas y politácticas implica, de entrada, un rechazo de lo que se ha llamado cartografía identitaria (la que pivota sobre paradigmas esencialistas como «literatura andaluza» o «literatura de Andalucía»). La uniformación heredada del Romanticismo y el positivismo historiográfico entre literatura y nacionalidad³ se ha multiplicado en proyecciones artificiales de subunidades políticas y administrativas que invaden y parasitan a la historia literaria. Frente a ello, en un ensayo modélico para el ámbito italiano, C. Dionisotti vino a mostrar, tras someter a honda crítica el mito de una unidad literaria nacional elaborado desde Tiraboschi a De Sanctis, la pertinencia de auscultar las condiciones de la producción literaria en el espacio y en el tiempo viendo la complejidad de los procesos «avendo riguardo alla geografia e alla storia». ⁴ En el ámbito español y referido a la época que nos ocupa resulta palmaria la fuerza centrípeta y cohesiva que ejerce la unidad lingüística dominante. El uso de la lengua española constituye el campo literario de máxima amplitud y la producción se vehicula (copia o publica, en cualquier caso se difunde) y se consume (es leída o representada y genera otros discursos) en el ámbito territorial en que es hablada. Pero esta potencialidad por la que cualquier forma de literatura es posible en cualquier ángulo de ese territorio común y nada aparenta oponerse a su distribución, conocimiento y efecto por igual en el conjunto, sólo toma cuerpo en las ilusorias representaciones del idealismo historiográfico. La fuerza centrífuga de las disparidades muestra conexiones históricas de diferente calado e intensidad tanto en las grietas que fragmentan el conjunto como en los procesos de su devenir multidiacrónico. En definitiva, viene a exigirnos una sectorialización que diferencie zonas en la complejidad del universo modular de la literatura española para un segmento temporal determinado, mapas parciales con valor en sí mismos aunque con posibilidad de integrarse luego en un atlas común.

La fragmentación mecánica en sectores regionales de una historia literaria nacional ha de concluir siempre en un callejón sin salida. Como he mostrado al anotar y actualizar con abundantes materiales críticos el ensayo fundante de E. Orozco Díaz sobre *La Literatura en Andalucía* aparecido en 1981, el adensamiento de una perspectiva lineal no puede avanzar mucho más que a concreciones de

² Por obligadas limitaciones de espacio las páginas que ahora se publican corresponden a los apartados más generales de mi ponencia. Quedan fuera toda una serie de cuestiones que terminaban de esbozar el cartografiado propuesto y van referidas a las relaciones entre ciudades y literatura (la enseñanza de los *studia humanitatis* y sus efectos, los libros de antigüedades como espejos de las urbes letradas) y a las formas de patrocinio y mecenazgo (ejemplificadas con un replanteamiento sobre la poesía cortesana de Góngora). El conjunto podrá recobrar su fisonomía definitiva en el volumen, de próxima aparición, *Geografía e historia del Barroco literario en Andalucía. Elementos para un cartografiado entre las ciudades y la Corte*.

³ Véanse, en particular, las propuestas de CABO ASEGUINOLAZA, F., «Geography and Literature: On a comparative History of the Literatures of the Iberian Peninsula», *Neohelicon*, 30 (2003), pp. 117-135, y «La dimensión neoliteraria de la historiografía literaria española» en AA. VV. *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, Budapest, 2003, pp. 8-25, además de las clásicas reflexiones de Guillén, Cl., *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, 1998, pp. 299-335.

⁴ DIONISOTTI, C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1980, pp. 25-54. La apertura metodológica de Dionisotti está «plenamente vigente» y

sociogénesis ambiental (Andalucía como espacio singularmente apropiado para ciertas experiencias de escritura: literatura mística, picaresca u oratoria sagrada), de extensión social de ciertos géneros (el teatro y el sermón como formas literarias hegemónicas para una «sociedad en su mayoría analfabeta») o de determinación a gran escala (como el sucederse en diferentes siglos el esplendor hegemónico de las ciudades y con ello el de la creación literaria).⁵ El nuevo cartografiado que ahora me atrevo a abocetar como alternativa presupone una historia de *n* dimensiones cuya pretensión última es alcanzar a definir fenómenos de *long durée* al tiempo que posibilite escrutar las múltiples estratificaciones de una micro-historia diversa y cambiante. Para ello hay que establecer, de entrada, que Barroco es concepto admisible sólo con un alcance de designación operativa (no como eon o estilo epocal o como marca sustitutoria de siglo XVII); esto es, como patrón heurístico de un tramo de la historia literaria en que las poéticas actuantes en los géneros mayores están tendencialmente unificadas. Comprende, por tanto, los procesos de cambio, triunfo y hegemonía de la considerada *nueva poesía* (cuyo paradigma es Góngora), de la llamada *comedia nueva* (la de Lope de Vega), de la nueva novela (que podría fijarse en la interacción entre el primer *Guzmán de Alfarache* y el primer *Quijote*) y hasta de la nueva oratoria sagrada (el cambio de estilo con la crisis de las retóricas borroneas que postulaban una predicación evangélica de moderado ciceronianismo). También que Andalucía no es un concepto adobado de anacronismos coyunturalistas, sino que responde a un espacio definido operativamente en esa época con singular precisión (así en todas las reflexiones sobre los reinos que se repiten en los memoriales y documentos del conde-Duque de Olivares). Precisión que se reitera como particular espacio literario a propósito, por ejemplo de los comentarios y polémicas en torno a Góngora (Pellicer lo llamó «Píndaro andaluz» y defender su poesía equivaldría a hacerlo de «la sagrada cultura del honor de nuestra Andalucía») y a la que Nicolás Antonio daría definitivo respaldo al considerarla una unidad que integraba las dos Andalucías y el reino de Granada.⁶

Dado este doble encuadre sería idealmente posible, aunque en la práctica resultase estéril, programar grandes series de mapas para un cartografiado completo desde el marco sociohistórico de los productores, de los textos y de su circulación. A eso han de conducir

posibilita la construcción de una nueva cartografía con «itinerarios limitados, aunque provistos de *ventanas* para avanzar más allá», siempre que nos movamos «a lo largo y ancho del tablero que nos resulta próximo y familiar» (ANSELMÍ, G. M., *Mapas de la literatura europea y mediterránea*, Barcelona, 2002, pp. 7-9).

⁵ «Sobre la *Historia de la Literatura en Andalucía. Materiales y reflexiones*», en OROZCO DÍAZ, E., *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, ed. introducción y anotaciones de J. Lara Garrido, Málaga, 2006, pp. 11-52. Muchas de las cuestiones ahí abordadas constituyen el anclaje o el punto de arranque de estas consideraciones iniciales. Véase igualmente, con énfasis en un modelo braudeliano, SANTIÁÑEZ-TIÓ, N., *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, 2002, pp. 68-71.

⁶ Al explicar el *Index patriarum* de su *Bibliotheca Hispano Nova*, colocando además «Baetici», fuera de los demás grupos, como contrapeso explícito a «Castellani». La preeminencia de Andalucía en el seno del corpus bibliográfico y sus funciones categoriales han sido puestos de relieve por F. Géal, «La bibliothèque et son double: Genèse d'une bibliographie nationale dans la seconde moitié du XVII^e siècle», en *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du Siècle d'Or*, París 1999, pp. 483-666.

multiplicadas puestas en relieve parciales que contemplen, a la vez, el concepto históricamente preciso de texto literario y el dialéctico entramado del mismo con la gran historia y la microhistoria, controlando los puntos esenciales de fricción: las relaciones y la evolución. Las relaciones han de ser observadas entre el texto y la realidad (*continuum* que abarca desde el ordenamiento social a las prácticas literarias institucionalizadas), entre el texto y el autor y entre los códigos y sus receptores, incluyendo las de cada obra con su proceso de transmisión. Superando la dicotomía entre lo sincrónico y lo diacrónico, el problema de la evolución se resuelve atendiendo al desenvolvimiento de un concepto dinámico de géneros y obras por su diseminación conectora con una historia que los convierte en espacios estratificados de experiencias.

En tal sentido, y avanzando entre otros los puntos por los que discurrirán mis parciales notas lógico-prácticas, el cartografiado comparativo ha de poner de manifiesto los ámbitos en que no es posible más que cierta forma de literatura o donde ésta desaparece, junto a los climas tempoespaciales adecuados para la innovación o la conservación; ha de ubicar, documentalmente y explicando su efecto, la presencia de instituciones formativas como las cátedras de Gramática y las Universidades; debe trazar las redes institucionales que amparan, fomentan y dirigen diversos tipos de expresión literaria, como la Iglesia (con particular incidencia en las altas jerarquías y los cabildos catedralicios) y las oligarquías que gobiernan las ciudades; junto a ello, tiene que especificar el papel de mecenazgo cumplido por el patriciado urbano, la nobleza local y las grandes casas nobiliarias; se propondrá establecer la relación cambiante entre literatura y libro impreso dependiendo de las formas y evolución de la imprenta en distintos núcleos urbanos; ha de especificar con exactitud los espacios y los itinerarios que conforman la ciudad literaria elemental (la que acoge, con mucha mayor extensión que la letrada, las representaciones teatrales); ha de cumplir un radiografiado preciso de las distintas ciudades letradas a través de sus campos de comunicación y sanción (como las academias literarias y los certámenes) y la realización de proyectos colectivos (libros de taller o antologías de grupos) o de encargos destinados a engrandecer el propio ámbito ciudadano (como

las historias locales y en particular los libros de antigüedades y excelencias); finalmente, ha de definir las fluencias y contactos entre las distintas ciudades letradas a través de una tipología de grupos y autores individuales, remarcando las relaciones entre los cargos obtenidos y las vidas itinerantes articuladas sobre la imantación ejercida por la Corte a través del patronazgo regio.

EL MARCO URBANO DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA

El anterior avance de puntos de encuadre para la elaboración de una geografía e historia del Barroco literario en Andalucía comienza a cobrar sentido a la luz de ciertos resultados explicativos de la historia económica, social y política del periodo en España. En primer lugar, el sistema de equilibrio entre un centro fuerte y una periferia desigualmente desarrollada según una estructura casi federal,⁷ que fue evolucionando a lo largo del XVII al desplazarse las oportunidades políticas y económicas desde las ciudades a la Corte. De esta forma «la decadencia de las economías urbanas y el colapso de las finanzas municipales aumentó la importancia relativa del mecenazgo de la corona o de los grandes y alejó de las ciudades a una porción notable de las elites gobernantes».⁸ En segundo lugar, el papel consolidado de las ciudades como «puntos de reunión y vectores»⁹ de todo signo a través de diferentes procesos involutivos que conducirían a lo que se ha definido certeramente como un cambio inmóvil.¹⁰ Intervienen en ello factores tan aparentemente distintos como el reajuste de los poderes locales y el nacimiento de oligarquías de nuevo cuño que no renunciaron en ocasiones a sostener remedos en miniatura de la cultura de corte,¹¹ o «el surgimiento de una nueva cartografía política» que posibilitó a las ciudades con representación en las Cortes reafirmarse en calidad de «cabezas de provincia».¹²

Atención particular reclama la paradoja entre una sociedad «básicamente rural» y una cultura «eminentemente urbana».¹³ Para el caso de Andalucía los patrones de evolución demográfica han de plegarse, por ello, a la distinción metodológica entre «ciudades plenas y ciudades campesinas», determinándose estas últimas no sólo por la

⁷ Conforma este resultado el núcleo de la aportación historiográfica de J.H. Elliot, según precisan KAGAN, R. L. y PARKER, G., «El centro y la periferia», en AA.VV. *España, Europa y el mundo atlántico. Homenaje a John H. Elliot*, Madrid, 2002, pp. 33-46.

⁸ THOMPSON, I. A. A., «Castilla, España y la monarquía: la comunidad política, de la patria natural a la patria nacional», en AA.VV. *España, Europa y el mundo atlántico...*, pp. 212-213. El fenómeno, a su parecer, creó «una nueva línea divisoria [...] entre la república y la Corte».

⁹ Así se rotula el apartado que dedican a las ciudades BENNASSAR, B. y VINCENT, B., *España. Los Siglos de Oro*, Barcelona, 2000, pp. 192-215.

¹⁰ SORIA MESA, E., *El cambio inmóvil. Transformaciones y permanencias de una elite de poder. Córdoba, siglos XVI-XIX*, Córdoba, 2000. Al mismo historiador se debe otra contribución fundamental para el ámbito andaluz: *Señores y oligarcas: los señoríos del Reino de Granada en la Edad Moderna*, Granada, 1997, en cuyo modelo para la formación y consolidación de las oligarquías locales se contempla la «serie de redes clientelares que conectaban sus zonas de influencia con las sedes episcopales» (pp. 177-209).

¹¹ Véase en general el colectivo *Poderes intermedios, poderes interpuestos*.

Sociedad y oligarquía en la España moderna, Cuenca, 1999. Excelente análisis particular cumple GONZÁLEZ BELTRÁN, J. M., «Constitución y reproducción de una oligarquía urbana: los veinticuatro de Jerez de la Frontera en el siglo XVII», *Revista de Historia Moderna*, 19 (2001), pp. 355-384. Para el proceso de impregnación mimética cortesana, véase GIL PUYOL, X., «Una cultura cortesana provincial. Patria, comunicación y lenguaje en la Monarquía hispánica de los Austrias», en AA.VV. *Monarquía, imperio y pueblos en la España moderna*, Alicante, 1997, pp. 225-257.

¹² THOMPSON, I. A. A., «Castilla, España y la monarquía...», pp. 206-210, donde subraya el proceso de desligamiento de Andalucía, agudizando «su sensación de separación de otras partes del reino que sufrían menos cargas y menor destrucción». En todo caso, la petición de las «ciudades de voto» a las Cortes de 1655 significó el fin «del viejo orden territorial de la Reconquista y la afirmación de la nueva provincia administrativa como verdadera comunidad territorial».

¹³ BENNASSAR, B. y VINCENT, B., *España...*, p. 192. De interés para las reflexiones que siguen es su recordatorio de la distinción hecha por Diego Pérez de Mesa en 1632 entre «gran ciudad y populosa ciudad», pensando que la grandeza «dependía sobre todo de la abundancia de sus ciudadanos, es decir, de la cantidad de habitantes capaces de ejercer cargos públicos» (p. 194).

extensión de su término (con lo que una parte importante del vecindario estaba disperso en cortijos y caseríos) sino también por una particular «red de derechos, privilegios y costumbres firmemente afianzados».¹⁴ En vísperas de la epidemia de 1599 Andalucía contaba con 1,200.000 habitantes y con catorce ciudades que superaban los 10.000: Sevilla, Jerez, Osuna, Écija y Antequera; Córdoba, Lucena y Baena; Granada, Jaén, Ronda, Úbeda y Baeza. Ciudades campesinas eran la mayor parte de ellas, aunque llegasen a doblar la cifra citada y en algunos casos presentarían un cierto carácter híbrido por sus actividades y fisonomía (el floreciente comercio en Antequera, la artesanía, La Universidad y el centro administrativo del poderoso ducado de Osuna). Como ciudades plenas a lo largo de toda la centuria sólo pueden considerarse cuatro: Sevilla, la primera ciudad de España con 130.000 habitantes, a la que afectaron el estancamiento del comercio con América en las iniciales décadas del siglo y después de 1640 su pérdida a favor de Cádiz (se ha propuesto un descenso de hasta 50.000 habitantes); Granada que desde sus 60.000 habitantes en la segunda mitad del XVI fue perdiendo progresivamente población aunque conservó su papel de ciudad administrativa (Chancillería, Inquisición); Córdoba que, tras una larga depresión que abarcó entre 1580 y 1625, quedaría en «estado de marasmo», fijándose su población en torno a los 40.000 habitantes y con un deterioro que marcarían «el retroceso económico y la ruralización»; Málaga, principal puerto del reino y ciudad eclesiástica, que se mantuvo con una población entre 12 y 15.000 habitantes. Cádiz, a la que se ha definido como «microciudad» (al modo de las cantábricas) experimentaría una verdadera explosión demográfica a partir de 1640, en preciso correlato con el descenso de Sevilla, acabando la centuria con cerca de 40.000 habitantes.¹⁵

Durante más de dos meses el joven Felipe IV visitó Andalucía en 1624. El carácter excepcional de esta jornada vino determinado por la oposición férrea de las ciudades andaluzas a la ratificación de los impuestos concedidos provisionalmente por las Cortes y a la esperanza de Olivares de explotar su supuesta riqueza en beneficio de la Corona. Los decepcionantes resultados dibujan un fiel retrato de las grandes ciudades en crisis económica y social: fuertes disturbios en Sevilla (la única que bajo presión sancionó el voto de las Cortes), quejas de los mercaderes de los puestos interesados en el comercio con América, significativa miseria de Córdoba, vista como lugar «de noble gente,

pero pobre y despoblado».¹⁶ Sobre este telón de fondo hay que situar las sucesivas oleadas de crisis en un «largo siglo» marcado por catástrofes de diversa índole y en especial por las grandes epidemias. La que se llamó «peste levantina» atacó en 1649 con especial virulencia a Sevilla (las cifras de muertes se sitúan entre 60.000 y 80.000 que estimó el analista Ortiz de Zúñiga) y a Córdoba (con cálculos que llegan a los 14.000 decesos); la peste de 1679 se cebó con Antequera (según el informe del corregidor habrían perecido más de 12.000 personas).¹⁷ El despoblamiento y su impacto sobre el tejido social han de ser atendidos a la hora de cartografiar las inflexiones a la baja o el casi silenciamiento de pujantes ciudades literarias.

DOS MODELOS DE CIUDADES COMO ESPACIOS PARA LA LITERATURA

En mi propuesta no son dos modelos excluyentes, pues el primero abarca una amplia geografía de ciudades preparadas para consumir habitualmente la literatura de masas (el teatro, el sermón) y el segundo se restringe a sólo aquellas capaces de sostener una activa producción literaria al menos durante varias décadas. Un mapa tendencial para el primer modelo lo constituye el de la existencia de lugares de representación estables como las casas de comedias. Aunque con desigual documentación¹⁸ puede ya esbozarse uno verosímil. Sevilla contó en la «primera generación de teatros» y por «libre empresa» (J. Sentaurens) con hasta siete corrales de comedias; de ellos sobrevivió en el XVII el de doña Elvira, y con el privilegio real sobre el monopolio concedido a la ciudad en 1601 se crearon luego el del Coliseo y el de la Montería. En 1679 se acabaría la actividad teatral no tanto por la violenta campaña del arzobispo Spínola como por puro agotamiento económico y social de la ciudad, según sostiene Sentaurens. En Granada, al corral del Carbón vino a sumarse en 1593 la casa de comedias de Puerta Real, prohibiéndose las representaciones en 1706. Córdoba contó con una monumental casa de comedias desde 1602, que se cerró en 1694 y sirvió como modelo a la de Écija, inaugurada hacia 1620. Jaén tuvo un corral construido en 1600-1605 que estaba en estado ruinoso en 1650 y una nueva casa de comedias desde 1674. Todos estos lugares de representación

¹⁴ El concepto lo elevó a la categoría explicativa A. Domínguez Ortiz en AA.VV. *Historia de Andalucía*, VI, Barcelona 1981, pp. 146-150. T. F. Ruiz opta por la denominación de «grandes pueblos rurales» y se refiere a su régimen jurídico particular (*Historia social de España, 1400-1600*, Barcelona, 2002, pp. 53-60).

¹⁵ Como es sabido la falta de censos fiables entre 1591 y 1752 hace que cualquier reconstrucción de la demografía a través de fuentes locales sea sólo provisoria. Me fundamento para esta síntesis en los capítulos debidos a B. Vincent, J. Rodríguez Molina y A. Domínguez Ortiz en la citada *Historia de Andalucía* y en la siguiente bibliografía específica: AA.VV. *La evolución demográfica bajo los Austrias*, Alicante 1991; DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «Economía y sociedad en la Córdoba del siglo XVII», *Estudios de historia económica y social de España*, Granada, 1988, pp. 105-119; y «La población de Sevilla a mediados del siglo XVII», *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*, Sevilla, 1996, pp. 243-262; SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ, F., *La población granadina del siglo XVII*, Granada, 1989, muestra los distintos resultados que se obtienen de fuentes fiscales y fuentes interparroquiales; en todo caso, si no hasta los 35.000 habitantes, la población granadina disminuyó ostensiblemente en el siglo XVII (pp. 263 y 267).

¹⁶ Sigo el documentado relato de ELLIOT, J.H., *El Conde-Duque de Olivares. El político de una época en decadencia*, Barcelona, 1990, pp. 165-172.

¹⁷ Véase BALLESTEROS RODRÍGUEZ, J., *La peste en Córdoba*, Córdoba, 1982; CARMONA GARCÍA, J. I., *La peste en Sevilla*, Sevilla, 2005; SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ, F., *La población granadina...*, pp. 232-242. Un repaso a las calamidades que trajo consigo la epidemia de 1649 realiza GELABERT, J. E., «Andalucía inquieta», *Castilla convulsa (1631-1652)*, Barcelona, 2001, pp. 313-366.

¹⁸ SENTAURENS, J., *Seville et le théâtre*, I-II, Lille, 1984, pp. 110-134 y 973-1011; GARCÍA GÓMEZ, A., *Casa de comedias de Córdoba: 1602-1694*, Londres, 1990; y los estudios de P. Bolaños y M. de los Reyes Peña sobre el de Carmona, de L. Coronas Tejada sobre el reino de Jaén, y de M. López Molina sobre Martos en AA.VV. *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, 1991. Otra bibliografía y una excelente síntesis, donde se marcan los espacios sin investigar, en M. de los Reyes Peña en «Teatro en el Sur de España», *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, 2002, pp. 290-295.

dependían y eran explotados económicamente por los respectivos cabildos municipales (al igual que otros menores o más tardíos, como los de Carmona, Úbeda, Martos o Andujar); no así el de Málaga, que dependía del Hospital Real de la Caridad o el de Cádiz, propiedad del Hospital de la Santa Misericordia. Este primer diagrama es el esqueleto que debe completar la reconstrucción documentada de la propia actividad teatral: el trazado de las compañías (en su doble modalidad: *de título* y *de la legua*), las rutas establecidas y las comedias representadas. Todo ello hará posible completar el mapa de lugares con los de representaciones ocasionales y permitirá establecer el grado y los tiempos de correlación entre las comedias puestas en escena en la Corte y las que se difunden por Andalucía.¹⁹

Un segundo mapa, sobrepuesto en buena parte al anterior, es el del consumo de la literatura más ampliamente editada en Barroco: los sermones y las relaciones de sucesos. Un recuento en el aparato bibliográfico más extenso sobre la oratoria sagrada ofrece indicativos registros sobre la edición de sermones sueltos en el XVII: 124 en Sevilla, 45 en Granada, 14 en Málaga, 13 en Córdoba, 9 en Cádiz, 5 en Baeza, 4 en Jaén y 1 en Jerez de la Frontera.²⁰ Falta, sin embargo, un aproximación monográfica por ciudades, como la realizada en el caso de Sevilla, que eleva hasta 239 el número de sermones sueltos impresos y registra su realización previa oral en los distintos lugares de predicación.²¹ Por lo que hace a las relaciones de sucesos su consumo local no debe ser tan marcado como el de los sermones (ligados en buena medida a fastos y circunstancias de las propias ciudades). Pero junto a ellos constituyen la producción central de las imprentas de Andalucía existiendo un buen número de impresos que cultivaron casi con exclusividad el género (en ocasiones como redactores también de los pliegos): en Sevilla, Francisco Pérez (1584-1609), Fernando de Lara (1592-1611), Alonso Rodríguez Gamarra (1604-1622), Juan Serrano de Vargas (1617-1625), Juan Cabrera (1623-1631), Juan Gómez de Blas (1639-1667) y su hijo Juan Francisco de Blas (1667-1723); en Córdoba, Salvador de Cea Tesa (1619-1656); en Málaga, Juan René (1599-1629); en Cádiz, Juan Lorenzo Machado (1662-1669)... Un concienzudo recuento de las relaciones aparecidas en Sevilla en la primera mitad del XVII dan un total de cerca de 400 piezas, lo que representa casi la cuarta parte de la producción impresa total.²²

La determinación del segundo modelo de ciudad literaria ha de partir del cartografiado de la imprenta en Andalucía y del análisis de su

disponibilidad y capacidad para materializar la producción escrita. Aunque sin disponer de instrumentos completos o adecuados en algunos casos,²³ es posible asegurar la estructura endeble del tejido impresor con la excepción de Sevilla y las semi-excepciones de Granada y Córdoba. La cuantificación global de los impresores que trabajan en las ciudades andaluzas entre 1590 y 1720 establece que en Sevilla hubo 55 impresores, en Granada 20, en Córdoba 18, en Cádiz 9 y en Baeza 5. Por debajo de esa cifra y correspondiendo a imprentas ambulantes y temporales (salvo en el caso de Jerez de la Frontera que tuvo el cargo de «impresor de la ciudad») se encuentran Jaén, Antequera, Jerez, Écija, Almería, Baza, Marchena, Montilla y Sanlúcar de Barrameda, donde la actividad cesó antes de 1650 o se inició sólo a finales de la centuria. Analizados con más pormenor, los datos resultan muy significativos. En Sevilla todas las imprentas creadas en las dos últimas décadas del siglo anterior desaparecen antes de 1615 y de las que se establecen en la primera década del XVII tan sólo alcanzan larga vida las de Matías Clavijo (1608-1635), Gabriel Ramos Bejarano (1609-1624), Diego Pérez (1610-1633) y Luis Estupiñán (1610-1633). Desde 1624 a 1650 se abre un periodo de crisis pues salvo la de Simón Fajardo son empresas que quiebran pronto o tienen muy poca producción; si entre 1637 y 1650 no se establece ningún nuevo impresor, en las dos siguientes décadas la crisis se prolonga aunque atenuada (la de Juan de Osma que comienza su actividad en 1652 llega hasta 1699). A partir de 1670 surgen cuatro nuevas imprentas que alargarán su vida hasta 1720-1730. En Córdoba la abundancia de imprentas hasta 1620 da paso al monopolio de Salvador de Cea Tesa, que competirá desde 1636 con el establecimiento de Andrés Carrillo de Paniagua (aquél cesa su actividad en 1660 y éste en 1680); ya desde 1678 se documentan otros impresores, llegando a estar activos hasta cuatro en el periodo de 1686 a 1706. En Granada trabajaron hasta 1640 doce imprentas, pero desde esa fecha hasta 1670, salvo los últimos años de Antonio René de Lezcano sólo existieron las de Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez; desaparecidas éstas en 1671 y 1672, inmediatamente se implantaron hasta cinco establecimientos tipográficos distintos.

La capacidad de producción de las imprentas en Andalucía, como ha mostrado M. J. López-Huertas para el caso de Granada, fue muy limitada. Los dos «impresores por excelencia» de esa ciudad, Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, sacaron de las prensas 173 y 114 ediciones respectivamente en una treintena de años. La literatura en su

¹⁹ Una modélica reconstrucción del circuito de representaciones desde los protocolos notariales es la de LLORDEN, A., «Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)», *Gibralfaro*, 26 (1974), pp. 137-158; 27 (1975), pp. 169-200; y 28 (1976), pp. 121-164. Véase un estado de la cuestión y los documentos estudiados por P. Bolaños en su ponencia a este mismo Congreso.

²⁰ HERRERO SALGADO, F., *Aportación bibliográfica a la oratoria sagrada española*, Madrid, 1971, pp. 33-176 (corresponden al siglo XVII las fichas 21-1202).

²¹ NÚÑEZ BELTRÁN, M. A., «Sermones impresos predicados en Sevilla en el siglo XVII», *La oratoria sagrada en la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida en los sermones sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, 2000, pp. 436-463. En cuanto a Granada, «un poco más de la cuarta parte de lo impreso en el siglo XVII eran sermones» (LÓPEZ-HUERTAS PÉREZ, M. J., *Bibliografía de impresos granadinos de los siglos XVII y XVIII*, I, Granada, 1997, pp. 98-99).

²² DOMÍNGUEZ GUZMÁN, A., «Las relaciones sevillanas», *La imprenta en*

Sevilla en el siglo XVII, 1601-1650 (Catálogo y análisis de su producción), Sevilla, 1992, pp. 57-59.

²³ Me baso para lo que sigue en ESCUDERO Y PEROSO, F., *Tipografía hispalense*, Madrid, 1894; HAZAÑAS Y LA RÚA, J., *La imprenta en Sevilla*, I-II, Sevilla, 1945-1949; DOMÍNGUEZ GUZMÁN, A., *Las relaciones...*; VALDENEBO Y CISNEROS, J. M., *La imprenta en Córdoba*, Madrid, 1900; LÓPEZ-HUERTAS PÉREZ, M. J., *Bibliografía de impresos...*, I-II; LLORDÉN, A., *La imprenta en Málaga*, Málaga, 1973; RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *La imprenta xerezana en los siglos XVI y XVII (1564-1699)*, Madrid, 1942; DELGADO CASADO, J., *Diccionario de impresos españoles (siglos XV-XVIII)*, I-II, Madrid, 1996. Resultan significativas las cifras que da F. Lopez para la siguiente centuria: la producción impresa andaluza representa «algo menos del 15% de la producción española»; sólo Sevilla destaca como cuarto centro editor, tras Madrid, Barcelona y Valencia («Contribución al estudio de la producción impresa andaluza de 1700 a 1808», en AA.VV., *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, Córdoba, 2001, pp. 133-144).

conjunto ocupa una décima parte del total. Publicar sólo era posible con un patrocinador económico, y casi nunca parece haberse producido con una cierta programación que implicase la relación estable entre el escritor y la imprenta. Son excepcionales los casos de un Pedro Espinosa o un Enrique Vaca de Alfaro. El primero llevó a las prensas ambulantes de Fernando Rey tres breves obras, apareciendo en Sanlúcar de Barrameda el *Espejo de cristal* y el *Salmo de penitencia* (1625) y en Jerez de la Frontera el *Panegírico a Antequera* (1626). El segundo dio a luz en la irregular imprenta cordobesa de Andrés Carrillo de Paniagua los volúmenes sucesivos de *Obras poéticas* (1661), *Festejos del Pindo* (1662), *Lira de Melpómene* (1666) e *Historia... de nuestra señora de la Fuensanta* (1671). La aleatoriedad y el carácter extraordinario con que se editaron las producciones literarias del Barroco puede ejemplificarse con la imprenta sevillana. Resulta excepcional que un impresor publique con alguna frecuencia obras de un solo género, como ocurre con la serie de novelas publicadas en el taller de Pedro Gómez de Pastrana entre 1630 y 1648 o que otro como Juan de León tenga en su haber la publicación de dos piezas de la entidad de las *Obras* de Juan de la Cueva y la primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

La única constante que evidencia un claro respaldo de instituciones o mecenas locales a la vez que un horizonte seguro de negocio editorial viene determinada por la reiterada publicación de obras de historiografía local: Simón Fajardo imprime en 1628 las *Antigüedades y excelencias de Carmona* de Juan Salvador Bautista de Arellano; Manuel de Sande, en 1629, *Écija, sus santos, su antigüedad eclesiástica y seglar* de Martín de Roa; Juan de Cabrera, en 1630, la *Primera parte de la historia, antigüedades y grandeza de Sevilla* de Espinosa de los Monteros; Luis de Estupiñán, en 1631, la *Adición al libro de Écija y sus grandezas* de Andrés Florindo; Andrés Grande, en 1634, las *Antigüedades y principado de la ciudad de Sevilla* de Rodrigo Caro; Matías Clavijo, en 1635, el *Teatro de la Iglesia de Sevilla* de Espinosa de los Monteros. Es un fenómeno que a menor escala se repite en otras ciudades: en la imprenta cordobesa de Salvador de Cea Tesa ven la luz el *De las antigüedades y excelencias de Córdoba* (1627) de Pedro Díaz de Ribas y el *Antiguo Principado de Córdoba* (1636) de Martín de Roa; en la granadina de Andrés de Santiago se publica la *Historia eclesiástica. Principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada* (1638) de Francisco Bermúdez de Pedraza; en la jiennense de Francisco Pérez de Castilla aparece la *Historia eclesiástica del reino y obispado de Jaén* (1634) de Francisco

²⁴ Según se desprende del catálogo elaborado por A. Rallo Gruss que aparecerá en su próxima edición antológica de *Los libros de Antigüedades en Andalucía*, y que supondrá la «obra de conjunto» que echa en falta DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «La historiografía local andaluza en el siglo XVII», *Los extranjeros en la vida española...*, p. 453. Véase la ponencia de la misma presentada a este congreso. Se conserva manuscrita y con licencia de impresión la *Segunda parte* de la historia jiennense de Francisco Rus Puerta; la de la ciudad de Málaga de Pedro Morejón interrumpió su impresión tras los primeros capítulos; preparada para la imprenta, con firma autógrafa del autor y dedicatoria al duque de Alcalá (cuyo escudo en colores figura como modelo para la edición), se encuentra el título *Patronazgo de San Hiscio por la villa de Tarifa* de Pedro Díaz de Ribas. En otros casos, como los de Estepa y Écija de Juan Fernández Franco, los materiales adicionales vieron la luz en el siglo XVIII. En una carta de 1629, Agustín de Tejada se quejaba de las promesas de amparo para sus *Discursos históricos de Antequera*, finalmente inéditos y con el privilegio ya obtenido (MUÑOZ ROJAS, J. A., «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», *Revista de Estudios*

Ruiz Puerta; en la gaditana de Clemente Hidalgo se estampa las *Grandezas y Antigüedades de la isla y ciudad de Cádiz* (1610) de Juan Bautista Suárez de Salazar; en la malagueña de Juan René se publica *Málaga. Su fundación, su antigüedad eclesiástica y seglar* (1622) de Martín de Roa; el primer impresor de nombre conocido de Almería, Antonio López Hidalgo, inicia su actividad publicando la *Vida de San Indalecio y Almería ilustrada en su antigüedad, origen y grandeza* (1699) de Gabriel Pascual y Orbaneja. Frente a ese continente de letra impresa poco significa la aislada presencia de un patrocinador como el Conde-Duque, que hace posible la publicación de los *Versos* (1619) de Fernando de Herrera por la imprenta sevillana de Gabriel Ramos Bejarano (aunque también bajo el mismo patrocinio, pues a Olivares están dedicadas y su escudo de armas figura en la portada, las *Antigüedades* de R. Caro), la apuesta económica segura de *Todas las obras* (1648) de Góngora por la también hispalense de Nicolás Rodríguez de Ábrego o el cumplimiento «con la piedad» del círculo de amigos cordobeses de Antonio de Paredes publicando póstumamente con un calculado aparato paratextual sus brevísimas *Rimas* (1622) en el taller de Salvador de Cea Tesa.

La ciudad literaria del Barroco en Andalucía estuvo inexorablemente condenada al soporte manuscrito. El carácter restrictivo de la imprenta queda de manifiesto incluso en ese género editorial por antonomasia que son los libros de antigüedades. Pasan de la veintena los que quedaron manuscritos, en algún caso con la licencia de impresión o interrumpiéndose la misma apenas iniciada.²⁴ También tuvo otras limitadas capacidades. Cuando el ayuntamiento de Cádiz, jugando fuerte sus bazas contra el monopolio sevillano del comercio con América, amparó el *Emporio del Orbe* (1690) de fray Jerónimo de la Concepción, el monumental y lujoso infolio tuvo que ser impreso, con supervisión directa del autor, en las prensas de Amberes.²⁵ Para otros ámbitos de la escritura literaria el efecto combinado de la escasa capacidad de los impresores y la falta de un suficiente patrocinio económico resultó en muchos casos devastador. Pese a sus extensas relaciones con el mundo eclesiástico y nobiliario (ostentó siempre el cargo de secretario del marqués de Algaba) la extensa producción poética del sevillano Rodrigo Fernández de Ribera se ha perdido en buena parte habiendo visto la luz tan sólo una corta serie de composiciones sueltas.²⁶ Paradigmático es el caso de la obra de Góngora. Como es sabido en noviembre de 1626 el autor de las *Soledades* otorgó carta de donación a su sobrino Luis de Saavedra de «algunas obras, así en poesía como en prosa» para «su

Antequeranos, 2 (1993), p. 415).

²⁵ BENGOCHEA, I., *Jerónimo de la Concepción, historiador de Cádiz*, Cádiz, 1980, pp. 29-47. R. L. Kagan afirma, aunque sin fundamentar sus aseveraciones, que «la mayoría de estas historias locales se divulgaron bastante poco o nada. Muchas no pasaron del manuscrito y las que se publicaron vieron la luz sólo en ediciones únicas y con tiradas de 500 ejemplares o menos» («Clío y la corona. Escribir historia en la España de los Austrias», en AA.VV. *España, Europa y el mundo Atlántico. Homenaje a John H. Elliot*, Madrid, 2002, p. 145).

²⁶ Véanse las detalladas referencias a la transmisión impresa y manuscrita de esta autor en mis artículos «Contribución al estudio de un poeta barroco. Comentario y edición de tres obras inéditas de Rodrigo Fernández de Ribera», *Analecta Malacitana*, IV (1981), pp. 115-141, y «Sobre la tradición valorativa en crítica textual: El «amanuense» de Quevedo a la luz de un poema mal atribuido», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII (1984), pp. 380-395.

aprovechamiento». Pero el manuscrito «ni se imprimió, ni –que se sepa– se utilizó por nadie, ni tampoco fue citado nunca por editores o críticos».²⁷ Un destino compartido con la mejor parte del «archivo» cordobés conformado por un estrecho círculo de admiradores que atesoraban tanto sus poemas como sus confidencias y aclaraciones.

Por las cartas del poeta a su administrador Heredia se sabe de la compra de un cartapacio en Córdoba que reunía su obra anterior a 1617 y sobre el que proyectaba, tras «añadirle cuanto he hecho después», una edición de su poesía. Frustrada ésta, la *princeps* gongorina, orquestada por López de Vicuña (1627) se basó en otro manuscrito cordobés cuyo colector debió estar en contacto con el poeta entre 1614 y 1616.²⁸ Las omisiones detectadas en los años anteriores y los incompletos materiales reunidos de los posteriores llevaron a Vicuña a prometer un segundo volumen que iba a acoger, además de las comedias y otros poemas escritos en la última etapa madrileña «algunos que la modestia del autor no permitió andar en público». El respaldo de Díaz de Ribas, de quien iban a incluirse los comentarios del *Polifemo* y las *Soledades*, aseguraría el acceso a los materiales reunidos en la librería del veinticuatro cordobés don Pedro de Cárdenas y Angulo, verdadero epicentro del gongorismo en Córdoba. Con el hundimiento de este proyecto, tras la denuncia a la Inquisición y retirada *in totum* de la edición de 1627, el repliegue del círculo resulta evidente, cultivando su capacidad de escrutinio y sanción desde la autoridad de los «muchos copiosos y buenos papeles y verdaderas noticias de varios muy curiosos y entendidos sujetos».²⁹ Pellicer, que para los textos publicados en sus *Lecciones solemnes* (1630) se había valido de una serie de manuscritos, entre ellos el del cordobés Gabriel de Roa, «gran poeta, gran amigo de D.L. y grande imitador suyo», y que se ayudó «de hombres que comunicaron a don Luis por amistad y por estudio», no pudo escapar a la censura de sus «muchos yerros». Una carta a él

²⁷ OROZCO DÍAZ, E., *Introducción a Góngora*, Barcelona, 1984, pp. 55 y 105.

²⁸ ALONSO, D., «Introducción» a L. de Góngora, *Obras en verso del Homero español*, Madrid, 1963, pp. XIV y L-LIII.

²⁹ Así reza en el título el manuscrito de las *Varias poesías* de Góngora reunido por el lojeño Martín de Angulo y Pulgar que recoge al final veintiocho cartas autógrafas del poeta (LINARES GARCÍA, E., *Cartas y poesía inéditas de Don Luis de Góngora y Argote*, Granada, 1892, p. XIV; y véase ALONSO, D., *Obras completas*, V, Madrid, 1978, pp. 615-619). Es improbable «que cada amigo cordobés trabajara por libre, sin comunicar con los demás lo que iba allegando» (CARREIRA, A., *Gongoremas*, Barcelona, 1998, p. 413); más si se atiende al papel rector que el propio Cárdenas siguió ejerciendo durante muchos años como «Apolo» y «maestro» de los poetas cordobeses y que ya se había manifestado al intervenir en la primera difusión del *Polifemo* y las *Soledades* (ALONSO, D., «Lope, don Pedro de Cárdenas y los Cardenios», *Revista de Filología Española*, XL [1956], pp. 67-90).

³⁰ IGLESIAS FEIJOO, L., «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Peciller al fondo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX (1983), pp. 141-183 (en particular pp. 188-191). Torreblanca testimonia además, como testigo directo, el valor de las confidencias de Góngora a su cenáculo cordobés: «Y estos puntos de la boca de Don Luis son el alma de sus coplas, porque siempre que yo les veía les hallaba allí tratando de esto, y son bien entendidos».

³¹ Tal original no se corresponde con el conocido manuscrito Pérez de Ribas de «venerable autoridad entre los códices gongorinos» por contener los únicos versos autógrafos del poeta (ALONSO, D., «Puño y letra de don Luis en un manuscrito de sus poesías», *Obras completas*, V, pp. 463-472). Éste pudo servir de dechado a algún amanuense para un traslado en limpio en el que

escrita desde Córdoba en 1631 por Francisco Torreblanca recoge junto a la crítica el ofrecimiento para el volumen segundo de las *Lecciones* que la hace Díaz de Ribas: conferir el índice de las composiciones reunidas por el comentarista con el archivo y «si algo faltare se le remitirá y si vuestra merced quiere que algunas destas se le corrijan se hará».³⁰ Talismán para ello era el «original correpto de la mano de don Luis» que se hallaba «en poder de Joseph Pérez de Ribas».³¹

Con todos estos preciosos materiales y con tamaño celo por salvaguardar la fiel difusión de la poesía de Góngora es un enigma que no apareciese autorizada edición cordobesa de la misma. Sólo las barreras económicas y las limitaciones de la imprenta permiten ofrecer una explicación plausible al asunto,³² que dentro del ejercicio de un programa de control sobre los textos gongorinos que mantuvo el círculo cordobés era en sí mismo contradictorio. La «trama secreta» de éste, como de otros puntos oscuros del gongorismo en el XVII, nos la descubre ese circuito epistolar todavía tan mal conocido y que «mantenía muy ocupados a estos dirigentes eruditos, unidos entre sí por una auténtica red de relaciones».³³ En carta de Juan de Sarabia a Uztarroz fechada en Córdoba en 1647, le confiesa el inútil empeño, por falta de patrocinio económico, que resultaba querer sacar algo impreso del autor de las *Soledades* o a él referido en su ciudad natal: «Nuestro amigo don Martín de Angulo me dice tiene hechos 70 o 80 pliegos en defensa de don Luis de Góngora y por su corto caudal se están en el original sin dar a la estampa. Yo he hecho cuanto he podido aquí para si alguno quisiese encargarse de la impresión, pero ni sus deudos, ni aficionados a don Luis, ciudad, ni demás caballeros, son hombres que gastarán un real en cosas tales [...] Si por allá hubiere librero que se quisiese encargar no es dudoso el gusto de tal obra, y que también se encargase de las obras de don Luis, que las tiene correctas y divididas por géneros, que serán gran cosa».³⁴

«ordenar, depurar y completar lo que distintas fuentes aportaban» que, corregido por el poeta, sería el aludido por Torreblanca, según la verosímil hipótesis de CARREIRA, A., *Gongoremas...*, pp. 411-412).

³² Es incierta, por otra parte, la relación de Pedro de Cárdenas con Gonzalo de Hoces, el cordobés residente en la Corte que auspició la edición de 1623 de la poesía de Góngora. Muy poco en claro se saca de las disquisiciones «metodológicas y conceptuales» con que P. Ruiz Pérez asegura que intenta despejar el «círculo vicioso de causas y efectos que mantiene a la poesía alejada de la imprenta». Su juego de parámetros (genérico, económico e ideológico) es demasiada ancha red, y se adorna de ejemplos a trasmano y presunciones tan gratuitas como la de «la probable existencia en la ciudad de un taller dedicado en exclusiva a la elaboración de copias manuscritas de las poesías de Góngora» («Imprenta y poesía en Córdoba. 1600-1650», en AA.VV. *La cultura del libro...*, pp. 85-109).

³³ ROMANOS, M., «El circuito epistolar en la polémica del gongorismo: Angulo y Pulgar responde a Cascales», en AA.VV. *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, II, Madrid, 2004, pp. 1277 y 1280. Es significativo que la autora se centre en las *Epístolas satisfactorias*, que elevaban a fórmula de exégesis literaria una ideal correspondencia, y a las que se refiere la carta que traigo a colación.

³⁴ La carta la publicó ARCO, R. del, *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, I, Madrid, 1950, p. 467. Para esas fechas Góngora estaba agotándose como un negocio editorial cuyo atractivo duró apenas unas décadas: la sevillana de 1648 y la madrileña de 1654 fueron las últimas tiradas de *Todas las obras*. Además, salvo contadas excepciones (como algunos de los volúmenes de Salcedo Coronel), fueron los libreros quienes corrieron con los gastos de edición (MOLL, J., «Las ediciones de Góngora en el siglo XVII», *El Crotalón*, I (1984), pp. 923-924 y 952-953).

EL CARTOGRAFIADO DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA: UNA TAREA EN MARCHA

Cualquier indagación que aspire a sólidos resultados en el diseño de una geografía e historia del Barroco literario en Andalucía se encuentra con un escollo: el desigual conocimiento de su campo de estudio, tanto en la acotación del conjunto de escritores como en el perfil exacto de la producción de los mismos. El *Index patriarum* de Nicolás Antonio considera de Andalucía a 518 autores, de los que corresponden 160 a Sevilla, 64 a Granada, 59 a Córdoba, 22 a Baeza, 16 a Antequera y en menor número (fuera de la sección de «otros municipios», que comprende los lugares con un solo autor): Málaga, Jaén, Écija, Cádiz, Jerez, Úbeda, Ronda, Osuna, Sanlúcar, Andujar y Carmona. Pero este registro deja de ser indicativo si atendemos al amplísimo concepto bibliográfico (literatura=*liber*), a la atención preferente en sus noticias a los impresos y a la facilidad con que escaparon las piezas (en especial las sueltas del teatro) a las redes de Nicolás Antonio. El cambio drástico en el gusto literario sobrevenido a partir de la centuria ilustrada ha contribuido poderosamente a las pérdidas, cuya dimensión tiene rango de catástrofe en determinados géneros. Tal es el caso de la oratoria sagrada, tan complejamente ligada a la imprenta. Frente a la avalancha de sermones sueltos, no fueron frecuentes grandes compilaciones como las dos partes debidas a fray Pedro de Valderrama (aparecidas en 1607) o los dos volúmenes de los *Triunfos* de fray Francisco Alberto de San Civil (de 1679 y 1688). Excepcional fue el empeño de José de Barcia y Zambrana, famoso predicador que fue canónigo del Sacromonte y obispo de Cádiz: los cinco inmensos volúmenes de su *Despertador cristiano de sermones doctrinales* (Granada, 1677-1683) sólo pudieron completarse erigiéndose el autor en impresor y contratando los servicios de Francisco Guillén y Antonio López Hidalgo. Lo normal ha sido la desaparición de autores al completo. Del famoso Francisco Castroverde, de quien la capacidad de persuasión sermonaria se hizo proverbial (en el *Escrutinio* se utiliza su efecto para ponderar la moralidad de la poesía gongorina), no se ha salvado ni una sola pieza. De Francisco Terrones del Caño que cuantificaba en 1605 (y siguió predicando hasta 1613) entre 400 y 500 los sermones pronunciados sólo han llegado a nuestros días tres. Hasta los cuatro volúmenes de sermones publicados por fray Alonso de Cabrera quedan como fragmentos de un naufragio textual, pues se han perdido otros siete (dos de ellos de sermones funerales) preparados para ir a la imprenta.³⁵

³⁵ El hermano de Terrones del Caño certifica cómo desaparecieron a la muerte de éste «seis libros grandes en folio de sermones suyos» (FUENTE FERNÁNDEZ, F. J., «Introducción» a *Obras completas*, León, 2001, pp. 61-64). La edición de las *Consideraciones* de Cabrera se interrumpió en 1610, habiéndose perdido el resto de los manuscritos (MIR, M., «Introducción» a *Sermones del P. Fr. Alonso de Cabrera*, Madrid, 1930, p. XXXII. En contraste, el atractivo de los sermones burlescos improvisados en la Sevilla de la segunda mitad del XVII por José Amaro Sánchez, ha multiplicado las copias manuscritas que los transmiten (hasta siete elenca L. Estepa en *Sermones predicables del loco don Amaro*, Madrid, 1987).

³⁶ Véase para lo salvado OSUNA, I., «Poesía de proyección ciudadana en tres autoras del siglo XVII: Cristobalina Fernández de Alarcón, María de Rada e Isabel de Tapia», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 2 (2005), pp. 237-249, y en especial MOLINA HUETE, B., «Doña Cristobalina Fernández de Alarcón y la poesía de circunstancias» (en prensa). Sólo por particular fortuna

La poesía ha sido un género pródigo en pérdidas y está muy necesitado de recuperaciones. La prodigiosa memoria de los vates de esa época fue cómplice en ocasiones del infortunio de sus textos. Góngora no guardaba copia de sus versos «por tenerlos en el tesoro de su felice memoria», pero aunque el hecho le causó grandes contratiempos la difusión de los poemas aseguró su pervivencia. No fue ese el caso de la antequerana Cristobalina Fernández de Alarcón cuya memoria, según testimoniaba Juan de Aguilar, «es y ha sido asombro, tanto que sabe y puede referir casi todas las composiciones que ha hecho, que son innumerables». A causa de ello sus «numerosos versos» ya estaban ilocalizables a la altura de 1679 y hoy nos restan de ella los poemas de certámenes y justas además de los tempranamente publicados por Espinosa en 1605.³⁶ La música, que tanto contribuyó a la difusión de los versos de ciertos autores, ocasionó también graves deterioros al sumir los textos en el océano de la anonimidad. Después de sus *Diversas rimas* (1591), Vicente Espinel se convirtió en el virtuosista cantautor de un repertorio propio de «sonadas y cantar de sala». Con el sostén de un público de auditores su poesía pudo sobrevivir en las primeras décadas del XVII (en 1620 atraía la atención de Jacinto López «músico de su majestad»), aunque la recuperación del corpus sea hoy lo más parecido a un rompecabezas. Parecido caso es el del sevillano Pedro de Medina Medinilla, «poeta celeberrimo de España» al decir de Lope y autor de prodigiosa facilidad compositiva. Ligada a la música y al canto, de su obra sólo ha podido ser rescatado un breve manojito de textos.³⁷

La existencia material de códices completos de título y autoría certificadas que parecen definitivamente perdidos colma un triste capítulo. Desde el siglo XVII nadie ha vuelto a tener noticia de algunos de ellos. Nicolás Antonio describe al detalle un cancionero de Rodrigo Fernández de Ribera titulado *La Esfera poética* y que distribuía por materias sus siete centurias de sonetos (volumen que al parecer estaba en poder de Salcedo Coronel). Vaca de Alfaro dio noticia de que en la librería de Andrés Jacinto del Águila se encontraba el manuscrito de las *Poesías de D. Pedro de Cárdenas y Angulo*.³⁸ Pacheco confirma la existencia del *Poema de la pintura* (del que se han salvado fragmentos, desde los que Ceán Bermúdez hizo una problemática propuesta de reconstrucción), del poema sobre *El cerco de Zamora* y de una colección de sonetos y octavas reales del canónigo cordobés Pablo de Céspedes.³⁹ Hasta el siglo XIX estuvieron disponibles otros. La última traducción completa de Ariosto realizada en el siglo XVII en octava rima la firmó el lucentino Gonzalo de Oliva en 1604 y su original autógrafo

se salvaron algunos ejercicios de un poeta repentizador, Alonso Cherino Bermúdez, recogidos por Juan Ignacio de Soto y Avilés en sus *Carnestolendas de la ciudad de Cádiz* (Cádiz, Fernando Rey, 1639).

³⁷ Remito a mis estudios «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, música y lírica cantada desde un ramillete de nuevos textos», *Canente 2* (2001), pp. 83-168; y «Revisión de Pedro de Medina Medinilla (En torno a unas atribuciones semidesconocidas y en parte inéditas)», en AA.VV. *Siglos dorados: Homenaje a Agustín Redondo*, I, Madrid, 2004, pp. 719-733.

³⁸ La noticia la recoge RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, I, Madrid, 1921, p. 108.

³⁹ FALLAY D'ESTE, L., «Pablo de Céspedes. Portrait d'un artiste humaniste (1538-1608)», *L'art de la peinture. Peinture et théorie à Sevilla au temps de Francisco Pacheco (1564-1644)*, París, 2001, pp. 163-224.

estuvo todavía en manos de Diego Clemencín.⁴⁰ J. Pérez de Guzmán descubrió en 1883 un cancionero supuestamente autógrafo de Vicente Espinel cuya pista se pierde en la subasta de la biblioteca de Heredia en 1892.⁴¹ B.J. Gallardo extractó tres cuadernos de poesías de Pedro Rodríguez de Artila en un volumen luego perdido de la serie de manuscritos rotulada *Parnaso español*, al tiempo que daba cuenta de la desaparición definitiva a principios del XIX de otro códice más completo que perteneció a la Abadía del Sacromonte.⁴²

La mayor parte de los poetas del Barroco en Andalucía no llevaron a la imprenta sus versos. Desde los manuscritos han ido adquiriendo su perfil definido en los sucesivos rescates ensayados a lo largo del XVIII y XIX de poetas como Juan de Arguijo, Francisco de Rioja, Pedro de Quirós, Juan de Salinas, Andrés Fernández de Andrada o Rodrigo Caro.⁴³ Si de Sevilla pasamos a Antequera, únicamente en el siglo XX adquieren entidad propia los corpus de Pedro Espinosa, Luis Martín de la Plaza y Agustín de Tejada Páez con el aporte de nuevas fuentes manuscritas.⁴⁴ En ocasiones la edición de las obras poéticas contenidas en valiosísimos códices *integrí* (citados o conocidos desde antiguo) ha tardado en llevarse a cabo. La contienda carcelaria que mantuvo en 1603 Alonso Álvarez de Soria, junto a sus otros textos prostibularios y marginales, figura desordenada en un manuscrito que había sido mal e incompletamente revisado (además de sufrir torpe censura en bastantes versos) hasta la edición de 1987. Sólo ocasionalmente había tratado el poseedor del manuscrito de las *Poesías* del sevillano Félix Persio Bertiso, F. Rodríguez Marín, de composiciones sueltas; finalmente el conjunto pudo aparecer publicado en 1983. La *Poética silva*, cancionero que acoge la actividad de la academia granadina de don Pedro Granada y Venegas en torno a 1600, descrito por Gallardo y del que A. Rodríguez Moñino (su último poseedor) dio a luz uno de los ciclos de composiciones, ha sido rescatada en el 2000.⁴⁵ En otros casos el descubrimiento y puesta en valor de un manuscrito puede haber significado un giro crucial para el conocimiento de un autor o incluso de un género. Con las *Rimas de Doripso de Quer* se descubre la intención definitiva de Pedro de Quirós de ocultar con el anagrama su condición de religioso (actitud explicable

dado el peso de los versos galantes y hasta de desembozado erotismo), además de obtener un proyectado orden de diseño editorial. Con *El Rosal* de Rodrigo Fernández de Ribera confirmamos la existencia de unas extensísimas *Rimas jocosas*, además de disponer de la más abundante colección de epigramas (seis centurias de poemas originales y una séptima de versiones de los de Marcial) escrita y organizada por un poeta español del Siglo de Oro y que ilumina toda una parcela vacía hasta ahora en la lírica sevillana del Barroco.⁴⁶ La publicación no siempre viene a aportar elementos resolutorios, pudiendo considerarse sólo a modo de reclamo cuando una lectura mendaz o incompleta o una nueva reproducción mecánica de los materiales ha dejado a menos de medio camino la labor. De Diego Félix Quijada y Riquelme, el último cisne del Betis «y la nueva esperanza desta Roma» (según Juan Antonio de Ibarra), sus extraordinarias *Solíadas*, un cancionero en el que paragona el «sol material» a la dama como «otro sol más hermoso», fue publicada en 1887 sobre la copia moderna de un amanuense imperito. Del montillano Gonzalo Enríquez de Arana, perfecta síntesis en eco de medio siglo de poesía que se adentra en el XVIII, los voluminosos originales con pautas precisas de la impresión tienen pálido reflejo en una selección antológica. Sin una trabajada labor continiana poco fruto puede obtenerse de la reproducción fotolitoográfica y la transcripción paleográfica de los materiales autógrafos del malagueño Ovando y Santarem, que comprenden, entre otros, «poemas de *Ocios de Castalia* y del *Orfeo militar*, una temprana redacción de *Afectos contritos*, un amplio conjunto de versos inéditos, y unos cuantos fragmentos de dudosa ubicación».⁴⁷

Mirando a un futuro próximo, reclaman pronta atención editora manuscritos originales completos que se creían perdidos y que se han localizado recientemente. Desde que Adolfo de Castro lo utilizara en el XIX se había borrado la pista del manuscrito de *La Tebaida* de los granadinos Juan de Arjona y Gregorio Morillo, que se encontraba desde 1931 en la biblioteca Lambert Mata de Ripoll.⁴⁸ Aunque se considera desaparecido con infundadas dudas de su valor y autoría, después de haber pertenecido a Antonio Rodríguez Moñino se encuentra en la Real Academia Española el cartapacio de las *Poesías del licenciado José*

⁴⁰ Que consideraba su versificación «fácil y armoniosa» y el libro «digno de ver la luz pública» (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, Madrid, 1833, pp. 121-2).

⁴¹ El erudito rondeño anunció el proyecto, luego incumplido, de publicar el cartapacio en la Sociedad de Bibliófilos Españoles. Véase mi edición de ESPINEL, V., *Poesías sueltas*, Málaga, 1985, pp. 17-24, y HALEY, G., «Hacia el canon poético de Vicente Espinel», *Canente*, 2 (2001), pp. 18-23 y 35-56 (donde edita los textos que llegó a copiar Pérez de Guzmán).

⁴² Lo que explica que A. Rodríguez Moñino ejemplificara con Artila cómo «a veces han desaparecido del mapa literario escritores de gran fama en su tiempo». A partir de diversas fuentes manuscritas y guiándose también por la reseña de Gallardo, B. Molina ultima una edición de la poesía disponible del granadino.

⁴³ Un ejemplar recorrido por la transmisión textual y los sucesivos rescates editores, mostrando además hasta qué punto puede renovarse y mejorarse la labor filológica sobre cualquiera de los poetas citados, se hallará en la edición de las *Poesías* de Juan de Arguijo realizada por G. Garrote Bernal y V. Cristóbal (Sevilla, 2004), Véase en particular las pp. CVI-CXXXVIII de la «Introducción».

⁴⁴ De este último, tras la aportación sustantiva del llamado *Cancionero antequerano* (1627-8), el hallazgo más importante es el de parte de su poesía primera, incorporada a los *Discursos históricos de Antequera* que ha editado A. Rallo Gruss (II, Málaga, 2004, pp. 343-409). Sobre Tejada ultima la tesis doctoral M. D. Martos Pérez, donde lleva a cabo un completo rescate textual de su obra poética.

⁴⁵ LARA GARRIDO, J., *Alonso Álvarez de Soria ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, Málaga, 1987; *Poemas inéditos de Félix Persio, Bertiso*, ed. de R. Navarro Durán, Sevilla, 1983; *Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, I-II, ed. de I. Osuna, Córdoba-Sevilla, 2000.

⁴⁶ Remito a mis aportaciones «El manuscrito *Rimas de Doripso de Quer*. Hacia una nueva edición del poeta sevillano Pedro de Quirós (Con un apéndice de textos inéditos)», *Dicenda*, 22 (2004), pp. 129-164, y «*El Rosal*, cancionero epigramático de Rodrigo Fernández de Ribera: Edición y estudio del Ms. 17524 de la B.N. de Madrid», *Voz y Letra*, III, 2 (1992), pp. 21-78; IV, 2 (1993), pp. 51-104, y VI, 2 (1994), pp. 67-120.

⁴⁷ Acerca de la edición de las *Solíadas* y el original del que hizo un perfecto traslado La Barrera véase mi «Para un capítulo de la historia recepcional de la poesía del Siglo de Oro: el inédito *Cancionero de poetas varios españoles de los siglos XVI y XVII* de Cayetano Alberto de La Barrera», AA.VV. *Los cancioneros de Lucrezia Borgia*, Padua, 2005, pp. 477-478. Sobre Enríquez de Arana viene haciendo una benemérita labor de asedio A. Cruz Casado, de quien cabe esperar una edición que deje en mero avance su antología *El Cisne andaluz*, Montilla, 1996. El material para la crítica de variantes en un raro taller de autor figura en Juan de la Victoria Ovando Santarem, *Autógrafos*, transcripción, texto y estudio introductorio de C. Cuevas y S. Montesa, Málaga, 1997.

⁴⁸ Se trata de la copia preparada para la imprenta, sobre la que se efectuaron diversos cambios y correcciones. Una próxima edición a cargo de J. Morata, J. Ponce y yo mismo verá la luz en la colección *Clásicos Andaluces*.

Pérez de Rivas Tafur.⁴⁹ El horizonte amplio de una catalogación en marcha deja constancia ya de la existencia de cierto número de manuscritos de autor con los que podrá aliviarse algo el naufragio textual de la poesía barroca en Andalucía. Destacaré, a título de ejemplo, las *Obras en verso de Don Francisco de Párraga y Martel de la Fuente*, las *Poesías de Don Pedro de Vargas Maldonado Guzmán*, las *Poesías varias a diversos asuntos* de fray Gonzalo de San Miguel, las *Poesías de Mateo Rosas de Oquendo que antes se solía llamar Juan Sánchez natural de Córdoba*, las *Obras póstumas de Don José de Cobaleda y Aguilar*, o las *Comedias y poesías varias por don Juan Cantón de Salazar* (que en realidad pertenecen a Jerónimo de Barrionuevo).

Para la poesía y para el resto de géneros no pueden trazarse aún índices de autores como el realizado para el teatro del XVII en Andalucía.⁵⁰ También es evidente en este caso la «hecatombe textual» cuya responsabilidad «se remonta a la propia concepción del género por parte de sus usuarios. La acomodación a los diferentes factores comerciales que intervienen en la producción y recepción de las distintas piezas impone su consustancial inestabilidad, permanentemente actualizada en los cambios que afectan a autorías, títulos y versos, así como en las desapariciones». ⁵¹ Pero aun así, dado el volumen de piezas puesto en circulación, no deben extrañar las diferentes dimensiones que adquieren ciertos fenómenos de supervivencia textual. De la extraordinaria rareza de los autógrafos poéticos se pasa a una sostenida presencia en los dramáticos: de Vélez de Guevara han sido localizadas tres comedias autógrafas, una que lo es parcialmente y otra en que se debe a su puño y letra el acto en que colaboró; de Mira de Amescua ha sobrevivido una comedia autógrafa completa, otra casi completa, una tercera que lo es parcialmente y un acto en otros dos; de Luis Belmonte Bermúdez tres comedias y un auto sacramental autografiados. Los dramaturgos, por otra parte, no estuvieron tan reñidos con la imprenta como para no publicar en muchos casos parte de su producción: cuatro comedias incluyó el jiennense Juan de Barrionuevo y Moya en la *Segunda parte de la soledad entretenida* (1644); cinco el malagueño Luis Enríquez de Fonseca en *Ocios de los estudios* (1663); cuatro el sevillano Ignacio Álvarez de Toledo en sus *Ocios* (1675); y otras cuatro el montillano Miguel de Barrios en su *Flor de Apolo* (1635). Estas ediciones podrían representar un fragmento de los escritos al atenarnos al patrón mejor conocido de un Álvaro Cubillo de Aragón. En *El enano*

⁴⁹ Para la historia del manuscrito véase ALONSO, D., «Puño y letra...», pp. 466-467; acerca de su actual localización, CARREIRA, A., *Gongoremas...*, pp. 406-408 («No me cabe duda ninguna –asegura– de que su contenido es obra del propio Pérez de Ribas»).

⁵⁰ Elaborado por el Seminario de Investigación sobre dramaturgos clásicos andaluces que dirige M. de los Reyes Peña, el «Corpus de dramaturgos andaluces del siglo XVII» incluido en *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII*, Sevilla, 2007, pp. 33-134, me ha servido de guía y sustento para los párrafos que siguen. También resulta de utilidad en el mismo sentido el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, I-II, Madrid, 2002, de H. Urzáis Tortajada.

⁵¹ VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «Nuevas comedias famosas para rescatar a Luis Vélez de Guevara», en AA.VV. *Luis Vélez de Guevara y su época*, Sevilla, 1996, p. 112.

⁵² Véase PROFETI, M. G. y ZANCANARI, U. M., *Per una bibliografia di Alvaro Cubillo de Aragón*, Verona, 1983, y DOMÍNGUEZ MATITO, F., «Apuntes para el perfil de un dramaturgo: Álvaro Cubillo de Aragón», en AA.VV. *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, 2005, pp. 113-131.

⁵³ De otro orden es la incorporación de Juan de Zabaleta, cuyo origen sevillano desveló ELEJABEITIA, A., «La nueva biografía del escritor Juan de Zabaleta»,

de las Musas (1654) el granadino incluyó hasta nueve comedias (contando la primera y segunda parte de *El rayo de Andalucía y jenízaro de España*), aunque en un romance asegura haber escrito cien. Incluyendo las de su selección se han conservado un total de treinta y dos, además de tres autos sacramentales.⁵² En todo caso hay también noticias fehacientes acerca de dramaturgos cuya producción ha desaparecido del todo o en su casi totalidad. Llamativo, por la dimensión pública del personaje, es el caso del rondeño Fernando de Valenzuela de cuyas comedias representadas en palacio no ha quedado rastro alguno. Se debió quedar en mero propósito la promesa de publicar «un libro de doce comedias» que hizo la granadina Mariana de Carvajal en el prólogo de sus *Navidades en Madrid y noches entretenidas* (1663). De Ana Caro de Mallén aseguraba Rodrigo Caro en sus *Varones insignes* que había escrito «muchas comedias, representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso», aunque sólo se han conservado dos de ellas (*El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*).

La labor de rescate de las obras dramáticas de los autores más relevantes es un proceso en marcha que está rindiendo variables resultados.⁵³ El sevillano Cristóbal de Monroy fue autor de un *corpus* relativamente extenso, disperso en sueltas o partes misceláneas de diversos dramaturgos, del que hoy se conocen una treintena de comedias y apenas se han editado modernamente media docena.⁵⁴ Mucho más ha avanzado el conocimiento de la dramaturgia de Felipe Godínez del que están localizadas cerca de veinte comedias y siete autos sacramentales, conjunto del que se han editado en fechas recientes hasta una docena de piezas.⁵⁵ Los retos mayores los constituyen las impresionantes producciones de Luis Vélez de Guevara y Antonio Mira de Amescua, pese a que el caudal de lo perdido represente en ambos más de dos terceras partes del total. La edición colectiva del teatro completo del granadino, que se realiza con acertados criterios y a un buen ritmo de aparición, me exime de abundar en él.⁵⁶ Del ecijano afirmaba Pellicer, dando cuenta de su muerte, en 1644, que era «bien conocido por más de cuatrocientas comedias que ha escrito». Al tradicional repertorio elencado ya por Spencer y Schevill en 1937 (con 68 obras consideradas auténticas y 7 dudosas) hay que incorporar tres nuevas, además de una veintena de ediciones sueltas desconocidas, localizadas en los fondos de Agustín Durán de la Biblioteca Nacional.⁵⁷

Letras de Deusto, 28 (1984), pp. 59-73. Además de nueve comedias en colaboración se conocen otras tantas propias, de dos de las cuales se han conservado los autógrafos.

⁵⁴ Véanse las respectivas introducciones de M. R. Bern Barroca, P. Pintacuda y M. de los Reyes a *Dos comedias inéditas de don Cristóbal Monroy Silva*, Madrid, 1976; *La batalla de Pavía y prisión del rey Francisco*, Pisa, 2002, y *Fuenteovejuna o El castigo más debido y la venganza más justa*, Sevilla, 2004.

⁵⁵ Véase BOLAÑOS, P., *La obra dramática de Felipe Godínez (trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, 1983, y su edición de los *Autos sacramentales*, Huelva, 1995; y VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez con dos comedias inéditas*, Valladolid, 1986, y «Felipe Godínez a la luz de tres nuevas comedias recientemente recuperadas», en AA.VV. *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, 2001, pp. 53-70.

⁵⁶ Véase la ponencia presentada a este Congreso por Agustín de la Granja, quien coordina la citada edición.

⁵⁷ SPENCER, F. E. y SCHEVILL, R., *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography* Ex-Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero, I, Madrid, 1993, pp. 469-490.



TEATRO BREVE DE AUTORES ANDALUCES EN EL BARROCO

Abraham Madroñal Durán

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

PRELIMINAR: EL RECUERDO DE LOPE DE RUEDA, CREADOR DEL ENTREMÉS. LA IMPORTANCIA DEL MEDIO SEVILLANO

Evidentemente no se puede hablar del teatro breve barroco sin echar una rápida ojeada al por así decirlo creador del entremés en el siglo XVI: el sevillano Lope de Rueda, con cuyos pasos se inaugura una nueva forma de entender el espectáculo teatral. Cuando Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* habla del teatro en el tiempo de Rueda recordará que los entremeses eran «ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno, que todas estas quatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia».¹ De alguna forma señala los tipos más frecuentes en estas piezas, y también que la comicidad se conseguía mediante la burla de uno de esos personajes. Desde luego los protagonistas sin duda son el simple y el rufián, y muchas veces las piecicillas tienen marcado color local sevillano, por cuanto numerosos rufianes entroncan con Sevilla. Aparecen también, aunque Cervantes no lo diga, el tullido, el estudiante, el vejete celoso, el ladrón, incluso las abstracciones que también se encontrarán en los entremeses del XVII tales como el Tiempo, la Muerte, etc.

¹ CERVANTES, M. de, *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

Es evidente que Lope de Rueda tuvo que dejar estela en Sevilla y en Andalucía, como la dejaron también los cómicos de la *commedia dell'arte* que pisaron tablados y corrales, plazas y calles de Andalucía representando su espectáculo cómico, generalmente improvisado y que alcanzó mucha popularidad en la época.

Es llamativo señalar cómo varios de los entremeses en prosa que conocemos, publicados generalmente en las partes de comedias de Lope de Vega, tienen como marco de referencia la ciudad de Sevilla. No deja de ser curioso que tanto *Los mirones*, como *La cárcel de Sevilla* o *Los habladores* se tengan que referir a la capital andaluza y quizá es muy probable que se representaran en ella. Bien es cierto que por más que se denominen todos entremeses, algunos no se pueden considerar como tales; es el caso de *Los mirones*, que por su desmesurada extensión más se asemeja a una novela dialogada que a un entremés propiamente dicho y su virtualidad escénica es más que dudosa. Ya don Adolfo de Castro escribió cuando lo editaba por vez primera que le parecía más cercano a *Rinconete y Cortadillo* o al *Coloquio de los perros* (al fin y al cabo lo consideraba plenamente cervantino), que a un entremés al uso.² Desde luego no puede tener más color local sevillano, como las novelas citadas. Para el autor de la pieza: «Sevilla es una Nínive, es otra Babilonia», es decir, lugar confusión como la misma corte;³ se habla de un corregidor que «nació y está en Sevilla» y dado que los personajes son el licenciado Mirable y estudiantes (Fonseca, Camacho, Vozmediano, Robles y Zorrilla), sus discípulos, tal vez tendríamos que considerarlo, como el llamado *entremés de las oposiciones*, una pieza de teatro de colegio, pues acaba en una danza y parece tener algún movimiento escénico, como señalan las acotaciones. Por su parte, habría que considerar igualmente el entremés de *Los refranes*, puede que a él se refiera el que sería Conde de la Roca, don Juan Antonio de Vera y Zúñiga, cuando declaraba haberlo compuesto un amigo suyo en el año de 1609. Desde luego, como demostró Bergman, no se refiere al entremés de Quiñones titulado así precisamente, que tiene que ser posterior a 1629.

Aunque está en verso, también el *Entremés de los huevos*, publicado en la *Tercera parte de comedias* de Lope de Vega (Barcelona, 1612) se hizo claramente para Sevilla y en concreto para la festividad del Corpus, como allí mismo se dice;⁴ y se habla de circunstancias concretas para la celebración del corpus en un lugar cercano, por cuanto «los danzantes que solían traerse de Sevilla» no se pueden traer ese año por falta de recursos.

Hay que pensar también que Lope estuvo en Sevilla entre 1600 y 1604⁵ y allí frecuentó a amigos dramaturgos y las academias de la ciudad. Lope dinamiza culturalmente aquello que toca, da lo mismo que sea Valencia, Toledo, Alba de Tormes, o, en este caso, Sevilla. En seguida se forma a su alrededor un grupo de poetas, pero ahora nos interesa mucho destacar el papel del contador toledano Gaspar de Barrionuevo,

famoso por los entremeses que compuso, como el del *Triunfo de los coches* y candidato a otros de los publicados en las primeras partes de Lope como *Los habladores*. A ciencia cierta que algunos entremeses en prosa que hoy figuran como anónimos en esas impresiones de comedias deben pertenecer a este ingenio. Pues bien, Barrionuevo fue quien introdujo a Lope en los círculos intelectuales sevillanos.

EL ENTREMÉS POPULAR

A todo ello habría que añadir lo que don Luis Montoto y Sedas hizo notar, hace más de un siglo en sus *Juegos y representaciones populares dramáticas en Andalucía*,⁶ donde daba cuenta de la existencia de unos juegos en el sentido dramático, es decir, representaciones populares de carácter cómico que él dividía en de vendimia o de cortijo, y que consideraba «gémenes persistentes de nuestro glorioso teatro nacional». La expresión no deja de tener su importancia.

Se trataba de representaciones cómicas y breves, que él mismo identificaba con los pasos, ejecutadas en un lagar, un cortijo o en otros lugares, y para las que los actores aficionados no disponían de más atrezzo del que señalaba Cervantes cuando hablaba del teatro de Lope de Rueda: lo que encontraban diseminado por el cortijo. La autoría era anónima, el labriego más ingenioso, y los actores muchas veces no sabían el desenlace del juego (porque a veces eran aporreados). Aparecen en ellos una serie de personajes fijos: el sabio, el fanfarrón, el alcalde, el sacristán, estudiante, médico, rústico, bobo, diablo. Precede una especie de loa o entrada del juego que busca el silencio y predisponer cómicamente al auditorio y luego viene la representación.

Tanto por su asunto como por sus personajes, quizá con la excepción del diablo, aunque también suele aparecer en los entremeses personajes disfrazados de él, podríamos hablar de un sustrato cómico que es el que se incardina en el entremés en los inicios de la dramaturgia. Yo no creo que se trate del influjo culto del teatro escrito o representado, sino del genio popular que es capaz de crear, cuentos de todo tipo, una lírica muy rica y también esta especie de entremeses, que no son únicos por supuesto en Andalucía.

EL TEATRO CÓMICO BREVE DE LOS JESUITAS ANDALUCES

También creo que se debería prestar mayor atención a otro tipo de entremés, como es el jesuítico, aunque algo se nos ha hecho saber por parte de la crítica. Así las anotaciones José Lara Garrido a la obra de Emilio Orozco *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*.⁷ Todos sabemos hoy que gran parte de nuestros mejores dramaturgos del XVII se formaron en las aulas de los jesuitas y que necesariamente el teatro

² CASTRO, A. de, *Varias obras inéditas de Cervantes*, Madrid, A de Carlos e Hijos editores, 1874, p. 20.

³ COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigan-gas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*; estudio preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad, 2000, t. I, p. 162.

⁴ COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses...*, p. 150b.

⁵ SÁNCHEZ ARJONA, J., *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imp. E. Rasco, 1898, p. 113.

⁶ MONTOTO Y SEDAS, L., *Juegos y representaciones populares dramáticas en Andalucía*, Sevilla, Impr. de L. Santigosa, 1904, p. 9.

⁷ OROZCO, E., *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pp. 257-262.

de estos tuvo que influir en el afianzamiento de la comedia y también, añadimos, del entremés. Con el tiempo este teatro jesuítico, basado en el teatro clásico, fue cediendo paso a sucesos de actualidad y a otros géneros incluso cómicos, entre los que se encuentra sobre todo el entremés. Pensemos que, como se sabe, las provincias de Andalucía y Castilla son las más activas en lo que se refiere al cultivo del teatro y que buena parte de las obras y los autores que conocemos pertenecen a los colegios andaluces de la Compañía.

Autores famosos de teatro cómico fueron los jesuitas andaluces Hernando de Ávila (Málaga, 1558-1600), escribió la *Tragedia de San Hermenegildo*, quizá en colaboración con Arguijo entre otros, y entre sus actos el *entretenimiento*, algunas fuentes le atribuyen el *Entremés de las oposiciones*, aunque otros se inclinan por adjudicárselo al Padre Francisco Jiménez (Sevilla, 1580-1630?), autor también del *Diálogo hecho en Sevilla a la venida del padre visitador* (fines del XVI y principios del XVII), con un entreacto también. Igualmente el sevillano padre Juan de Pineda (1558?-1637), a quien también se le ha atribuido el *Entremés de las oposiciones* y otro entremés en que *hablan Palermo, Villafuerte y Lazarillo* atribuido también por Cotarelo al padre Andrés Rodríguez y que no corresponde a las *oposiciones*.

Es frecuente que los entremeses o entretenimientos de este teatro tengan carácter episódico, es decir, se fragmentan a lo largo de la representación extensa que interrumpen en varias ocasiones, como es el caso de la *Tragedia de San Hermenegildo*; el del zagal en el *Coloquio de Moisés* (1583), de Ávila; es el caso también de los tres entremeses que acompañan al *Diálogo de la gloriosa y bien aventurada virgen y mártir Santa Cecilia y San Tiburcio y Valeriano, mártires gloriosos* (h 1580), que aparece en tres momentos: al principio de la obra extensa, al fin del primer acto y, según se dice, «en el acto 2, al fin de la 4 a escena antes de la siguiente». Los tres entremeses comparten la figura del soldado fanfarrón Juan de Vega, que sufre diversas burlas en cada uno. Aquí el entremés sí guarda relación argumental con la obra extensa en que se injiere, pues en determinado momento se pregunta por la suerte de dos personajes de la misma: Cecilia y Valeriano.

Las acciones cómicas se insertan en cualquier momento de la obra y que tienen ligazón con la acción principal, pero en los años 80 se ven sustituidas por unidades extensas que se llaman entreactos o entretenimientos, los cuales pueden presentar una segunda acción o constituir entidades independientes (verdaderos entremeses) como obras de los Padres Rodríguez, Ávila o Bonifacio. Bien es verdad que el *Entretenimiento* de la *Tragedia de San Hermenegildo* no es en propiedad un entremés, porque en él interviene Hércules y personajes alegóricos, pero sí el paso que tiene lugar entre tres soldados de la guardia, que muestra otra vez el tipo del soldado fanfarrón.⁸

Los entremeses propiamente dichos del teatro jesuítico suelen ser piezas breves en romance, generalmente en prosa, aunque hay algunas redactadas totalmente en verso y otras que mezclan ambas modalidades, que tratan tanto temas alejados de la vida escolar como

⁸ ALONSO ASENJO, J., *La tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995. 2 vols.

⁹ Otros autores interesantes hay, como Juan de Cigorondo, autor de la *Tragedia ocio*, el cual compuso también entremeses o entreactos similares a los que

otros que censuran algunos aspectos de ésta. Pocas veces carecen de conexión con el tema o los personajes del *Diálogo* en que se intercalan, más frecuente es que continúen burlescamente el mismo asunto y que tengan personajes comunes, con lo cual se permiten ofrecer un juego de perspectivas deformador e irónico de la representación «seria» que les sirve de marco.

Así, en el *entremés* que se intercala en el *Dialogus de methodo studendi* (1586-87), obra debida al citado cordobés Andrés Rodríguez (1556-1616?), un zafio aldeano quiere ser estudiante y unos alumnos de los jesuitas le desaconsejan dejar la vida feliz que tenía en su aldea por la mala vida del discípulo de la Compañía. Todo ello enmarcado en una obra en la que se intenta mostrar cómo debe ser el verdadero estudio de los jesuitas. De la misma manera, en el entremés en prosa y verso que se intercala en el *Diálogo de praestantissima scientiarum eligenda* (1584), un lazarillo expone en escena que prefiere la vida sin trabajo, en medio de una obra larga en la que se intenta mostrar a Dubitancio qué Facultad debe elegir. El que se intercala en la *Parábola coenae* (1557-66), en prosa también, da entrada a cuatro personajes con deficiencias físicas (Cojo, Tullido, Ciego y Sordo), alguno de los cuales se expresa en el convencional sayagués, tan frecuente en los entremeses de mucho tiempo después, acerca de un convite donde van a comer y beber a manos llenas. Ese convite no es otro que el que resulta aludido en la obra seria en que se intercala, el banquete que Dios prepara al Cielo, Amor, Esposo y Esposa. En el *Coloquio de Moisés*, de Hernando de Ávila, según Alonso Asenjo, se intercala una acción cómica en dos partes, en verso, no desligada totalmente de la trama de la obra seria, que ocurre entre un zagalejo y dos pastores. Igualmente en la *actio intercalaris* que se da en el *Examen sacrum* (1557-67), otro entremés en prosa, que curiosamente se fragmenta en dos partes y se intercala en dos momentos sucesivos de la representación seria, aparecen un Alcalde y varios labriegos tratando sobre una fiesta que se iba a dar en su pueblo, de la que proponen suprimir el auto que escribían dos personas y la comida que llevaba emparejada la representación religiosa. Este último entremés muestra algo que después será tópico: la composición poética disparatada y la aparición de poemas en dialecto inventado de negros.⁹

Pero existen también piezas extensas que tienen cierto carácter entremesil, como el llamado *entremés de las oposiciones*. Los coloquios o entremeses como el *de las oposiciones* suelen ser piezas mucho más largas, férreamente estructuradas en varias partes (generalmente un prólogo y dos o tres actos), en las que se mezcla el latín y el castellano. En lugar de personajes con denominaciones genéricas como Alcalde, Villano, Estudiante, etc., suelen poner en la escena personajes con nombres reales (los mismos estudiantes que representaban la pieza) o entes inmateriales con sus denominaciones correspondientes (Culpa, Amor... o alguna virtud o defecto que se intenta mostrar a los espectadores). García Soriano consideraba a la pieza de los últimos años del siglo XVI por determinadas alusiones del texto, pero nos parece que no puede ser anterior a 1600.¹⁰ Por llamar el manuscrito a Galapagar «cercaño pueblo» (f.91), opinaba que quizá

comentamos, justo para finalizar cada uno de los actos de aquella obra.

¹⁰ GARCÍA SORIANO, J., *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, Tip. Gómez Menor, 1945. MADROÑAL, A., RUBIO, M. y VARELA, D., «El *Coloquio de las oposiciones*, una pieza de teatro jesuítico de carácter cómico», *Criticón*, nº 68, 1996, pp. 31-100.

se representaría primero en Alcalá; sin embargo, lo que dice el texto es «cercaño pueblo del Alcarria», y la verdad que no puede tener más color local sevillano sin contar con que una de sus partes —«burlesca apología de los pretéritos», según García Soriano— se reprodujo después en otra pieza de teatro escolar, la *Loa en alabanza de los pretéritos*, representada igualmente en Sevilla y conservada en otro volumen de comedias del siglo XVII, o porque el opositor desdeñado, un bachiller con antojos y becoquín con hábito de gramático antiguo, propone opositar a la sacristía de Castilleja, que está vacante.

La obra tampoco es un entremés propiamente dicho, precisamente, y entre otras cosas, por su desmesurada extensión. Se trata de un género híbrido, cercano a la farsa del siglo XVI, que consta de un prólogo y un desarrollo dramático, en el que apenas hay acción, y que, más propiamente, podría titularse «diálogo» o «coloquio» que parodia de unas oposiciones al grado de maestro en artes, entre dos estudiantes jóvenes y un bachiller viejo y ridículo». Se trata en primerísimo lugar de poner de manifiesto la ridiculidad de dos de los oponentes, el bachiller Zumárraga y Aparicio de Papalvo, el indiano. Ambos son «figurones», personajes grotescos, pasados de moda, que provienen de otro lugar y que tienen una confianza infinita en sí mismos. Ambos proceden de lugares alejados de Sevilla, y ambos resultarán puestos en evidencia cuando no consigan el grado que pretendían.

PÚBLICO DEL ENTREMÉS EN ANDALUCÍA. LA IMPORTANCIA DE LA FIESTA DEL CORPUS

Eugenio Asensio nos enseñó hace tiempo que, a diferencia de la comedia, la pieza cómica breve tiene como materia especial las lacras e imperfecciones de la sociedad coetánea» y que en el entremés el espectador experimenta «un sentimiento de superioridad sobre los personajes», no de identificación».¹¹ Eso explicaría lo que antes se ha dicho: precisamente la ambientación rural de muchos entremeses sirve para que el espectador, que es fundamentalmente urbano, experimente el sentimiento de superioridad sobre los personajes ridículos en todos los ámbitos. Abundando más todavía en este pormenor Sentaurens ha trabajado sobre el público que asistía a las representaciones en Sevilla.¹² Según este investigador, el público de los entremeses sevillanos es popular, pero no vulgar, y distingue claramente entre los días de labor y los días de fiesta: en los primeros asistían al teatro (y a los entremeses por tanto) todo un grupo de clérigos, estudiantes, mozos de barrio, jóvenes nobles, etc.; en los segundos el público lo constituyen artesanos, mercaderes y tenderos. Y termina diciendo que el público de bailes y entremeses en Sevilla está constituido por el aristócrata, el clérigo, el estudiante, etc. Un público superior cultural y socialmente que siempre está reclamando nuevas obritas con que entretenerse.

Ahora bien, sabemos que cuando las compañías de cómicos salían de la Corte hacia provincias también eran contratadas en pueblecitos que jalonaban el camino, y en todos los contratos de cómicos que apare-

cen comedias y autos figuran invariablemente los entremeses que los acompañan. O lo que es lo mismo, que los entremeses gustaban también al público rural en lugares donde no había teatro estable y que tendrían que utilizar locales habilitados al efecto, abiertos a todo el pueblo. Curiosamente los entremeses que acompañaban a las comedias o autos respectivos eran los que se habían estrenado con ellos en la corte y no otros escritos para la ocasión. Cuando el licenciado José Ortiz de Villena publica las *Fiestas del santísimo Sacramento repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses* (Madrid, 1644) se cuida mucho de decir que lo ha hecho para que se representen las fiestas en los lugares, como se representaron en esta corte. Asimismo el autor Tomás Fernández lleva a Sevilla en 1637 su repertorio de comedias y entremeses, entre los que se encuentran muchos de Benavente como *El guardainfante*, *El soldado Juan Rana*, de claro sabor madrileño, y otros como *El Retiro* y *Las fuentes de Madrid*, que apuntan también un contenido netamente urbano. Entre ese público se encontraba la importante población estudiantil, del colegio de Maese Rodrigo y de otros colegios, que formaban escándalos en los corrales, como el año 1641, en que después de celebrar su fiesta del obispillo, también muy teatral, tuvieron una pendencia en el corral y molestaron a lo cómicos obligándoles a empezar de nuevo la representación.¹³

La relación entre entremés y Corpus ha sido expuesta por Agustín de la Granja en un trabajo esclarecedor que apunta hacia la autonomía de la pieza breve en sus orígenes y que pasaría por una etapa de «forcejeo» hasta consolidarse como género dramático.¹⁴ Así, entremés y actos festivos del Corpus tiene mucha relación, incluso antes de que la palabra pasara a designar aquello por lo que hoy la conocemos.

Las ciudades que celebraban con magnificencia el Corpus, como es el caso de Sevilla, reúnen también a los cómicos para la representación de autos con sus correspondientes entremeses, entre los cuales aparecen con frecuencia los de sacristanes. Las ciudades dan ocasión a los entremesistas a representar sus obras. Aparte están las representaciones particulares en casas de personajes principales y no tan principales las que se efectuaban en iglesias, conventos y monasterios todas las que tenían lugar en las fiestas públicas, que como se sabe eran muy numerosas en este período, los teatros comerciales, y el teatro en la calle, las fiestas en los colegios de la Compañía... Todo reclamaba la presencia de la pieza cómica breve. Tanto es así que incluso llegó a independizarse de la comedia y el auto en las llamadas «follas de entremeses».

Conocemos obras expresamente escritas para escenarios andaluces: *La cárcel de Sevilla*, atribuido a Cristóbal de Chaves (que escribió piezas cortas para el corpus sevillano de 1598, en que se representaban «las grandezas de la ciudad»¹⁵ y muchas veces también a Cervantes, aunque hoy no se admite como suyo y se pone en duda la primera atribución también. Ase imprimió en la *Séptima parte* de Lope (1617, junto con otros entremeses también en prosa: *El hospital de los podridos* y *Los habladores*, todos alguna vez atribuidos al autor del *Quijote*, pero que se consideran hoy salidos de su pluma). Desde luego *La cárcel* tiene que ser posterior en fecha a 1612, pues aparece

¹¹ ASENSIO, E., *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, 2ª ed., p. 39.

¹² SENTAURENS, J., *Seville et le theatre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Lille, Université de Lille-Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vols.

¹³ SÁNCHEZ ARJONA, J., *Noticias referentes...*, p. 349.

¹⁴ GRANJA, A. de la, «El entremés y la fiesta del Corpus», *Criticón*, nº 42, 1988, pp. 139-153.

¹⁵ SÁNCHEZ ARJONA, J., *Noticias referentes...*, p. 98.

Escarramán como personaje. Otras piezas cortas representadas en Sevilla, con motivo de la festividad del Corpus, son los entremeses *las grandezas de Sevilla* (de Chaves también, en 1598), el *portugués* (1607, por Gaspar de Perras), el *corregidor de Illescas* (1614, por Sánchez de Vargas) y el rostro (1614 representado por Luis de Vergara), y el *salteador* (Antonio de Prado en 1639), *La alameda* (de Díaz de Leiva, 1657), *Los órganos* (de Martín Brahones, 1669).

Por supuesto la reglamentación era estricta y establecía que tanto el texto de la comedia, como el de los autos y entremeses, pasase primero por una censura previa. Así por ejemplo, en 1600 se establece: que «en el entremés de *La alameda de Sevilla* no diga el rufián aquellos donaires de la caída de los ángeles malos».¹⁶ Arjona dice que el entremés se representó primero en Sevilla. En 1607 se prohíbe que se haga el *entremés de la tararira* pidiéndose que se hiciera otro en su lugar.¹⁷ Un año después, los encargados de juzgar las obras, se pide que en uno de los entremeses «el bobo no salga con orinal ni se diga los cuatro picos del bonete de los clérigos»,¹⁸ lo cual nos da idea del calado de la comicidad de algunas piezas. A veces se pide que se suprima el entremés porque no es bueno y en su lugar se hagan algunos bailes, tal y como le ocurrió a Nicolás de los Ríos ese mismo año, que representó el auto de la *La nave mercenaria*, y era un tanto largo.¹⁹

Los diputados que encargaban la fiesta establecían a veces que tanto los autos que se representaran en ella como los entremeses tenían que ser nuevos. Así en 1607 se establece que el autor de comedias, que en este caso era Riquelme, «había de hacer en cada carro un entremés nuevo a contento de los diputados»,²⁰ se entiende, como en el caso de los autos, «que no se hayan hecho ni representado en ninguna otra parte». ahora bien, en 1637 la compañía de Tomás Fernández da cuenta de las comedias, bailes y entremeses «jamás vistos para esa ciudad» aparecen las dos partes de *El guardainfante*, *El soldado Juan Rana*; *La ronda*, *El doctor*, todos de Quiñones, y otros que no conocemos o que pertenecen a autor incierto. Evidentemente son piezas solo nuevas en Sevilla, no nuevas absolutamente, porque antes se habían representado en la corte. Lo que equivale a decir que el público andaluz también gustaba de ver las piezas que habían tenido éxito en los corrales madrileños.

Se solían hacer cuatro autos y otros tantos entremeses, que debían representarse primero, en muestra, ante la comisión de la fiesta. Cada auto llevaba su entremés, música y bailes.

¹⁶ SÁNCHEZ ARJONA, J., *Noticias referentes...*, p. 108. Parece que se hizo para la comedia de Lope *El leal criado* (1594).

¹⁷ SÁNCHEZ ARJONA, J., *Noticias referentes...*, p. 129. Existe un entremés en verso, con ese título en el ms. BNM 14515-16.

¹⁸ SÁNCHEZ ARJONA, J., *Noticias referentes...*, p. 141.

¹⁹ SÁNCHEZ ARJONA, J., *Noticias referentes...*, pp. 141-142.

²⁰ SÁNCHEZ ARJONA, J., *Noticias referentes...*, p. 125.

²¹ COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses...*, t. I, p. 322.

²² Velasco estaba activo por los años de 1646 y 1647 en Cádiz, y se dedicaba a la literatura de corte burlesco: completaba los pliegos en que aparecían los entremeses con letrillas, sátiras, composiciones en general que también tenían

EDICIONES ANDALUZAS DE ENTREMESSES

No son muy frecuentes las impresiones de entremeses sueltos del siglo XVII, o, al menos, no se nos han conservado ejemplares. Escribe Cotarelo que la primera que conoce es la de una pieza de Antonio Hurtado de Mendoza, *Miser Palomo*, de 1620,²¹ fecha que quizá haya que retrotraer algunos años, según modernas investigaciones. Menos frecuente todavía es una serie de entremeses sueltos que es obra de un solo impresor de la primera mitad del siglo XVII. La singularidad de dicho caso y la importancia de las obras impresas justifica que le dediquemos alguna atención crítica al impresor de Cádiz Francisco Juan de Velasco, casi desconocido para Cotarelo, lo que motivó que las piezas impresas por aquel, que solo conocemos en ese testimonio, pasaran inadvertidas en la magna *Colección* de teatro breve que este llevo a cabo en 1911 en la colección de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles.²² En efecto, con el título de *Entremeses de Cádiz* conocemos un volumen facticio, que perteneció a don Aureliano Fernández-Guerra, y hoy se conserva en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, compuesto por doce piezas, cada una con su pie de imprenta, lo que indica que se vendieron por separado.²³

El número 2 se titula *Los corcovados* y se dice compuesto por un hijo de Sevilla y representado por el autor Roque de Figueroa en las fiestas del Corpus, quizá entre 1624 y 1635.²⁴ Importa señalar que en el entremés se parodia una especie de pragmática real por la que se destierra del reino a los corcovados, para lo cual llega un comisario desde la corte que pretende hacer cumplir tal disparate. Un baile de corcovados, que debía de hacer las delicias del público, cierra la pieza, detrás de la cual, y para completar pliego se incluye al final una sátira, que coincide en una estrofa con una letrilla atribuida a Góngora, pero rechazada por este en el autorizado manuscrito Chacón; es aquella que lleva como estribillo «Mamola».²⁵

Por supuesto, otras imprentas andaluzas se dedican también a la edición de entremeses: así se editan en Sevilla *El Entremés de los dos habladores* (1624, Sevilla, 8º) atribuido a Cervantes (como recogen los bibliógrafos Escudero o Palau) y la *Farsa del sordo* (Sevilla: Bartolomé Gómez, 1616, 4º, 7 hs.) o el *Entremés famoso del juez de los oficios*, de Simón Herrero. Sevilla: Simón Fajardo, 1626, 4º, 4 hs.). Las imprentas andaluzas y la sevillanas en particular serán justamente famosas en la edición de entremeses, ya en el siglo XVIII.

como denominador común la burla y la sátira.

²³ MADROÑAL, A., «Una acción entre plebeya gente (Los entremeses impresos en Cádiz por Velasco a mediados del siglo XVII)», *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vítse* (ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Embajada de España en Francia, 2006, pp. 563-575.

²⁴ Sabemos por los documentos publicados que Figueroa tuvo compañía propia desde 1624 y que marchó de España en 1635, para volver después de la fecha de impresión de este entremés (BERGMAN, H., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, p. 482). Por tanto la pieza puede tener un *ad quem* en ese año 1635.

²⁵ Conocemos otras obritas compuestas en algún caso por «un ingenio de Sevilla», como la mojiganga *Florinda* de hacia 1670.

AUTORES ANDALUCES DE TEATRO BREVE

Llegamos así a la consideración de los autores andaluces de géneros frámicos breves. La nómina de autores es bastante nutrida,²⁶ tanto de primeros nombres como Belmonte o Vélez de Guevara, como de nombres menores, como es el caso de Simón Aguado (1621-1706, homónimo de su tío), autor del entremés *La plaza del Retiro*, la mojiganga *Los niños de la rollona* y el fin de fiesta *Los remedos de los matachines*. Ignacio Álvarez de Toledo y Pellicer (Sevilla, 1661-?) compuso varias loas y el baile *El médico (Ocios, c 1685)*. Al granadino Jerónimo de Barrionuevo le corresponden los entremeses *El barraco de Riosalido*, *El licenciado Linterna*, *El toquero* y varias loas, según mi opinión de escaso valor literario. Fernando Díaz o Díez de Leiva, sevillano, participo en el corpus sevillano de 1657 con una fiesta teatral, que incluía el entremés *La alameda* y la *Loa de las flores*; quizá le pertenezca también la *Loa de las fuentes*. Gonzalo Enríquez de Arana y Puerto, de Montilla (Córdoba), escribió un fin de fiesta para el entremés de *Los sordos* y un sainete cantado entre dos coros, aparte de varias loas. Al licenciado Juan de Grajales, de Osuna según algunas fuentes y según otras de Utrera, se le debe el baile *El sotillo de Manzanares* y una loa, impresos en 1615. Hipólito de Vergara, el autor de *La reina de los reyes*, es autor también de una loa que añadió justamente a esa comedia, estando el rey nuestro señor en Sevilla.²⁷ El culto sevillano Alonso Martín Brañones (1644-95) es autor de mojigangas como *Beber, morir y vivir*, en las décadas de los 60 y 70, algunas loas y el entremés de los *Órganos* representado en Sev en 1669 por la compañía de Francisco Gutiérrez.²⁸ Brañones escribió para carnestolendas de 1665 *La fiesta de inocentes*. Poco se sabe de un tal Melgarejo, acaso el sevillano Antonio Ortiz Melgarejo, amigo de Lope; en cualquier caso a Melgarejo se atribuyen dos entremeses: *La jeringa* y *Escanderbech*²⁹ (ambos en *Entremeses varios*, Sevilla, s.a.). Nicolás Bernardo de Quesada es también autor de loas y una mojiganga, *Los triunfos de amor*, representada en el corpus sevillano de 1673. Por supuesto, debemos mencionar la existencia de cómicos que compusieron piezas breves como el gracioso Antonio de Escamilla, cordobés, famosísimo actor de la segunda mitad del XVII se le atribuye el entremés de *Las beatas* (anónimo en *Laurel de entremeses*, 1660, y atribuido a Antonio Barrientos en *Rasgos del ocio*, 1664). Y el comediante Bernardo López de Campo, quizá granadino, 1640?-1705), autor de numerosos bailes y una mojiganga titulada *El zarambeque*.

Pero se debe mención especial a aquellos que de alguna manera se significaron en el cultivo de la pieza breve, como doña Feliciano Enríquez de Guzmán, que compuso los cuatro entreactos de su tragi-comedia *Los jardines y campos sabeos* (1619), mezclando la prosa y el verso, aunque domina la primera. Esta autora es un caso aparte en el devenir de la comedia del barroco, pero también en lo que se refiere a los entremeses. Ella misma teoriza sobre la superioridad de su arte y nos hace saber claramente que se aparta de los autores al uso, que no cumplen con las reglas clásicas y que piensan solo en agradar al vulgo. También en los entreactos, como ella denomina lo que pudiéramos

mos llamar entremeses, nos dice: «está guardado el mismo estilo en ellos que en la acción principal; y huida la enseñanza que ordinariamente estos suelen tener, pervirtiendo los ánimos y buenas costumbres»³⁰ (p. 271), y un poco antes había escrito que con los entreactos, que él [Horacio] llama sátiros, dichos vulgarmente entremeses; porque en estos principalmente se procura mover a expectación y entretenimiento; a lo cual mueven más las apariencias» (p. 269). En efecto, en sus entreactos aparecen dioses y semidioses, reyes y lacayos, sátiros y ninfas, pero con atributos burlescos: Cupido es poltrón, Dafne, Siringa y Pomona aparecen «con mascarillas feas y ridículas»; Pan y Guasorapo con cuernos y piernas de cabra», etc. Se repiten, como en los entremeses al uso, los juegos de palabras, frases hechas, acciones grotescas (beber hasta emborracharse, léxico vulgar («surrapas del vino»), atributos grotescos (las orejas de asno del rey Midas), competiciones poéticas (entre Apolo y Pan). En el segundo entreacto, Midas aparece con su esclavo Licas, que a su vez tiene cola de asno, y lo califica de tonto y salvaje. Se trata de un entreacto en prosa, que acaba en verso. Lo que nos cuenta sucede entre este tipo de personajes sacados de las mitologías clásicas y de ellos parece querer extraer alguna enseñanza, por eso reclama Midas al final del entreacto: «todos tenéis grandes orejas; tenedlas para oír a buenos consejeros» (p. 267).

Un caso aparte también lo constituye también Diego de Figueroa y Córdoba, autor de dos entremeses: *La presumida*,³¹ publicado en el XVIII como *Doña Rodríguez*, anónimo y *La tranca*, en *Floresta de entremeses* (1691) y suelto, que escribió en colaboración con su hermano José. En él una tal doña Aldonza, se finge ilustre descendiente de familia noble, con el prurito de tener su dosel arreglado y aspira a que la identifiquen con una marquesa y a obtener un casamiento ventajoso. Un pobre soldado que singe rico indiano para conquistarla y, cuando ya se han dado la mano, ambos se descubren como pobres de solemnidad, siguiendo el ejemplo del cervantino *Casamiento engañoso*, aunque aquí la cosa acaba en un baile componedor.

Mayor interés tiene el sevillano Simón Herrero, a quien se atribuye el entremés del *Juez de los oficios* y varias loas. Es este autor un curioso componedor de romances (imprime varios en 1621 a la muerte de Rodrigo Calderón o Felipe III); pero más nos importan las loas y el entremés: las primeras se dedican a asuntos puntuales como los oficios y las naciones, con sus propiedades (Cuenca, 1623) o al tratamiento de los cuellos (íd), que toca la famosa premática de Felipe IV. Otro romance toca los hurtos del famoso ladrón sevillano Moro Hueco, con «cosas de mucho donaire que le acotencieron en la cárcel de Sevilla con unos valientes queriéndoles hacer pagar la patente», seguro antecedente del magnífico de Quiñones *de los ladrones*, *Moro Hueco* y *la parida*, que sucede exactamente en Sevilla. También el entremés del *Juez de los oficios* impreso en Sevilla es notable, a decir de Croce y Mele,³² por el corte lucianesco que lo inspira, cuando aparecen los dioses Júpiter y Mercurio, junto con el murmurador Momo, que pasaba revista a algunos oficios de la sociedad de entonces.

Luis Quiñones de Benavente, Kassel, Reichenberger, 1996).

²⁹ Distinto del de Quirós.

³⁰ SCOTT SOUFAS, T., *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1997.

³¹ Se conserva manuscrito en la BNM y en otra copia en la RAE (RM 6913).

³² CROCE, A. y MELE, E., «Dos loas famosas y un romance de Simón Herrero», tirada aparte de *Revista Bibliográfica y documental*, Madrid, CSIC, 1950, 1-24.

²⁶ Utilizo el reciente *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII*, de REYES PEÑA, M. de los *et alii*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2006. Recoge algunos de estos pasos y entremeses la antología de TORRES MONTES, F., *Dramaturgos andaluces del Siglo de Oro*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

²⁷ ISCLA ROVIA, L., *Hipólito de Vergara, autor de La reina de los reyes de Tirso de Molina*, Madrid, CSIC, 1975, pp. 117-120.

²⁸ Bergman lo identifica con *Los órganos y sacristanes* de Quiñones, hemos defendido que no puede ser (MADROÑAL, A., *Nuevos entremeses atribuidos a*

En la *loa de las condiciones de las mujeres y de sus engaños* (Madrid: Diego Flamenco, 1624) se mete con todas, sea cual sea el color de sus ojos o el de su piel, siguiendo el estilo medieval del vituperio de los engaños y asayamientos de las mujeres. Otra de esas loas es una queja de diferentes animales a Júpiter (caballo, asno, gato, etc.). Evidentemente tuvieron representación estas obritas como primer plato del espectáculo dramático, por más que su función, recuerdan los hispanistas citados no servían de prólogo o introducción a la comedia, sino que comentaban festivamente un asunto como los citados.³³

También interesa mucho el malagueño Francisco de Leiva y Ramírez de Arellano me parece un poeta dramático estimable, sobre todo autor de comedias, pero también de dos entremeses que tienen gran valor y el interés añadido de adentrarse en ellos en el mundo de la creación dramática.³⁴ En *El poeta* dibuja caricaturescamente la figura de un señor que ha dado en ser poeta y escribe los mayores disparates intentado componer una comedia sobre Píramo y Tisbe; por su parte, *El ensayo*, parece ser la continuación del anterior, por cuanto presenta un animadísimo cuadro de la vida de los actores, con sus nervios, sus prisas y sus ensayos y, sobre todo, con el poeta dramático intentando que digan bien los versos para que no le estropeen la comedia. Aparece también su público y sus vítores y silbos y los nervios del dramaturgo. Es como una miniatura de una representación con sus intermedios y todos entre cada uno de los actos de la comedia.

Y tenemos también el caso de los grandes nombres a los que se les atribuyen, como don Luis de Góngora, a quien se le adjudica *La destrucción de Troya*, que ya demostró hace tiempo Robert Jammes que no es creíble, y al doctor Antonio Mira de Amescua se le ha atribuido el *Entremés de los sacristanes* (1655) y el de *Durandarte y Belerma*,³⁵ que según Castro «parece» obra del guadijeño, aunque en este mismo manuscrito resulta atribuido a Quevedo, por el autor de la copia, el cervantista sevillano José María Asensio. Es un típico entremés burlesco al estilo de *Melisendra* en el que todos los personajes aparecen vestidos a lo gracioso y caracterizados a lo grotesco. Así Galalón, por ejemplo, aparece vestido con sardinas arenques y Montesinos no menos gracioso. Como es normal en este tipo de obras, hay composiciones de disparates y en una de ellas justamente se dice que «una máscara se hizo / entre Paterna y Guadix», quizá la razón para relacionar con Mira de Amescua la pieza, aunque no hay ningún fundamento. Mejor candidato sin duda a tal autoría podría ser el sevillano Félix Persio, Bertiso, autor de un entremés de disparates ridículos titulado *La infanta Palancona*, que se imprimió a su nombre en *Entremeses nuevos*, 1640, pero que parece se había impreso suelto y anónimo en 1625. Se trata de una minicomedia burlesca con su loa y todo, que también se nos ha transmitido manuscrita con el título *El Rey Cachumba de Motril y la infanta Palancota*.³⁶

³³ CROCE, A. y MELE, E., «Dos loas famosas...».

³⁴ LEIVA, F. de, *Una comedia y dos entremeses inéditos*, Ed. crítica, prólogo y notas de Cristóbal Cuevas y Elena Garcés, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1994.

³⁵ Entremés que empieza «Bello rostro de cazuela». Y se halla Incluido en el Ms. S-14-956 de la Biblioteca Rodríguez Moñino, letra s. XIX.

³⁶ NAVARRRO DURÁN, R., *Poemas inéditos de Félix Persio, Bertiso*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983, pp. 26-29.

Caso aparte por su singularidad son algunos nombres como el licenciado Pedro Ordóñez de Ceballos, ese aventurero jiennense que renunció a un trono después de haber dado la vuelta al mundo y de escribir varios libros de viajes una *Historia de Jaén*; Ordóñez es también autor de tres entremeses: *El emperador y damas*, *El Rufián* y el *Astrólogo médico*, que se incluyeron en *Tres entremeses famosos a modo de comedia de entretenimiento*. Baeza: Pedro de la Cuesta, 1634. Como también lo es Juan de Zabaleta, más conocido por sus obras costumbristas, y al que se creía quizá por ello madrileño, pero que ahora sabemos que era sevillano, compuso varias piezas breves como el entremés *El hidalgo de Olías*, que es una burla de los hidalgos pobres que fingen calzar espuelas cuando no tienen caballo y necesitan ir andando al pueblo vecino, y el baile *El herrero de viejo* (en *Ociosidad entretenida*), aparte de una loa. Es curioso el baile mencionado porque en él se pasa revista a la sociedad jugando de vocablo y señalando los yerros de las personas que se acercan a comprar hierro a este personaje.

No se puede olvidar tampoco a un entremesista contracorriente, el sevillano Francisco de Navarrete y Ribera, autor de una *Flor de sainetes* publicada en Madrid, en 1640, dado que los cómicos no querían representarlos en el teatro porque el público lo rechazaba.³⁷ Recoge allí doce piezas que parece que tuvieron más de un encontronazo en los teatros públicos, a tenor de lo mal que habla el autor en el prólogo del público más popular y de los silbos. Y no es un dramaturgo sin importancia, por el contrario, Cotarelo valora el carácter descriptivo de algunas de sus piezas: *La casa de juego*, *El tahúr celoso*, *La escuela de danzar*, *El médico y el caduco* y, sobre todo, *La buscona*, etc. pero como también dice Cotarelo, a Navarrete le ocurrió con sus entremeses lo que a Cervantes con los suyos: que tuvieron más éxito como literatura que como teatro, de modo que no se puede considerar que funcionaran bien en los corrales o los carros de la época.

Pero, como es bien sabido, los autores andaluces más importantes en lo que toca a la composición de piezas breves son el sevillano Luis de Belmonte y el ecijano Luis Vélez de Guevara. Belmonte es autor de ocho entremeses, algunos muy afectados por el problema de la atribución. Seis de ellos se editan en *Entremeses y flor de sainetes* (1657): *Los apellidos en dote*, *Una rana hace ciento*, *Lo que pasa en una venta*, *La maestra de gracias*, *Sierra morena de las mujeres*, *El sueño del perro*, *El rollo*³⁸ y *El marqués de Fuenlabrada*. A Belmonte se le atribuyen esos ocho entremeses,³⁹ pero hay que decir que *Lo que pasa en una venta* lo hemos editado y adjudicado nosotros a Benavente por razones que no hace al caso repetir aquí, con el título de *El ventero*;⁴⁰ por otra parte, *El marqués de Fuenlabrada* se atribuye también a Quiñones en la única versión que conocemos, la impresa en *Ramillote gracioso*, en vida del poeta toledano y también *El sueño del perro* se le adjudica al autor de la *Jocosería*, aunque se atribuye a

³⁷ NAVARRETE Y RIBERA, F., *Flor de sainetes*, introduzione, testo critico e note di Antonella Gallo, Firenze, Alinea Editrice, 2001.

³⁸ CORTIJO OCAÑA, A., «La burla barroca: el entremés *El rollo* de Luis de Belmonte Bermúdez», *Humanista*, 5, 2005, pp. 142-186, opina que entre las dos versiones de *El rollo*, la impresa a nombre de Belmonte y la anónima manuscrita, hay suficientes lazos como para pensar en una dependencia; pero la métrica desaconseja atribuir la versión manuscrita al sevillano (p. 147).

³⁹ CORTIJO OCAÑA, A., «La burla barroca...».

⁴⁰ MADROÑAL, A., *Nuevos entremeses...*

Belmonte en 1657. Como escribió Cotarelo, Belmonte es seguidor de Quiñones, como autor de entremeses y lo que le caracteriza en los suyos es «la sátira de costumbres» en unas piezas que el mismo crítico señala como «bien escritas y bien versificadas».

El otro gran entremesista es Luis Vélez de Guevara.⁴¹ Es sin duda el más grande todos los autores considerados, uno de los comediógrafos mayores y desde luego un entremesista importante, contemporáneo y amigo del más grande de entonces que se llamó Luis Quiñones de Benavente. Vélez colaboró con varias obras en la celebración de la fiesta del Corpus en Sevilla, como por ejemplo en 1634, cuando compone varios bailes, loas y entremeses. Títulos suyos significativos de estos últimos son *Antonia y Perales*, *Los atrantados*, *La burla más sazónada*, *El hambriento*, *El hijo de vecino*, *Los sordos* y *La sarna de los banquetes*. Es difícil inclinarse por la precedencia entre Quiñones y Vélez, ambos compusieron sus obras a principios del XVII y ambos se granjaron el favor de Felipe IV; Vélez más como autor de comedias o como poeta cómico en general, participante en certámenes y academias burlescas; Quiñones como el autor de bailes y entremeses originales en su forma y en su presentación. Sí interesa señalar, con Urzáiz, que Vélez, a pesar de estar extraordinariamente dotado para el entremés, compuso pocos, quizá porque difuminó las acciones entremesiles en sus comedias. Hay que tener en cuenta que no se pagaban igual los entremeses que las comedias y que Vélez tenía que mantener a una familia bastante extensa. Pero también hay que relacionarlo con la edición de volúmenes de entremeses impresos por los años 40: más de uno lleva la aprobación del autor de *El diablo cojuelo*.

Por razones de espacio, no trato aquí de otros autores andaluces de teatro breve desarrollaron su actividad en América, como por ejemplo Mateo Rosas Oquendo, escritor satírico a quien se disputan Córdoba y Sevilla, autor de buen número de loas, y Juan del Valle y Caviedes, natural de Porcuna, y autor de bailes graciosos en los que nos escasea la sátira tampoco, como el del *Amor médico*, *El amor alcalde* o el *Coloquio de la vieja y Periquillo*.

OTRAS OBRAS ANDALUZAS DE TEATRO BREVE

No se agota con esta enumeración de autores la presencia del teatro breve en Andalucía, nos quedaría referirnos a las obras que conocemos referidas a lugares o circunstancias andaluzas. Así por ejemplo el entremés conocido como *Los coches de Sevilla* o simplemente, *Los coches*,⁴² es un típico entremés de venta en que aparecen personajes andaluces de la jacarandina, como son Juan de Requena, Pericón el de Triana, y sus marcas la Ganchosa y la Pancha. Los citados jaques llegan a la típica venta en que se da gato por liebre y cuervo en lugar de

Palomino para entonar una jácara en que se cuenta la vida y milagros de Pericón, ante el enfado de la Pancha, que llega a las manos con quien la canta, la Ganchosa. Todo termina en un baile reconciliador.

Interesa señalar cómo en el entremés (y no digamos en la jácara) aparecen frecuentemente asociados a Sevilla los nombres de varios jaques, como los antedichos, y ladrones, como si el magisterio del entremés primero titulado *La cárcel de Sevilla* hubiese relacionado por antonomasia los tipos delincuentes con el escenario sevillano. Pasa en esta pieza que acabamos de ver, también en el entremés aludido de Quiñones *Los ladrones, moro hueco y la parida* y también en otro entremés atribuido a Calderón que se titula las jácaras y como *El Ñarro y valientes de Sevilla con jácaras* se imprimió anónimo en *Donaires del gusto* (1642), antología que lleva una aprobación de Luis Vélez, precisamente.⁴³ En la obrita Mari Zarpa ha dado en cantar jácaras y al viejo Barahúnda le tiene cansado, de modo que para darle un escarmiento hace que vayan apareciendo los personajes a medida que canta sus hazañas: El Ñarro de Andújar, Campayo y la Pizorra los de Jerez, Sornavirón el de Osuna, que está «enjaulado en Sevilla», todos aparecen como sombras y así se cura de cantar jácaras la tal Mari Zarpa, que tiene un nombre a la altura de sus personajes. También tienen color local los entremeses *El Diluvio de Sevilla*, o el curioso que lleva por título *Los nadadores de Sevilla y Triana*, de Gil López de Armesto y Castro, impreso en sus *Sainetes y entremeses*. Se trata de la competición entre nadadores de estos dos lugares.

Pero no solo de entremeses vive el teatro, hay que tener en cuenta también los otros subgéneros breves a los que pertenecen obras como *Cuatro loas famosas que dos autores, Vallejo y Acacio, representaron en la ciudad de Granada a porfía quién de los dos diría más de las condiciones y calidad de las mujeres*. Sevilla, 1673.⁴⁴ O la *Loa con que empezó a representar Pedro de la Rosa. Representada en el Coliseo de Sevilla, en 1639*. Justamente *El alcaide de Mairena*, de Fernando de Zárate (en *Rasgos del ocio*, 1661) en este último caso se representa en el Corpus de Sevilla en 1639 por el autor Pedro de la Rosa, pero antes en el Retiro ante el rey. Tiene color local andaluz, pues no solo aparece Mairena, también aparece un juez que viene de Granada y disparata y la propia compañía de Rosa, que va a Sevilla y pide licencia para representar.⁴⁵

Como se ve, el teatro breve de Andalucía y de los autores andaluces es mucho más variopinto de lo que a simple vista podría parecer: es un teatro rico, en el que abundan los autores con voz propia y con ideas originales, que tuvieron que ver, quizá más al principio en la época del entremés en prosa, con la evolución de estos géneros. Y es nuestra misión ahora rescatar esas y otras obritas, a los autores de primera fila, pero también de filas posteriores, si algún quería se quiere conocer la historia del teatro español de los siglos de oro en su conjunto.

⁴¹ Del que se ha ocupado particularmente URZÁIZ, H., *Luis Vélez de Guevara: Teatro breve*, Madrid, Iberoamericana-Verduert, 2002.

⁴² Como aparece en el ms. 14089 de la BNE.

⁴³ Editado modernamente a nombre de Calderón por RODRÍGUEZ, E. y TORDE-RA, A. (Clásicos Castilla) y LOBATO, M. L. (Reichenberger). Sobre su atribución véase también BERGMAN, H., «Algunos entremeses desconocidos de Luis Quiñones de Benavente,» *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, 1972, pp. 85-94.

⁴⁴ Ambas citadas en los repertorios al uso, como el de PALAU Y DULCET, A., *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Palau y Dulcet/Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1948-1990, 2ª ed. corr. y aum.

⁴⁵ Nos hemos ocupado expresamente de él en el trabajo «*El alcaide de Mairena*, de Fernando de Zárate, un entremés del siglo XVII rehecho y censurado en el XVIII», *Teatro y poder. VI y VII jornadas de teatro*, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 243-252.



ARTIFICIOS DEL DESENGAÑO EN LA PROSA BARROCA ANDALUZA

Rafael Malpartida Tirado
Universidad de Málaga

En una colectánea de estudios sobre *Andalucía Barroca* donde hallan cabida las más diversas manifestaciones artísticas y culturales, y menudearán las referencias a los conceptos fundamentales del Barroco, huelga extenderse en explicaciones y *addendas* bibliográficas para constatar que –baste la cita de Leo Spitzer– «el tema barroco por excelencia es el *desengaño*, el sueño opuesto a la vida, la máscara opuesta a la verdad, la grandeza temporal opuesta a la caducidad»,¹ y que –leemos ahora en Luis Rosales– «el sentimiento del desengaño llenó casi completamente el ámbito del nuevo siglo. Instituciones, fomas de vida, costumbres y temas literarios lo reflejan de manera inequívoca. El sentimiento religioso, el sentimiento del amor, el sentimiento del honor se hacen más rígidos y al mismo tiempo se van tiñendo de escepticismo».² Desengaño y escepticismo que, sin ser sinónimos, van a menudo al alimón en las consideraciones de la crítica sobre el Barroco, y que encuentran en la sátira uno de sus vehículos más efectivos.

Hay tres obras en nuestro Barroco andaluz que podríamos adscribir de manera bastante lata a la *sátira en prosa*, las tres de muy distinto tenor en cuanto a difusión, logros estéticos y propósitos, donde se acude a una técnica de raigambre antiquísima como la

¹ SPITZER, L., «El barroco español», *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 318.

² ROSALES, L., *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Cultura Hispánica, 1966, p. 65.

visión privilegiada, desde las alturas, en una suerte de *picado* si acudimos a términos cinematográficos, como método para obtener la «luz de la verdad» –definición de *Autoridades del desengaño*–, vedada a simple vista, y así entrar en «conocimiento del error con que se sale del engaño», según leemos al cabo de la entrada que dedica a este vocablo nuestro primer diccionario académico.

Vendrá a las mientes del lector sin duda, como pasaje inolvidable de nuestras letras, el tranco primero de *El diablo cojuelo* (1641):

«Don Cleofás, desde esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid, malaño para Menipo en los diálogos de Luciano, te he de enseñar todo lo más notable que a estas horas pasa en esta Babilonia española, que en la confusión fue esotra con ella segunda deste nombre.

Y levantando a los techos de los edificios, por arte diabólica, lo hojaldrado, se descubrió la carne del pastelón de Madrid como entonces estaba, patentemente, que por el mucho calor estuvo estaba con menos celosías y tanta variedad de sabandijas racionales en esta arca del mundo, que la del diluvio, comparada con ella, fue de capas y gorras».³

El procedimiento, de confeso sabor lucianesco, ya aparecía de modo similar en *Los antojos de mejor vista* (1625?) de Rodrigo Fernández de Ribera, obra en la que habremos de detenernos más adelante, donde se contempla desde lo alto de la Giralda todo un espectáculo de fauna satírica merced a unas gafas de propiedades mágicas, con las que se ven «las cosas en el mismo ser que son, sin que el engaño común le turbe la luz de la vista más importante».⁴

Y anterior es también *El hijo de Málaga. Murmurador jurado* (1639), opúsculo atribuido por algunos a Salvador Jacinto Polo de Medina, que surgió de la enigmática factoría de Fabio Vigilio Cordato, seudónimo que enmascaraba también al autor del *Lazareto de Milán* y el *Hospital de incurables*. El pétreo mascarón que da título a la obrita le dice al protagonista-narrador:

«Para que te desengañes de lo que en el mundo pasa, ponte a esa ventana que está contigua al sitio de mi estancia, desde donde se

³ VÉLEZ DE GUEVARA, L., *El Diablo Cojuelo*, edic. y pról. de R. Valdés, con estudio prelim. de B. Periñán, Barcelona, Crítica, 1999, pp. 19-20.

⁴ FERNÁNDEZ DE RIBERA, R., *Los antojos de mejor vista/El mesón del mundo*, ed. de V. Infantes, Madrid, Legasa, 1979, p. 47 (todas las citas se harán en adelante por esta edición, indicando sencillamente el número de página). El recurso se inscribe en la tradición de los *occhiali politici*, cuyos antecedentes recorre A. González-Cano en «Un poema español del Siglo de Oro sobre los antojos», *Óptica Pura y Aplicada*, 37, 2004, pp. 33-43. Debo a la amabilidad de M. Blanco el conocimiento de que se encuentra también en Boccalini (cf., en relación con la sátira menipea, a la que acudiremos inmediatamente, su artículo «Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Boccalini», *La Perinola*, 2, 1998, pp. 155-193). Muy posterior es la realización de Andrés Dávila y Heredia en su *Tienda de antojos políticos* (Valencia, Jerónimo de Villa, 1673), y el artificio funciona de manera muy diferente, ya que los antojos permiten en varios de los capítulos ver un arancel con el contenido moralizador, además de que el intérprete, un diablo que regenta la tienda, ofrece consejos negativos o bien artimañas para engañar a los demás, en una Corte donde «no se venden antojos de descubrir verdades, sino de encubrirlas» (p. 11), si bien, naturalmente, el efecto que se pretende en el lector, que así comprueba los

ve lo más populoso de mar y tierra que tiene España, que yo me vuelvo a mi esquina, como a mi tema, y ve mirando las cosas que hay en esta playa;»⁵

y cuando lo hace, nos confiesa admirado:

«parece que me hallé con una brújula en cada ojo y hecho un lince, porque la vista la tenía agudísima y divisaba cosas que me causaban asombro, hallándome con ojos de larga vista y viendo más que un vecino enojado; notando que era diferente la vista que tenía que antes que subiese allí».⁶

Hablamos por tanto de una percepción visual especial, merced a recursos de la literatura fantástica (tejados que se destapan, anteojos y ventanas mágicos), pero el artificio opera sólo en la vista, no en el entendimiento de lo visualizado, de modo que para producirse el auténtico desengaño es necesaria la presencia de un guía o intérprete, nuevo rasgo en común de estas tres obras: el diablo que estaba preso en la redoma de un astrólogo y que premia a Don Cleofás por su rescate (*El Diablo Cojuelo*); un enigmático personaje que escudriñaba con sus anteojos desde lo alto de la catedral, y que finalmente se presentará como el mismísimo Desengaño (*Los antojos de mejor vista*); y el quejicoso hijo de Málaga, convertido en un mascarón de piedra que pena en la esquina de una casa con vistas al mar (*El hijo de Málaga*).

Como consecuencia de esto, el sistema de progresión será fundamentalmente el de preguntas y respuestas, con predominio del diálogo, en el que se glosa lo que ven por vez primera los espantados protagonistas y por ende el lector, con la particularidad en el caso de *El hijo de Málaga* de que la inmovilidad consustancial al intérprete, le lleva finalmente a cambiar su función por la de *domandatore*, interesándose por lo que ocurre en la Corte.⁷

Es común a estas tres obras, finalmente –y ya no se trata de rasgos constitutivos, intrínsecos a las mismas, sino de un prurito taxonómico aplicado artificialmente–, un problema de adscripción genérica, derivado sobre todo de su estructura desconcertante –en especial en el caso de *El Diablo Cojuelo*–, de su débil carga narrativa e incluso de su extensión –particularmente breves son *Los antojos* y *El hijo de Málaga*–, y agravado por los marbetes que acuñan sus propios

modos en que se manifiesta la mentira, es también el del desengaño, como ya se aprecia desde la «Aprobación» del texto: «Aquí se hallará doctrina en el mirar y luz verdadera en el ver, aquí llega la vista a lo que se puede desear. [...] Los desengaños tan vivos descubren su celo, de manera que a un mismo tiempo enseña, deleita, exhorta, desengaña y anima» (s. n.).

⁵ Cito por las *Obras completas de Salvador Jacinto Polo de Medina*, ed. de Á. Valbuena Prat, Murcia, Sucesores de Nogués, 1948, p. 496, donde aparece en apéndice, junto a obras de dudosa atribución. La más reciente edición a cargo de B. Souviron como anejo no venal de la revista *Jábega* (Málaga, CEDMA, 2002) mejora levemente la transcripción, pero en el brevísimo prólogo comete errores de bulto como considerar malagueño al sevillano Fernández de Ribera, al que, por cierto, en modo alguno atribuye Valbuena Prat la autoría de *El hijo de Málaga*, como asegura la responsable de la edición cuando alude a las opiniones de la crítica.

⁶ *Obras completas...*, p. 497.

⁷ «Y en pago de haberme hecho sabidor de lo que tanto deseaba (como forastero en fin), me pidió el satisficiese a algunas dudas que le tenían cuidadoso» (*Obras completas...*, p. 502).

artífices: Vélez de Guevara el de *novela de la otra vida traducida a esta*; Fernández de Ribera, de modo más neutro e implícito, el de *discurso*; y el tal Fabio Vigilio Cordato el de *novela jocosa y moral*.

Mucho se ha escrito y debatido sobre la cualidad novelística de *El diablo cojuelo*, no ya sólo preguntándose si es novela *picaresca*, cuya negativa por parte de la crítica se ha convertido ya, como bien advierte Ramón Valdés, en un tópico,⁸ sino sencillamente si se trata, sin más, de una *novela*. Las tres obras comparten además una proyección doctrinal, a menudo con detenimiento casi ensayístico que entronca con el término *discurso* –recuérdese que así comenzaron a denominarse en nuestras letras los *Essais* de Montaigne– preferido por Fernández de Ribera, lo que nos coloca en la órbita de un corpus textual cuya recurrencia podría sernos de mayor utilidad, el abigarrado y siempre lábil ámbito de la *sátira*.

¿Bastaría para definir nuestras tres obras, como se ha formulado en el caso de la *sátira* poética, con que se trata de un conjunto de «razonamientos maléficos y mordaces hechos para reprehender los vicios de los hombres», según definía el Pinciano en su *Filosofía antigua poética*? Como es necesario que algún principio o motivo articule esos *razonamientos*, en el caso de la *sátira* en prosa que acude a procedimientos de la literatura fantástica para encontrar su adecuada argamasa, se ha acuñado el marbete de *sátira menipea* en busca de mayor precisión y de referentes en la literatura grecolatina donde asentar sus modelos compositivos. El problema principal de esta adscripción es que se ha extendido tanto la cuerda que en la nómina figuran habitualmente textos muy heterogéneos, como en la más célebre propuesta de Bajtín en sus *Problemas de la poética de Dostoievski*, de modo que nuestras obras pueden así convivir en un corpus donde se encuentran, por ejemplo, *Los viajes de Gulliver*; y, por vía contraria, la más que razonable búsqueda de Korkowski en su *Menippus and his imitators. A conspectus, up to Sterne, for a misunderstood genre* de declaraciones genealógicas por parte de los propios autores, desde que el mismo Varrón citara a Menipo como antecedente, produce el efecto inverso de reducir considerable y equívocamente dicho corpus, además de que este tipo de menciones, si no se producen de modo categórico –es el caso del *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés o *El Cróton* de Villalón–, pueden inducir a error, pues se refieren más a técnicas particulares que a afinidades genéricas,⁹ y no hay que indagar más lejos para encontrar

ejemplo de esto: en la cita antes mudada de *El Diablo Cojuelo*, hay un recuerdo burlesco del *Icaromenipo* de Luciano, y en *El hijo de Málaga*, preguntándose el protagonista-narrador cómo puede hablar el mascarón de piedra, evoca diversas transformaciones prodigiosas que la literatura había difundido.

El término *anatomía*, que vino a funcionar como una adaptación –y hasta cierto punto reconsideración, despojada de la tradición clásica– del marbete *sátira menipea*, y que Peale¹⁰ aplicó a *El Diablo Cojuelo* a partir del concepto difundido por Frye, gozó de cierta fortuna para rotular obras de la más diversa jaez, y por lo tanto hacía convivir tanto el *Cojuelo* como los *Antojos de mejor vista* con libros tan alejados de estos como la *Agricultura cristiana* de Pineda o las *Tablas poéticas* de Cascales, por ejemplo.¹¹

Aunque algunos de los rasgos del *género anatomístico*, que Warren asoció a *Los antojos* siguiendo la formulación de Frye y otros teóricos como Stevick,¹² concuerdan, efectivamente, con la propuesta de Fernández de Ribera, no me interesa en este caso tanto la obsesión por buscar unos rasgos distintivos que coincidan con los de otras realizaciones, y aplicarles un término preciso –máxime cuando se trata de vocablos de acuñación moderna–, como la actitud particular que manifiesta el autor en el empleo de esas modalizaciones genéricas.

Si de modo muy amplio la *sátira* –que en el ejemplo que nos ocupará en adelante, bien podría reformularse como *relato satírico-alegórico*– nos sitúa de manera certera en el radio de acción de Fernández de Ribera, no es la discusión sobre la *sátira* como género literario o bien como modalidad subsidiaria, adjetiva,¹³ lo que nos aportará rendimiento explicativo, sino la actitud como satírico que muestra el autor sevillano. En este caso es preciso partir de una distinción matriz –demasiado simplificadora pero útil desde un punto de vista taxonómico–, aplicada por la crítica a partir de la *sátira* poética latina, entre las tendencias que arrancan de Horacio, con mayor propósito corrector, y las de Juvenal, más inclinado a lo puramente risible, a la agudeza, y más pesimista; o, ya en términos de nuestra práctica satírica en el XVI y el XVII, conviene recordar, y concretando además en el caso de la prosa, que la modalización barroca resulta en líneas generales más escéptica y desoladora que la renacentista, donde los textos satíricos más celebrados se contaminaron con la confianza humanística en la posibilidad de reforma del ser humano, bien

⁸ «Prólogo» a su edic. citada de *El Diablo Cojuelo*, p. XXXV. Valdés explica de manera convincente los rasgos novelescos del texto, mucho más evidentes que en las otras dos obras.

⁹ Resulta muy interesante a este propósito la propuesta de C. de Fez, que prefirió hablar de *marcos de raíz lucianesca*, artificios como los de nuestras tres obras que confieren unidad a la inevitable dispersión de la *sátira* social: el mundo de ultratumba, ya sea mediante viaje imaginario, sueño o visión; la transmigración; o la contemplación privilegiada desde las alturas (cf. *La estructura barroca de «El Siglo Pitagórico»*, Madrid, Cupsa, 1978).

¹⁰ PEALE, C. G., *La anatomía de «El Diablo Cojuelo»*. *Deslindes del género anatomístico*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1977.

¹¹ Paradójicamente, esto representa una ventaja para Peale, según se desprende de su reseña de *El Diablo Cojuelo*, ed. de Á. R. Fernández González e I. Arellano, Madrid, Castalia, 1988, donde reafirma su pretérita denominación de *anatomía* (*Hispanic Review*, 58, 4, 1990, pp. 527-529).

¹² Por ejemplo, «the idea of faulty vision pervades the *Antojos* so completely that its technique brings to mind Frye's statement about how we have in anatomy a vision of the world in terms of a single intellectual pattern and Stevick's discussion of the idea as the «unit» of anatomy» (WARREN, R. H., *The prose satires of Rodrigo Fernández de Ribera*, University of Kentucky, Tesis doctoral, 1982, p. 89). A vueltas con los géneros, para A. F. Romero-González, que dedica en su tesis algunas reflexiones a *Los Antojos*, la obra se inscribe sin duda «en el modelo de la menipea barroca cuyo primer exponente es Quevedo» (*La sátira menipea en España: 1600-1699*, University of New York, 1991, p. 151). También se mueve en estos términos R. F. Glenn en «The optics of illusion: considerations on Fernández de Ribera's *Los antojos de mejor vista*», en W. C. McCrary y J. A. Madrigal (eds.), *Studies in honor of Everett W. Hesse*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, pp. 123-133.

¹³ Cf. por ejemplo la contundente exclusión de la categoría de género literario por parte de Peale en «La *sátira* y sus principios organizadores», *Prohemio*, IV/1,2, 1973, pp. 189-210; como ya había propuesto Scholberg en *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 9-13.

desplegando el devastador panorama moral de las ánimas condenadas en un escenario de ultratumba, pero ofreciendo finalmente el ejemplo esperanzador de las ánimas salvadas (*Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés); depositando en el propio acto comunicativo un mensaje que desde el propio título se anuncia despertador o iluminador (*El Cróton* de Villalón); o realizando propuestas muy prácticas para corregir vicios que «traen perdidas a las repúblicas» como el juego, la gula o la prodigalidad indumentaria (*Coloquios satíricos* de Torquemada).¹⁴

Avanzando ya hacia nuestro objeto de estudio, se trata del proceso que Asunción Rallo ha sintetizado con los ejemplos del *Guzmán*, el *Marcos de Obregón* y *El Diablo Cojuelo*: Espinel representa, «frente a la prédica de reforma social propuesta por Alemán, el conformismo de acatar la realidad, o mejor la situación social de cada uno», porque «Marcos no se comunica desde su desengaño, su atalaya es la certeza de la invariabilidad del mundo. De un manierismo que alentaba aún esperanzas de cambios se ha derivado a un barroco cerrado que implica asirse a lo que hay, y creer en ello. Tan sólo queda, y será el próximo paso, levantar el techo de las casas y ciudades y reseñar casi costumbristamente lo que se ve». ¹⁵ Y es que Vélez de Guevara, según el modo en que nos presenta Blanca Perinián *El Diablo Cojuelo*, obra de *senectute*, escribe hastiado de su dedicación teatral, podríamos decir que ya «de media vuelta de todo», y su relato es un *divertimento* que sólo aspira a mostrar jocosamente, no a amonestar.¹⁶

Muy tentador sería imaginar en actitud similar a Fernández de Ribera cuando compuso *Los antojos*, atendiendo además a que en el brevísimo texto preliminar apela exclusivamente al entretenimiento, pero ¿es posible despojar a la sátira de su componente moralizador?, o, en otras palabras, ¿es concebible el *delectare* sin el *prodesse*? La «Censura» de Lope a una posterior obra de Fernández de Ribera de similares características, *El mesón del mundo*, no deja lugar a dudas: «El intento destes discursos es enseñar deleitando, ya sentencioso con gravedad, ya cortesano con desenfado. Desta filosofía moral usaron mucho los antiguos, como Apuleyo y Luciano, para que con la cautela del entretenimiento, no se hiciese áspera la reprehensión» (p. 71); y en la misma línea indicaba Quevedo en su «Aprobación» de la obra que «son burlas ejemplares y veras entretenidas, escritas con ingenio y estudio, que aseguran lo útil como lo deleitoso» (p. 72), en lo que el propio autor incidirá en su «Prólogo introductorio o Tabla del *Mesón*».

¹⁴ En Torquemada ya se percibe, no obstante, un progresivo desencanto a medida que progresamos en cada coloquio, hasta que en el último de la serie satírica, el «Coloquio de la honra», los personajes han de recorrer una topografía laberíntica para acceder al conocimiento de la verdad que les propicia el interlocutor homónimo del autor, al que encuentran significativamente apartado de todos y riéndose en solitario, con temor de parecer desatinado si desmonta la común opinión de la gente, donde «está el engaño manifiestamente encubierto».

¹⁵ RALLO GRUSS, A., «La creación picaresca», *Historia de Andalucía. V. La cultura andaluza*, Madrid, Cupsa/Planeta, 1981, p. 166.

¹⁶ Cf. su «Estudio preliminar» («La visión disparatada») a la edic. ya citada de *El Diablo Cojuelo*, p. 9.

¹⁷ Cito por la edición de J. Lara Garrido, «*El Rosal*, cancionero epigramático de Rodrigo Fernández de Ribera: edición y estudio del Ms. 17524 de la Biblioteca Nacional de Madrid», *Voz y Letra*, III/2, 1992, p. 69. El texto completo se edita entre este y los números IV/2, 1993, pp. 51-104, y V/2, 1994, pp. 67-120, de la revista.

¹⁸ Coincide Fernández de Ribera en esta apreciación con la fractura entre *sátira*

Y si la crítica ha lamentado la falta de preliminares de *Los antojos*, basta con realizar unas calas por el resto de la obra del poeta sevillano para entender su modo de concebir la sátira y otras formas afines, además de comprobar la insistencia y el sentido con que recurre al término *desengaño*, que fue nuestro punto de partida.

El texto más revelador es el interesante prólogo «escudero» que encabeza su colección de epigramas, precioso tratadito sobre «formas de abreviar los conceptos» donde ofrece útiles deslindes entre los proverbios, los enigmas, los apotegmas, las sentencias y los motes, y donde asocia la sátira y sus aladaños a la función persuasiva. Del *motejar* explica que «con su agudo aguijón suele despertar a la enmienda muchos descuidos de la vida política y aun de la moral»,¹⁷ siempre y cuando se guarde el decoro y no se indique la identidad del satirizado, requisito este que en *Los antojos* está salvaguardado porque la sátira se dirige a tipos sociales (médicos, poetas, maridos cornudos...) y no a individuos particulares, según la conocida fórmula de que se dice el pecado, pero no el pecador.¹⁸ Y cuando glosa el título de la obra, aclara que sus epigramas serán *espinas* pero de *rosal*, «tan pequeñas si no tan agudas como él las tiene», «medicina de ensalmo» «para cura de las llagas que te an echo los viçios y las heridas que te ha dado el pecado».¹⁹

Mucho es lo que puede aportarnos la lectura de este prólogo para conocer también al satírico en prosa que es Fernández de Ribera, como la muy consciente exclusión del ámbito religioso, ante el que el nuestro autor se mostró extremadamente cauteloso, con la peregrina excusa de que «no yncumbe a lo profano de mi profesión la reprehensión de sus defectos»;²⁰ o la insistencia en la «agudeza y brevedad de sentencias» para efectuar la reprensión, que entronca con la sátira como ejercicio de ingenio, diríase que incluso como reto estilístico, del que buena muestra ofrece en *Los antojos*, según comprobaremos enseguida.

Pero si continuamos indagando en el resto de su producción, y ahora en busca de ese *desengaño* que es el objeto primordial de *Los antojos*, leemos en el «Prólogo al vulgo» de *La Asinaria* que pretende con su obra ofrecer «valerosos avisos» a un lector al que dice: «te veo caballero en tu brioso Engaño»,²¹ idea esta de la cabalgadura que habremos de retener para nuestra posterior interpretación; y sobre todo lo encontramos en la que tal vez sea su más lograda obra poética, las

y *murmuración*, concepto este último que según algunos, como Carvallo en su *Cisne de Apolo*, había terminado por imponerse como instrumento de ofensa e injuria, frente a la idea de provecho civil que llevaba aneja la sátira antigua.

¹⁹ «*El Rosal*, cancionero epigramático...», p. 77.

²⁰ «*El Rosal*, cancionero epigramático...», p. 75. En *Los Antojos* la previsión se torna incluso encomiástica: «—Señor mío —le dije—, ¿cómo es que no vemos aquí, con estos antojos, eclesiásticos? Que no es posible dejen de andar algunos que lo parezcan en su forma peculiar, como las demás gentes. Y respondió: —Porque ésa había de ser de ángeles, y no la merecen nuestros ojos; y, para reverenciarlos, en cualquiera debemos. Y ellos no se dejan sobajar mucho de la vista humana, ni nuestra lengua ha de tocar de sus acciones más que alabanzas, por las soberanas ventajas que nos hacen en su oficio. Y, así, toda descortesía con ellos, fuera de tener tanto de impío y temerario, es ruda grosería y vileza de ánimo, como su respeto fue siempre espiritual y temporalmente de interese para el honor y reputación» (pp. 59-60).

²¹ FERNÁNDEZ DE RIBERA, R., *La Asinaria. I*, ed. de C. Petit, Sevilla, Bibliófilos Sevillanos, 1947, p. 13 (el tomo segundo con el resto de la obra no llegó a ver la luz).



Panteón de los Condes de Buenavista (detalle). Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, Málaga.

Lecciones naturales contra el descuido común de la vida, doce odas dedicadas al gusano de seda, la hormiga, la abeja, el mosquito, la salamandra y otros animales, donde son frecuentes los términos *engaño*, *desengaño* y sinónimos del segundo como *escarmiento*. Y es que el poeta, como el mismo Desengaño en *Los antojos*, se erige como intérprete de esa maravillosa urdimbre de la Naturaleza que nos manda mensajes cifrados:

«¿De qué otra cosa son, si lo penetras,
sino de negras letras,
essas líneas que forman por el suelo
las hormigas? ¡letras con que el Cielo
nos escribe cada año
en cada carater un desengaño».²²

²² Cito por la edición de Sevilla, 1629?, f. B3v, que he consultado en el ejemplar R/14326 de la BNE.

El juego es parecido respecto a la araña («Nadie de ella se queje, / que, cuando astucias urde, avisos teje»),²³ y la dinámica aleccionadora se repite con la abeja, cuyas virtudes

«acusación y queja
de tus ingratitudes
son, hombre, pues, si miras,
a ti te ha dado quanto en ella admiras».²⁴

Véase finalmente la espléndida oda décima, «El camaleón»:

«Cumplido eres de lengua,
franquéala en mi mengua,
pues yo soi tan escaso en mi provecho.

²³ *Ibid.*, f. E4v.

²⁴ *Ibid.*, f. C7v.

El viento restituye de tu pecho
al viento, i sin engaño
sazonado saldrá a mi desengaño».²⁵

Estas construcciones analógicas remiten en el fondo a un trazado alegórico que se ha asociado habitualmente con *El mesón del mundo*,²⁶ pero que no conviene descartar del todo para *Los antojos*, desde el momento en que el protagonista-narrador inicia de modo particularmente abrupto su relato con una extensa relación de las penalidades que le hizo sufrir su mula, que debería figurar en la nómina de caballerías infames de nuestra literatura, como aquel «endiablado» macho del *Marcos de Obregón* en el Descanso XV. Resulta difícil justificar tanto detenimiento en estas tropelías por simple diversión,²⁷ o ampararse en lo deslabazado de este tipo de narraciones de corte intelectual y tendencia digresiva para explicar el episodio: la mula es cabalgadura física en sentido recto, pero también cabalgadura vital, y representa a la perfección los trabajos²⁸ que se ha de padecer en el itinerario personal antes de acceder a la luz del desengaño.

Por si fuera poco, se topará a continuación, ya en la catedral sevillana, con un «mixto de culto y bravo»,²⁹ parlero insoportable y poeta para más *inrí*, del que no logra zafarse en modo alguno, y tras numerosos intentos ya no le cabrá, sustentado como está todo el pasaje en el principio de la hipérbole, más que pensar en el suicidio, al que la torre de la Giralda prestaría buen servicio. Es entonces cuando se produce el encuentro providencial con un personaje descrito en términos muy llamativos, como corresponde a la identidad que sabremos posteriormente:

«Esto meditaba, no sé si temiendo de ver que callaba (novedad prodigiosa) o tomaba carreras, cuando le vi apareado con otro hombre (de mi constelación sin duda), que estaba mirando de ostentación. Tenía a lo melindroso con los dos dedos apuntalados unos antojos que traía a la jineta sobre una alcayata de nariz, que tenía clavada en uno como rostro; que apenas se la vi, cuando me pareció esmeril en cureña trastornada, y creí que había disparado en mi pedagogo, pues le había hecho callar. Estábaselo él mirando

atentamente y escuchando algunas palabras que el otro hablaba no sé si entre dientes (porque salían de entre muchas barbas), muy bajo hablaba. Fue necesario llegarme, no tanto a alcanzar parte de la plática y acercarme a la novedad que me hizo el de la torre, cuanto a ver si era muerto mi compañero o estaba espiritado, que sólo esto pudo persuadirme le pudiera haber quitado la habla. Saludé al recién hallado y pudiera aprovecharme, si el otro le hubiera comenzado a hablar. Era de los que tienen la lengua en la cabeza y respondiome con ella a riesgo de los antojos. Yo tuve por cierto que estaba mostrando a callar a mi amigo, y dejelo por un rato que duró la suspensión de los tres, en que yo tuve lugar de contemplar a mi antojado, tal le miraba por arte y naturaleza (pp. 43-44)».

La cita es reveladora de la habilidad lingüística de nuestro autor, que antes de producirse el descubrimiento de quién es el estafalario personaje, lo presenta con rasgos marcadamente caricaturescos, y con tan extremada densidad en las imágenes, que el conjunto *nariz-antojos* pasará vertiginosamente por ser *alcayata clavada* con las lentes a la *jineta*, hasta tornarse de repente, muy gráficamente –ingresando en la esfera semántica de lo bélico, que prepara el chiste del disparo como único modo de callar al cultibravo–, en *esmeril en cureña trastornada*, es decir, una pieza de artillería (la nariz) en su soporte con ruedas (los antojos) vuelto del revés. El otro procedimiento predilecto de Fernández de Ribera, el juego dilógico con *antojado* (que lleva *antojos* en sentido recto, y que despierta su curiosidad, que le causa *antojo*, en el figurado),³⁰ se enriquece con la insistencia en la *novedad* y, como se verá en el siguiente pasaje, en el *deseo* de conocimiento que produce la contemplación del personaje, *trasgo* o *monstruo* que en su sentido etimológico *muestra*, «enseña»:

«Él tenía mil vislumbres de trasgo; era todo una sotanilla forrada en un alambique de huesos y hecha de la quintaesencia de la bayeta; y no debía ser luto, así porque todo el pelo del vestido lo había gastado en las barbas su dueño, cuanto porque ella se estaba riendo toda; si bien esto no es cosa nueva en los lutos más recientes. Brujuleábanse por las goteras dos estacas muy largas

²⁵ *Ibid.*, f. D8.

²⁶ Cf. en especial la «Introducción» de E. Nagy a su edición de la obra en Nueva York, Las Américas, 1963, concretamente el apartado «*El Mesón* y la corriente barroca del desengaño» (pp. 43-68).

²⁷ E hilarante es, en efecto, todo lo que concierne a la caprichosa mula, como se aprecia en este pasaje, no exento, sin embargo, de sesuda reflexión que le aporta el tono *joco-serio* al inicio del relato: «[...] siempre soy amigo de que cada uno haga lo que le toca, hasta las bestias; pues todo lo que no es esto, o sabe a monstruo o es impertinencia, aunque cause admiración: el niño discreto envejecerá necio, peor es el viejo niño. La mujer hombre es insufrible, ¿qué será, pues, el hombre afeminado? En fin, mi mula tenía acciones de persona, como unas que se usan. En todo se quería meter, hasta en los pantanos, por trasmano que le cayesen. De todo daba a entender que sabía y gustaba, como si fuera todo paja. Todo lo llegaba a oler, hasta las ollas de los mesones. Tanto, que, aunque era mula, creía que venía preñada. Mil veces alzó el hocico y se reparó en el camino, que debió ser a hablarme; y me hablara sin duda, a saber que no era la primera que yo había oído, pues con esto no era porfiada. Una vez dio en saltar de un barranco como una torre, y se salió con ello y sin mí y la silla; y otra, de puro cortés sobre quién había de entrar primero por una laguna, me obligó, por no ser yo pesado, con su porfía y resolución a pasar delante» (p. 34).

²⁸ Este es de hecho el eje rector de su epístola consolatoria en prosa (1628), donde los *trabajos* se presentan bajo multitud de metáforas, como la del loto,

planta de hojas amargas pero dulcísimos frutos; la picadura de las abejas; o el más elaborado símil de las tribulaciones y las represas, según el cual los trabajos nos muelen, y «quiera Dios que salga dellas harina de su celestial mesa» (*Carta de Rodrigo Fernández de Ribera [...] escrita a un amigo suyo, consolándole en la muerte de su padre*, f. 12v, que cito por el texto que se encuentra encuadrado junto a otras obras del autor en un volumen que perteneció a Gayangos, el R/12744 de la BNE).

²⁹ Habría que matizar a propósito de la encarnizada burla hacia el poeta *culto*, que no han faltado los lamentos de la crítica por su postrera conversión a la secta, como muestran las palabras –tan exageradas como sus mismos encomios hacia el autor– de José María Asensio: «parece imposible que quien en el buen camino había entrado con tan brillante muestra [las *Lágrimas de San Pedro* de 1609], el que tan donosamente se burló de los *cultos* en los *Antojos de mejor vista*, tratando de oponerse a la exageración gongorina cuando comenzaba a extenderse, cayera luego en los mismos defectos que tan agradadamente había censurado, y se hiciera secuaz de la escuela que reprobaba», y cita para ejemplificar el viraje unas sencillas décimas de su *Escuadrón humilde* (1616), que contrastan con su *Triunfo de la humildad* (1625), cuyo inicio reproduce (pp. 4-5 de su «Proemio» a la edición de *Los Antojos* en Madrid, Rivadeneyra, 1871).

³⁰ Y que ya era tópico, como observamos en *El Diablo Cojuelo* (cf. p. 76, n. 97, y p. 118, n. 8, de la edic. citada).

que lo sostenían, metidas en dos chalupas de baqueta, que debían ser las piernas y los pies sin duda. Un semi-manteo de la misma especie estaba encargado de cubrir toda esta máquina, aunque no de vergüenza, porque en mi vida vi cosa más raída; pero él hacía mucho en encargarse de tanto. Tenía la barba y la cabeza mosqueada de canas, bien empleadas por cierto. El acabarlo de recorrer dos o tres veces, el venirle a mi camarada el apoyo de hablar, y el quitarse los anteojos nuestro esqueleto y limpiarlos muy de espacio, todo fue uno. A la par fuimos a hablar todos, y a la par hablaríamos, si el deseo que en los dos había puesto el talego de trebejos no nos obligara a callar por oírle» (p. 44).

La descripción recuerda, sin duda –y así lo ha hecho notar la crítica a propósito de este pasaje y de la presentación del cultibravo–, al retrato del Dómine Cabra,³¹ pero es en otro Quevedo donde habría que mirar para encontrar los referentes simbólicos, y no tanto los recursos humorísticos, que permiten entender varios de estos rasgos descriptivos. Me refiero a *El mundo por de dentro*, que Romero-González ya había recordado en busca de afinidades genéricas,³² y que para nuestro propósito contribuye a confirmar y a glosar las marcas tópicas con que se representaba al Desengaño, quien, como el nuestro, «era un viejo venerable en sus canas, maltratado, roto por mil partes el bestido y pisado», porque –indica ya él mismo– «mi havito y traje diçe que soy hombre de bien y amigo de dezir verdades, en lo roto y poco medrado [...]; estos rasgones de la ropa son de los tirones que dan de mi los que diçen en el mundo que me quieren; estos cardenales del rostro, estos golpes y coçes me dan en llegando, porque vine y porque me baya; que en el mundo todos dezis que quereys Desengaño, y en tiniendole, vnos os desesperays, otros maldezis a quien os le dio, y los màs corteses no le creey»; que reflexiona sobre «el valor del tiempo» y su fugacidad, y que revela la verdad oculta tras las apariencias: «Si tũ quieres, hijo, ver el mundo, ven conmigo, que yo te lleuarè a su calle mayor, que es adonde salen esas otras, y alli veràs juntos los que por aqui van divididos, sin cansarte, y yo te enseñarè el mundo como es, que tũ no alcanças a ver sino lo que parece».³³

³¹ De hecho, en la noción un tanto superficial que de nuestro autor conservaron algunos críticos muy de antaño, que debieron leer con cierta ligereza una obra que en su recepción crítica siempre fue a remolque de *El Diablo Cojuelo*, por ser considerada antecedente de esta, destacaba un uso del lenguaje que, según la hiperbólica apreciación de José María Asensio, otorgaba a Fernández de Ribera «un lugar muy aproximado a los celebrados autores de *El ingenioso hidalgo* y *La vida del Buscón*, a quienes se propuso por modelos» (p. 6 del «Proemio» a su citada edic. de *Los anteojos*). Con la célebre descripción del *Buscón* lo asociaba Everett W. Hesse, art. cit., pp. 131-132.

³² *La sátira menipea...*, pp. 151 y 153. El procedimiento satírico es, como advierte Romero-González, inverso al de *Los anteojos*: el Desengaño explica al narrador qué se oculta tras la apariencia engañosa de lo que contemplan, en tanto que en nuestro texto se visualiza la auténtica identidad gracias a los anteojos, y el intérprete le indica en cada caso por qué se le presenta así. El guía de Quevedo ha de mostrarlo *por de dentro*, y el de Fernández de Ribera, una vez que las gafas ya le enseñan la verdadera identidad de las cosas, ha de explicarlo *por de fuera*.

³³ QUEVEDO, F. de, *Sueños y discursos. I*, ed. de J. O. Crosby, Madrid, Castalia (NBEC), 1993, p. 197.

³⁴ En sus coplas a «Las canas», Fernández de Ribera asocia el desengaño con la edad evanzada, e insiste tópicamente en que «aviso son las canas» y «cada cana una verdad / contiene» (cito por la edición del texto de J. Lara Garrido, «Contribución al estudio de un poeta barroco. Comentario y edición de tres

En efecto, además de los rasgos coincidentes de las canas³⁴ y de las vestiduras rasgadas,³⁵ en el momento de la anagnórisis confiesa nuestro *antojado* a sus admirados interlocutores:

«Señores, yo soy el Maestro Desengaño. Vivo siempre por las torres más altas, particularmente donde hay relojes, porque en lo que ellos quitan doy yo avisos de importancia; que, en otra parte, aunque todos me desean, nadie me admite, porque tiene muy mala cara el desengaño –ya Vuesas Mercedes me ven.

Estos anteojos los labró la experiencia, el vidrio es de la misma verdad; porque, aunque el de Venecia es muy claro, es demasiado de sutil, y allí, como todos los anteojos son de ambición, turban la vista mucho. Nadie usa destos, porque todos se guían por los suyos» (pp. 66-67).

Para la interpretación de la obra es de particular interés el hecho de que el Desengaño no descubra su identidad hasta el final del texto, al contrario de lo que sucede en *El mundo por de dentro*, donde la revelación se produce de inmediato, antes del paseo iluminador. Fernández de Ribera ha dejado que este se manifieste por extenso, insertando un discurso de tono severo y amonestador con el *leit-motiv* de la ceguera del mundo y de la farsa que representa la vida,³⁶ culminación desencantada de todo el despliegue satírico que los anteojos mágicos permitieron, y será el propio protagonista-narrador quien confirme el mensaje escéptico del autor:

«Dejé el desengaño para otro tiempo, como todos, sin atreverme a saber en qué figura me veía él a mí con sus anteojos, pero dile las gracias de lo que conmigo había hecho, y fuime con mi amigo, ya menos urbano y familiar porque iba más mohíno y desengañado» (pp. 67-68).

El mundo está al revés (y por eso se precisan lentes que lo subviertan de nuevo para apreciar su verdadera faz) porque los mensajes del

obras inéditas de Rodrigo Fernández de Ribera», *Analecta Malacitana*, IV, 1981, pp. 122 y 125).

³⁵ Cf. la equiparación de este motivo con la verdad en su cancionero epigramático: «A una moza que por su pobreça traía el bestido muy rroto y su birtud y simplicidad le preciaba de berdadera en algunos encarecimientos»: «Buen coçeto emos de vos, / de que estáis con causa ufana, / Clara, bien podéis ser sana / pero no lo andáis, por Dios; / mas de vuestra gran bondad, / por lo que en vos oygo y beo, / no sólo sin duda creo, / Clara, que deçis verdad, / mas devo juzgar sin duda, / Clara, que sin ynterés / soys la misma verdad, pues / soys Clara y andáis desnuda» (ed. cit., segunda entrega de *El Rosal en Voz y Letra*, IV/2, 1993, p. 61).

³⁶ «Vuesas mercedes no se desconsuelen de ver cuán ciegos están, que el tiempo que corre es tal, que para la conciencia, la salud y el descanso no es de poca importancia, y el mismo tiempo corre de manera que se nos pierde de vista. Tampoco se afrenten Vuesas Mercedes de parecer que no la tienen, que el mundo está ciego, y no es mucho que él haga ciegos a los que no lo siguen; el cual no es otra cosa que un teatro en que se representa la comedia o farsa de la vida humana, y el vestuario la tierra, de donde salimos a representar vestidos de hombres: este el rey, aquel el pastor, el otro el mercader y, así, cada uno su figura; siendo los que miramos unos a otros, y todos ciegos, pues no vemos ni conocemos lo que somos hasta que nos volvemos a desnudar al vestuario de la tierra y al nada que antes, depósito común destos trajes hasta el día en que se dé cuenta de la acción que a cada uno se le encargó [...]» (pp. 62-63).

Engaño dominan la andadura vital desde la cuna, y cuando se logra acceder al Desengaño, se le repudia. Es lo que por vía más definidamente alegórica, y por tanto más compleja, desarrollaría Gracián en su Crisi sobre «El Palacio sin puertas» (*El Criticón*, III, V), que merece la pena traer aquí aun siendo prolija la cita:

«Varias y grandes son las monstruosidades que se van descubriendo de nuevo cada día en la arriesgada peregrinación de la vida humana. Entre todas, la más portentosa es el estar el Engaño en la entrada del mundo y el Desengaño en la salida: inconveniente tan perjudicial que basta a echar a perder todo el vivir, porque si son fatales los yerros en los principios de las empresas (por ir creciendo siempre y aumentándose cuanto más va, hasta llegar en el fin a un exorbitante exceso de perdición), errar, pues, los principios de la vida ¿qué será sino un irse despeñando con mayor precipitación de cada día, hasta venir a dar al cabo en un irremediable abismo de perdición y desdicha? ¿Quién tal dispuso, y de esta suerte? ¿Quién así lo ordenó? Ahora me confirmo en que todo el mundo anda al revés, y todo cuanto hay en él es a la trocada. El Desengaño, para bien ir, había de estar en la misma entrada del mundo, en el umbral de la vida, para que al mismo punto que el hombre metiera el pie en ella se le pusiera al lado y le guiara, librándole de tanto lazo y peligro como le está armado; fuera un ayo puntual que siempre le asistiera, sin perderle ni un solo instante de vista; fuera el numen vial, que le encaminara por las sendas de la virtud al centro de su felicidad destinada. Pero como, al contrario, topa luego con el Engaño, el primero que le informa de todo al revés, hácele desatinar y le conduce por el camino de la mano izquierda al paradero de su perdición».

Así se lamentaba Critilo, mirando a una y otra parte en busca de su Descifrador, que en aquella confusión universal de humo y de ignorancia le habían perdido. Mas fue su suerte que otro que les estaba oyendo y percibió los extremos de su sentimiento, se fue llegando a ellos, y les dijo:

«—Razón tenéis de quejaros del desconcierto del mundo, mas no habéis de preguntar quién así lo ordenó, sino quién lo ha desordenado; no quién lo ha dispuesto, sino quién lo ha descompuesto. Porque habéis de saber que el Artífice Supremo, muy al contrario lo trazó de como hoy está, pues colocó el Desengaño en el mismo umbral del mundo y echó el Engaño acullá lejos donde nunca fuera visto ni oído, donde jamás los hombres le encontrarán.

³⁷ GRACIÁN, B., *El Criticón*, ed. de A. Prieto, Barcelona, Planeta, 1985, pp. 461-462.

³⁸ De acuerdo con la configuración contrastiva de los dos protagonistas, es Andrenio quien lamenta habérselo topado: «¡Qué buen gusto tuvieron los que supieron sacudir de sí al aborrecible entremetido, mosca importuna! Él podía ser hijo de la Verdad, mas a mí me pareció padrastro de la vida. ¡Qué enfado tan continuo, qué cosa tan pesada su desengaño cada día, aquello de desayunarse con un desengaño a secas! [...] Siempre andaba diciendo: «¡Qué mal hiciste, qué mal lo pensaste, qué mala resolución la tuya!» ¡Eh, quitádmelo delante, no le vea más de mis ojos!»; en tanto que la reacción de Critilo es de signo puesto: «Lo que yo más siento —ponderaba Critilo— fue el perderle cuando más le deseaba, cuando había de desciframos al mismo disfrazador que estaba leyendo cátedra de embustes en medio la gran plaza de las apariencias» (GRACIÁN, B., *El Criticón*..., p. 464); opinión de ambos que, conjugada en el común sentir del ser humano, viene a explicar la tensión entre atracción y repudio (de ahí los jiro-

—¿Pues quién los ha barajado de este modo? ¿Quién fue aquel tan atrevido hijo de Jafet, que así los ha trastocado?

—¿Quién? Los mismos hombres, que no han dejado cosa en su lugar; todo lo han revuelto de alto abajo, con el desconcierto que hoy le vemos y lamentamos».³⁷

Lo que en hermosa alegoría formularía Gracián, nos lo está mostrando con ejemplo particularísimo Fernández de Ribera: el protagonista-narrador desdeña el conocimiento de la verdad cuando se topa con ella, que a lo sumo deja «más mohíno» —como lo estará Andrenio, hermano suyo en la niñez del conocimiento—,³⁸ pero sigue adelante en su error.

¿Por qué sucede esto en nuestro texto? El Desengaño de Gracián porta un «espejo cristalino», recuérdese, que disgustaba a todos por mostrar la verdad, y el bucle final que traza nuestro autor consiste precisamente en la distinción clave entre *anteojos* y *espejo*:

«—También me diga Vuesa Merced —le repliqué— si podrá cada uno verse a sí con ellos.

—A eso no me atrevo —dijo él—, porque nadie se ha desengañado hoy de sí, ni se ha querido conocer; que eso lo tiene todo tal. Bien sé que, si se viera a un espejo que yo tengo, no se había de poder encubrir de sí, por ser capaz de verse un hombre todo, dentro y fuera; que, en efecto, los espejos se hicieron para verse y componerse a sí, y los anteojos para ver y conocer a otros» (p. 67).

Si aún no se está preparado para aceptar las lecciones del Desengaño en lo que concierne a los demás, aún menos podrá asimilarse esta suerte de *Nosce te ipsum* a lo terrible, y culmina el texto con la ironía de prometer para otra ocasión ese relato del espejo si volviera a encontrárselo.³⁹

La estructura circular, y con ello marcadamente escéptica, es clara: retorna a la mula con la que comenzó, la acarreadora de *trabajos*, y finalmente se marcha a un mesón, ya en la antesala de lo que propondrá en su postrer relato *El Mesón del mundo*, obra más densa y filosófica, sin duda de más difícil lectura, que bien merecería edición profusamente anotada junto a estos *Anteojos* en los que nos hemos detenido especialmente como ejemplo más definido de la presencia del desengaño, no sólo como noción abstracta, sino incluso personificado, en la prosa del Barroco andaluz.

nes en sus ropas) hacia el Desengaño que destacaba Quevedo en *El mundo por de dentro*, donde también se producía un primer conato de desdén hacia el personaje: «¿Quién eres (dixe) que assi te confiesas ynbidioso de mis gustos? dejame, que siempre los añianos aborrezeyes en los moços los placeres y deleytes, no que dejays de vuestra voluntad, sino que por fuerça os quita el tiempo: tũ vas, yo vengo; dejame goçar y ver el mundo» (ed. cit., p. 197).

³⁹ Muy distinta es su formulación del desengaño cuando se inscribe en «La forma epistolar y el *tú* reflexivo» del texto que ha dado a conocer A. Rallo (cf. «Desengaño de amor y alabanza de aldea. Una epístola inédita de Fernández de Ribera», *El menosprecio del mundo. Aspectos de un tópico renacentista*, Málaga, Universidad, 2004, pp. 95-112, con transcripción de la obra, donde aparece el desengaño, asumido y no repudiado, entre los vv. 43-45). Sobre el espejo como objeto desdeñado por mostrar una imagen de sí mismo —en lo externo, no como en nuestro texto— con la que se está en desacuerdo, cf. uno de los epigramas de *El Rosal*, III, 97 (Voz y Letra, IV/2, 1993, p. 91).



MUDANDO EL NATURAL DEL MUNDO: LA LÍRICA ANTEQUERANO-GRANADINA DEL BARROCO

Belén Molina Huete
Universidad de Málaga

GEOGRAFÍA Y LÍRICA: CISNES DEL SÍNGILIS Y DEL DAURO

Convocados por la Fama, un undoso peregrinaje asiste a los poetas de mérito que Lope en su *Laurel de Apolo* de 1630 conduce hacia el Parnaso. Tras las glorias del «fecundo Betis» –«Tíber Segundo»–, otros «ríos de menos fama» se abren paso «por la extendida Andalucía» procurando igualmente esclarecidos cisnes. Irrumpen entonces en la Silva II la «sabia» Cristobalina Fernández de Alarcón, «pluma famosa»; el «doctísimo» Agustín de Tejada; Pedro Espinosa, el de «la frente espaciosa ceñida de laurel»; y Juan de Aguilar, «fama» y «esperanza» del enclave que los reúne a todos: Antequera. Omitió Lope la esperada referencia a las fértiles aguas del Guadalhorce o del Genil (por otro nombre Síngilis) que daban brillo a su vega: bastaba mencionar la ciudad para evocar su esplendor con nombre propio. Apenas un breve tramo con remansos en Jerez de la Frontera, Baeza o Écija para alcanzar el «cristalino Dauro», en quien se celebra al «insigne» Gonzalo Mateo de Berrío, a Antonio Mira de Amescua que con «justicia al lauro aspira», al «antiguo» Gregorio Silvestre y a los «dos Sotos» –Luis Barahona y Pedro Soto de Rojas–, ambos dignos albergues de Apolo. De este modo rendía honores el Fénix a dos espacios poéticos ligados por la cercanía geográfica y por el intercambio lírico de sus integrantes (Luis Barahona de Soto o Agustín de Tejada son ejemplos recurrentes) y cuya mayor significación –siguiendo un marbete ya instaurado– es la de constituir un grupo literario que

ocupa el punto intermedio en la línea cultista de la lírica áurea que arranca en Fernando de Herrera y que culmina en Góngora.

Ambos círculos comparten su emerger desde centros de saber humanístico con asiento en los años medios y finales del XVI, aunque de diferente naturaleza. En Granada: los eruditos concilios celebrados en Casa de los Granada Venegas –noble familia de origen morisco congraciada con la Corona– que albergaron en sus inicios figuras tan señeras para la lírica andaluza y nacional como Diego Hurtado de Mendoza, y que contaron con el auspicio diocesano del obispo Pedro Vaca de Castro, máximo impulsor de una militancia desde la cultura en la defensa de la Granada cristiana. Sólidos argumentos garantizan la existencia en la ciudad del Darro y del Genil de una Academia literaria en que se integrarían gran parte de los intelectuales en torno a estos ámbitos.¹ En Antequera: la labor de la Cátedra de Gramática asociada a la Iglesia Colegial que, tal como ha sido puesto de relieve, en virtud a la calidad y al oficio poético de sus preceptores –insignes humanistas como Francisco de Medina o Juan de Vilches en sus principios; Juan de Mora, Bartolomé Martínez o Juan de Aguilar más tarde– avaló y propició la aparición de un nutrido grupo de poetas a la vez que vino a marcar su período más brillante, coincidente para ambos entre 1570 y 1634.² Esto no sucedió siempre en ciudades con Cátedra de Gramática y en Antequera fue tal el fenómeno que llevó a hablar en sus días de «Atenas andaluza» en convergencia con su fulgurante desarrollo político, económico y cultural.

Aun teniendo en cuenta los testimonios históricos y literarios que enumeran a los integrantes de la aludida Academia o, en general, a sus escritores más ilustres, ni para Granada ni Antequera vale exponer una nómina de autores definida ni definitiva más allá de la que se pueda recomponer a partir de la participación en los cancioneros colectivos que se vienen considerando canónicos del grupo –la *Poética silva* (de en torno a 1600), la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* ordenada por Pedro Espinosa (aprobada en 1603 y editada en 1605), las *Flores de poetas* compiladas por Calderón (manuscrito de 1611) y el denominado *Cancionero antequerano* (manuscrito preparado por Ignacio de Toledo y Godoy entre 1627 y 1628)–. Se trata de un elenco muy variado en que se combinan autores de diferente edad y estado de evolución o madurez poética (conviven por ejemplo en las *Flores* de Espinosa y en el *Cancionero antequerano* veteranos como Agustín de Tejada junto a más jóvenes como Luis Martín de la Plaza) e incluso de diferente origen, si bien la afinidad poética al grupo parece evidente (este aspecto justificaría la inclusión de Hipólita o Luciana de

Narváez, por ejemplo, de quienes no se ha llegado a certificar ser naturales de Antequera). Con todo, pueden adelantarse algunos nombres que conforman un férreo núcleo, constante a lo largo de los florilegios que se adentran en el XVII: Agustín de Tejada, Pedro Espinosa, Luis Martín o Cristobalina Fernández de Alarcón. Esta selección misma declara que tampoco la proporción entre antequeranos y granadinos es equilibrada a lo largo de tales antologías, apreciándose que los granadinos son siempre inferiores en grado de representación y menos persistentes o duraderos en las compilaciones (del significativo conjunto de la *Poética silva* sólo perduran Gregorio Morillo o Pedro Rodríguez de Ardila en las *Flores* de 1605, si bien su dedicación poética continúa; Juan de Arjona representa otro caso de autor que no vuelve a ser antologado después, si bien algunas de sus obras se conservan en otros manuscritos de varia).

Sobre su conciencia corporativa, y pese a la homogeneidad estilística que hasta cierto punto se les reconoce en contraposición a la escuela sevillana, por ejemplo, ya ponía en cuestión Menéndez Pelayo que era difícil de constatar –a la luz de los datos históricos conservados– una cohesión sólida de relaciones, unos estudios o condiciones comunes, una «teoría y práctica propias» suficientes para otorgarles carácter de escuela: «¿Quién fue el legislador y preceptista, el Brocense, o el Herrera de esa escuela? ¿Qué doctrina estética o crítico la dirigió en sus creaciones? ¿Dónde están sus períodos de infancia, desarrollo, virilidad y decadencia? ¿Hay entre sus discípulos alguno de individualidad tan enérgica como Fr. Luis o Herrera, bastantes a dar tono y color a sus respectivas escuelas? Pienso que no». Sin embargo apelaba a la conveniencia de estudiarlos conjuntamente como grupo, sobre todo ante el motivo que le conducía a su consideración: no la peculiaridad de su comunidad geográfica ni sus notorios vínculos con la estética gongorina, elementos que incluso valoraba negativamente, sino la impronta horaciana que marcaba parte de su producción. Bastó sin embargo la leve sugerencia para que Francisco Rodríguez Marín, en los primeros años del siglo XX, instaurara el término de grupo o escuela antequerano-granadina (si bien se decantara en algún momento por «grupo antequerano» por su predominio frente a los granadinos) y lo consolidara con la modalidad biográfica que llevó a cabo en sus señeras monografías –auténticas impulsoras de su conocimiento y valoración– dedicadas a Luis Barahona de Soto y a Pedro Espinosa: en torno al eje de los homenajeados se incorporaban abundantes datos y consideraciones relativas a los poetas próximos hasta conformar un «cuadro» en que pretendía darse a conocer «toda una clase, toda una sociedad, toda una época a la par que un hombre».³

¹ A las conocidas referencias para la confirmación de esta Academia granadina aportadas por LARA GARRIDO, J., «Los poetas de la Academia granadina (El grupo de la *Poética silva*)» [1989], *Del Siglo de Oro (Métodos y selecciones)*, Madrid, 1997, pp. 233-234 y OSUNA, I., *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la «Poética silva»*, Sevilla, 2003, pp. 23-25, cumple sumar el coetáneo testimonio de los siguientes versos incluidos en unas anónimas *Quintillas en alabanza de Granada* dirigidas a don Pedro de Granada Venegas (Ms. 861 BNE, ff. 652ss.): «En tu Academia extremada / con mi alabanza no toco / por no dejarla agraviada, / pues de los de muncho poco / mejor será decir nada. / Yo sé por lo que hay en ella / que salen ingenios della / si reconcellos

quieres, / que aunque bella y noble eres / te hacen más noble y bella».

² LARA GARRIDO, J., «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana del Siglo de Oro», *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de arte e historia (1503-2003)*, Antequera, 2004, pp. 221-258.

³ RODRÍGUEZ MARÍN, F., *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1903; *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1907.

Con un conocimiento más amplio del legado lírico de estos autores –recordemos que Menéndez Pelayo no llegó a saber, por ejemplo, de los cuatro volúmenes del *Cancionero antequerano*– y con un estudio algo más avanzado en la definición de sus coordenadas poéticas sin prejuicios de tipo estilístico estamos en condiciones de responder más apuradamente a algunas de las preguntas planteadas por el maestro santanderino en torno a su apreciación como grupo. Respecto del liderazgo preceptor es cierto que no existe una figura destacada. No obstante, el magisterio humanista de Juan de Aguilar al frente de la Cátedra, los influjos cultistas y los avances en la elaboración poética de descripciones o narraciones mitológicas ensayados por Luis Barahona de Soto o Agustín de Tejada, así como los enunciados teórico-poéticos de este último volcados en sus *Discursos históricos de Antequera*⁴ se van perfilando como parámetros debidos a autores veteranos reconocibles en la obra de los más jóvenes, en especial de Pedro Espinosa, tradicional cabeza visible de la escuela tanto por su faceta creadora como por la de comprometido antólogo. También en los últimos tiempos se viene abundando sólidamente en la filiación del credo lírico de estos autores con las teorías manieristas defendidas por Herrera y en un análisis detallado de su relación con el gongorismo, que en definitiva se ha convertido en el eje sobre el que valorar el desarrollo vital de esta escuela, ágil y despierta durante el primer cuarto del siglo y disuelta posteriormente –sucedida ya la revolución del cordobés insigne– en favor de algunos epígonos que anuncian su voz ya desprendidos del colectivo poético.

Cabría sumar a la serie de elementos cohesivos de la escuela la evaluación de aspectos importantes sobre los que aún no se ha llamado suficientemente la atención. Me refiero a las relaciones personales constatables entre los autores –nada que ver con el afamado pero aún no demostrado idilio entre Pedro Espinosa y Cristobalina Fernández de Alarcón– a partir de la correspondencia poética, la mutua influencia o la participación (en ocasiones conjunta de varios integrantes del grupo) en preliminares de libros. Se comprueba así la comunicación directa, por ejemplo, entre Barahona y Espinosa; entre Espinosa y Luis Martín o Calderón; entre Luis Martín y Luis Manuel de Figueroa o Alonso Cabello entre otros...; por otro lado, certificados datos biográficos ponen en contacto a distintos autores y en distintos momentos: casi premonitorio, por señalar un caso, resulta el bautismo en 1603 de Jerónimo de Porras, oficiado por Juan de la Llana y con Luis Manuel de Figueroa como padrino, poetas ambos cuyas escasísimas muestras literarias prácticamente se pierden tras su colaboración en las *Flores* de 1605. Andados los años, Porras publicaría sus *Rimas* en 1639 con elogios iniciales rubricados Pedro Espinosa y Cristobalina Fernández de Alarcón.

De singular interés y aún por determinar en sus justos términos –sobre todo a falta de mayor documentación– son las relaciones, al menos de los autores más sobresalientes, con otras figuras y núcleos foráneos que implican sustancialmente la idea de un no aislamiento con su contemporaneidad, fundamental para entender su esencia como grupo así como su significación poética. En este sentido es frecuente es el

⁴ Cf. RALLO GRUSS, A. (ed.), *Agustín de Tejada. Discursos históricos de Antequera*, Málaga, 2005, 2 vols.

⁵ Cf. LARA GARRIDO, J., «La transición al Barroco. El grupo antequerano-

recordatorio a la correspondencia sonetil con Lope de Tejada, Arjona, Mira de Amescua o Martín de la Plaza, casi siempre rememorando la visita del Fénix a Granada en 1602 pasando por Antequera desde Sevilla. Muy imprecisos, por no existir pruebas explícitas, se dibujan los lazos que podrían establecerse entre Góngora y los granadinos, más allá de su trato con Luis de Bavía o de probables estancias ocasionales en la ciudad. Indeterminados igualmente resultan por el momento –y sólo aceptables como hipótesis de trabajo– los caminos directos o indirectos por los que Pedro Espinosa llegó a elaborar tan amplia y diversa selección en sus *Flores de poetas ilustres*, pero acaso alguna explicación hallaríamos de poder confirmar sus contactos reales en la corte con Argensola, Quevedo, el propio Góngora, por dar una muestra, o con cualquiera de los poetas nobles o de sus allegados que quedan incluidos en la antología (obligada consideración sería la del Conde de Salinas, presente tanto en la *Poética silva* como en las *Flores* o el *Cancionero antequerano*): por ahora las amistades o los débitos sólo pueden sospecharse y afirmarse sólo el acceso a las obras y el homenaje en la selección. En lo que respecta al conjunto sevillano, contamos con fehacientes noticias que ponen en trato a Espinosa con el cosmógrafo Antonio Moreno (íntima amistad que demuestran dos composiciones de corte epistolar y que tal vez aclarara el privilegio del antólogo antequerano de poder ofrecer en sus *Flores* algunos de los poco asequibles epigramas de Baltasar del Alcázar) así como con Francisco Pacheco, a quien comunicó por carta sus deseos de retiro como eremita poco después de publicar su florilegio; también se escribió Pacheco con Juan de Aguilar y éste a su vez con Rodrigo Caro. Cristobalina Fernández de Alarcón fue escogida por Rodrigo Fernández de Ribera para hacerla musa de la sección «Heroica, de Marte» de su hoy perdida *Esfera poética*. La curiosidad se despierta ante autores que hoy nos son prácticamente desconocidos o al menos como eficientes poetas: así, ponemos sobre la mesa las líneas tangenciales que, al margen de un mero gusto por sus textos, pudieron existir entre el sevillano Mateo Vázquez de Leca, sobrino del secretario homónimo de Felipe II, a caballo entre la capital hispalense y la corte, y con composiciones que se le atribuyen desde la *Poética silva* (como textos añadidos) hasta el *Cancionero antequerano*, pasando además por una certera colaboración en las *Flores* de Espinosa; o nos preguntamos el auténtico papel de un pintor como Antonio Mohedano, de quien Espinosa seleccionó dos sonetos y él mismo le dirigió otro, en la articulación de relaciones con el núcleo sevillano.

Ya en otro orden de cosas se ha destacado precisamente, respecto de la escuela sevillana, la mayor cohesión del grupo antequerano-granadino, de lo cual daría viva muestra su transmisión en forma antológica, en especial, a partir de la impresión de las *Flores de poetas ilustres de España* como acto público confirmante de su entidad colectiva. Y también frente a Sevilla, sin llegar a romper con la línea iniciada por Herrera, se avanza en los estadios cultistas para erigir a Góngora como referente inmediato, si bien es posible distinguir una dinámica de influencia que no siempre es unidireccional (de Góngora hacia ellos) sino a veces inversa e incluso con niveles de simultaneidad.⁵

granadino», en PRIETO, A. (dir.), *Historia de Andalucía*, V, Barcelona, 1981, p. 192 y «El pregongorismo del grupo antequerano-granadino y las grandes antologías», *Del Siglo de Oro...*, p. 165.

Con todo, trasladando las palabras que Dámaso Alonso aplicó a la generación del 27, la catalogación de grupo o generación poco aporta en verdad a la historia literaria, en la que lo significativo ha de ser el poeta individual, el poema, de manera que la calidad de un grupo reside más en la «acumulación de valores individuales» que en su ser como conjunto indivisible. Aún queda mucho terreno por descubrir y estudiar en este sentido. De perfilar someramente su topografía textual y de esbozar su identidad estética se ocupan los apartados que siguen.

TOPOGRAFÍA TEXTUAL: CANCIONEROS Y VOCES PROPIAS

Obligado paso, pues, es detenerse en los cancioneros que otorgan carta de identidad al grupo. En realidad hoy los observamos conjuntamente –la distancia histórica ofrece esa ventaja– pero no podemos perder de vista que su circulación fue muy limitada –incluso para las *Flores* de Espinosa que alcanzaron la impresión– y que su diferente naturaleza demarca su propio ámbito de selección y recepción. Valga esto como matiz al aserto generalizador de Dámaso Alonso cuando, bajo un filtro de andalucismo, planteaba que las tres antologías más puramente antequeranas compartían «perspectivas semejantes» o, desde un punto de vista estético, determinaba en ellas «un valor decreciente».⁶

Hemos de admitir que todas componen valiosos testimonios de transmisión poética que reúnen textos en su mayoría de primera mano, al menos en lo que a autores del grupo se refiere. Ofrecen igualmente primeras versiones de escritores consagrados adscritos a otras geografías cuyo acompañamiento habla de los gustos y modelos imperantes en su ámbito: los Argensola, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, o Juan de Arguijo en menor medida... Para otros tantos ingenios –muchos de los cuales gozaron en su tiempo de una fama que en la actualidad cuesta aceptar a tenor de lo escaso de su obra conocida, caso de Gonzalo Mateo de Berrío, por ejemplo– son el único escaparate en que poder contemplar su patrimonio literario. Tesoros y testigos, pues, de un trasiego poético que ideamos inimaginable.

El manuscrito *Poética silva* es el primero de los florilegios que podemos situar cronológicamente al datarse su colección en torno a 1600. Desconocemos quién fuera el compilador de esta casi centena de composiciones pero su contenido parece circunscribirse a la considerada academia granadina. Se trata, por así decirlo, de un códice académico, aunque sin corte notarial a modo de acta, sino fruto de una cuidada y definida selección operada sobre poemas de temática varia –amor, religión, moral, sátira, circunstancias, ciclos y elementos naturales...–, fundamentalmente de los últimos años del XVI, en los que triunfa ya un avance de intensificación manierista en los procedimientos

herrerianos (canciones de Agustín de Tejada) o un afán experimentador sobre géneros y metros instaurados que revelan a las claras rasgos pregongorinos muy significativos. Baste apreciar al respecto, el concepto de silva que afecta al título, en consonancia con su variedad temática, pero también con el cultivo de la silva estrófica en un camino de libertad y de desarrollo narrativo que se ha considerado antecedente primero de las *Soledades* de Góngora.⁷ Se trata, concretamente, de las dos series de silvas así rotuladas y dedicadas a los elementos y a las estaciones. Sería preciso incidir, sin embargo, en un aspecto ya señalado por Lara Garrido que merece lugar más distinguido que la mera nota al pie de página: estas silvas «inauguran una visión antirrealista del mundo natural asociada a figuraciones mitológicas libres de indudable originalidad».⁸ Se hacía referencia a la evolución de la fábula mitológica como género cultivado sustancialmente en el grupo pero, a su vez, vale entenderse como trasunto de lo que será filosofía creativa en sus modos barrocos. Intervienen como autores de estas resaltadas composiciones Gutierre Lobo, Agustín de Tejada –el autor de más atribuciones explícitas en el códice–, Andrés del Pozo, Pedro Rodríguez de Ardila, Juan de Arjona, Gregorio Morillo y Juan Montero, núcleo férreo del grupo al que acompañarán otros nombres relevantes como los de Pedro de Cáceres, Pedro de Granada, Luis Bavia, Francisco Faría o Antonio Mira de Amescua.

La circulación de la *Poética silva* hubo de ser reducida, como demuestra el hecho de que a las *Flores* de Espinosa, por ejemplo, no pasaran sus versiones cuando comparten textos (con el *Cancionero antequerano* coinciden únicamente poemas que le fueron añadidos). De este cartapacio dio noticia y publicó algunas composiciones Bartolomé J. Gallardo en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de 1863. Su aprovechamiento ha sido desigual y muy parcelado –de las traducciones camonianas trató C. Michaëlis de Vasconcellos, J. M^a de Cossío y A. Rodríguez Moñino atendieron las silvas, E. Orozco atribuyó a Tejada el romance dedicado a Granada combinando dosis de gongorismo y afición al poema descriptivo, D. Alonso trazó el perfil de Andrés del Pozo...– hasta la pulida visión de conjunto sin renunciar al escueto pero detallado análisis de autores y poemas ofrecida por J. Lara Garrido en «Los poetas de la Academia granadina (El grupo de la *Poética silva*)» de 1989. Recientemente contamos con la edición (2000) y el estudio (2003) a cargo de I. Osuna,⁹ quien ha querido destacar la «variedad de contenido» al par de la «concepción unitaria» que rigen el manuscrito –en origen, disposición y estética de los poemas– y ha sintetizado los rasgos cultistas y de alarde técnico que lo caracterizan. Campo de trabajo y reflexión siguen ofreciendo, no obstante, la gran cantidad de piezas anónimas que contiene, los conjuntos temáticos, la determinación más precisa de los criterios selectivos y dispositivos que lo distinguen de un mero cartapacio de acarreo, o su contextualización en el empeño de Granada de reconquistar su cristiandad, que tiene en lo literario –junto a las invenciones sacromontanas– su principal bastión.

⁶ ALONSO, D. y FERRERES, R. (eds.), *Cancionero antequerano*, Madrid, 1950, p. xxv.

⁷ OROZCO DÍAZ, E., «Del manierismo al pleno barroco en la lírica», *La literatura en Andalucía (De Nebrija a Ganivet)*, ed. de J. Lara Garrido, Málaga, 2006, p. 98 y LARA GARRIDO, J., «La transición al barroco...», p. 192.

⁸ LARA GARRIDO, J., «Los poetas de la Academia granadina...», p. 237.

⁹ OSUNA, I. (ed.), *Poética silva: un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Sevilla, 2000, 2 vols. y *Poesía y academia en Granada...*; Cf. asimismo la reseña a la edición elaborada por FERNÁNDEZ DOUGNAC, J. I., «La *Poética silva*, vestigios de «una ilustre Academia, un sabio coro», *Ensayos sobre poesía andaluza del Siglo de Oro*, Salobreña (Granada), 2007, pp. 13-21.

La *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* ordenada por Pedro Espinosa es, de entre los cuatro testimonios, el único que alcanzó la imprenta en la corte vallisoletana de 1605. Inmersa en el fenómeno generalizado de la imitación italiana, la obra aparenta inspirarse en modelos antológicos del Cinquecento, entre los que se han remarcado por su cercanía en los títulos la selección latina de Octavio Mirándola *Illustrium poetarum flores* (Anturpiae, 1544) o las italianas *Fiori delle rime de' poeti illustri* de G. Ruscelli (Venecia, 1588). Ni su conformación ni su orden son correlato de estas antologías, sin embargo las *Flores* de Espinosa comparten con ellas el afán por otorgar a la poesía de tradición culta un nuevo lugar fuera del arraigado campo del manuscrito, aunando de este modo el objetivo literario de establecer y sentenciar un canon y el mercantil de instaurar una exitosa saga editorial equiparable a la de otros géneros más populares (caso de los romanceros en España).

La vocación selectiva y consciente de poesía cultista, que opera en la obra en base a la «varia brevedad» con miras al agrado del lector, y el sometimiento a los principios del arte como saber y ciencia en clave de vanguardia literaria aparecen manifiestos desde el prólogo. Reducida la anonimidad al mínimo, 61 autores diferentes de enclaves poéticos varios (de Antequera a la corte, pasando por Granada o Sevilla) encabezan 248 poemas –divididos en dos libros según su naturaleza profana o religiosa– en cuya variedad temática, métrica, formal –y podríamos añadir que dispositiva–, quedan representados «la transformación y superación del petrarquismo, y el resurgir de una sensibilidad y recursos prebarrocos».¹⁰ Esta nueva poesía se desarrolla en el florilegio, por un lado, al amparo del joven Góngora que vistió de personal «maniera» la poesía del renacimiento italiano, siendo el autor homenajeado por excelencia en el volumen no sólo al contar con la mayor representación sino al ser el referente indiscutible de muchos de los versos de los antequeranos (en especial, de Tejada, Espinosa y Martín de la Plaza). Por otra parte, el renacer clasicista cobra cuerpo en el horacianismo moral y formal que abanderan principalmente la abundante participación de Lupercio Leonardo de Argensola, la selecta de Juan de Arguijo y la serie de traducciones de odas de Horacio que, ya desde la propia portada, servían de reclamo al lector. En último término, el aliento sensorial y preciosista que impregnará el gusto poético de este grupo y que entronca directamente con el ausente Herrera, encuentra en la significativa exposición de obras de Luis Barahona de Soto –con la *Égloga de las hamadriades* al frente– póstumo agasajo.

Sobre estos parámetros –manierismo gongorino, clasicismo horaciano y sensorialidad herreriana– puede delinearse la estampa de los

antequeranos en las *Flores*. Pedro Espinosa –el antólogo antologado–, Luis Martín de la Plaza y Agustín de Tejada componen la tríada que ofrece amparo a otros nombres ilustres como los de Juan de Valdés y Meléndez, Juan Bautista de Mesa, los preceptores Bartolomé Martínez y Juan de Aguilar (distinguidos en sus formas de traducción) o las poetisas Cristobalina Fernández de Alarcón e Hipólita de Narváez. Entre los autores próximos al círculo granadino, Espinosa incluyó a Juan de Morales, aliado con el clasicismo, y ofreció una eximia muestra de Gonzalo Mateo de Berrío, Gregorio Morillo, Pedro Rodríguez de Ardila o Mira de Amescua (por mencionar a los más sobresalientes), en la que parece primar más la cualidad e intención poética del texto mismo seleccionado que sus atribuciones (algo que parece ser tónica general en *Flores* y que justifica en cierto modo tanto la aparición de poetas caracterizados por una única pieza, tal en el ejemplo indicado de los granadinos, como su dispersa o estratégica ubicación a lo largo del libro).¹¹ Frente a la presencia de Lope en las *Flores* de Espinosa, que podríamos calibrar como testimonial, sí supone una significativa aportación los textos de un joven Quevedo que, junto a su vena moral, desempeña con sus poemas satírico-burlescos una declarada función demarcativa en el juego de contrastes tonales que se dan cita en la antología. En ello le acompaña fundamentalmente, y en la línea de inversión petrarquista, la elocuente selección de epigramas de Baltasar del Alcázar, que es junto con Arguijo, el máximo indicador de los sevillanos, entre los que cabe sumar también a un ocasional pero sentencioso poeta Francisco Pacheco.

Aunque se han destacado, dentro de la innovación formal propuesta en la antología, experimentos dispositivos como las correlaciones y paralelismos poéticos, o contribuciones a la historia de los géneros como los remozados madrigales (ejemplar sigue siendo el debido a Martín de la Plaza «Iba cogiendo flores...») o los ensayos de silva (piénsese en la boscarcha de Espinosa «Selvas, donde en tapetes de esmeralda...»), si hubiéramos de distinguir una composición del conjunto ésta sería sin duda la *Fábula de Genil* de Pedro Espinosa, síntesis estética de los logros más singulares del grupo: recreación clásica de la fábula mitológica ovidiana, traspaso de la octava épica a la fórmula narrativa y descriptiva, preciosismo, colorismo, cultismo y fórmulas gongorinas, bimebraciones y disposiciones contrastivas...¹² En su verso más emblemático, «que a la materia sobrepuja el arte», se encierra la esencia del carácter intelectualista y retórico que afecta al contenido poético de la antología pero también a su propia ordenación, la cual adopta –según las últimas tendencias interpretativas– estrategias manieristas que procuran un diálogo entre textos siguiendo fenómenos de amplificación, síntesis, reiteración, multiplicación y contraste. Sumando además la condición de impreso, el azar,

¹⁰ OROZCO DÍAZ, E., «Del manierismo al pleno barroco...», p. 97.

¹¹ Piénsese en la figura del rondeño Vicente Espinel integrado en la antología de Espinosa con una canción *A la Asunción* que antecede a otra del mismo título a cargo de Agustín de Tejada. Unido a la exaltación mariana contrarreformista pero alejado en su contenida sobriedad de recursos respecto al grupo antequerano-granadino, su composición se presta al contraste y al realce de los modos manieristas ensayados por el antequerano.

¹² Para la significación y recepción del poema, cf. respectivamente COSSÍO, J. M^a, «La *Fábula de Genil*, de Pedro Espinosa», *Fábulas mitológicas de España*,

Madrid, 1952, pp. 286-296 y MOLINA HUETE, B., *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la «Fábula de Genil» de Pedro Espinosa*, Málaga, 2005. En MOLINA HUETE, B., «Materia y arte: hacia una selección de la *Fábula de Genil* de Pedro Espinosa», en Lara Garrido, J. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de poesía antequerano-granadina del Siglo de Oro (Antequera, 2003)* [en prensa], podrá encontrarse análisis pormenorizado del poema distante en planteamiento e interpretación de la lectura de RUIZ PÉREZ, P., «*Aposentos de esmeraldas finas: el mundo sumergido de Pedro Espinosa*», en Arellano, I. (ed.), *Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Navarra, 2003, pp. 349-363.

contrariamente a lo que se había establecido, parece quedar anulado como principio rector.

«Ordenada por Pedro Espinosa, natural de Antequera», reza la portada de esta *Primera parte de las Flores*. La explícita alusión a la estructura consciente se completa con la personalización localista sin duda no inocente en un libro que, desde Andalucía, es llevado a imprimir a la corte y en ella pretende su acogida. Por ello, no se halla ajena a sus deudas. No hay más que tener en cuenta, dejando a un lado las posibles implicaciones de la dedicatoria al duque de Béjar,¹³ la contribución de poetas nobles –muy amplia frente a las otras compilaciones– o los poemas exaltatorios a la realeza. Acorde con la imagen de la Antequera monárquica y religiosa que galantea con la corte, las *Flores* muestran a la vez su parcela de compromiso con la contrarreforma, desde la que es posible entender su énfasis en el vivificado horacianismo –más allá de la especialidad de la cátedra y de orgullos estéticos– y especialmente su segundo libro con los temas religiosos tratados y algunas de sus composiciones a favor del candente suceso de las reliquias del Sacromonte o la proclamación de Santiago patrón de España.¹⁴

Con todo, la nueva propuesta poética quedó limitada a esta primera entrega, si bien en el prólogo se advertía de la intención de sacar a luz «un padre compañero» en caso de alcanzar éxito. Las *Flores* de Espinosa no resultaron en verdad un triunfo editorial; aunque su recepción en los ámbitos poéticos cultos resulta hoy innegable, ha sido un libro raro desde sus orígenes. Tras la estragada edición a cargo de Adolfo de Castro para la Biblioteca de Autores Españoles en 1857, la decimonónica a cargo de Juan Quirós de los Ríos y Francisco Rodríguez Marín de 1896 y la facsimilar de 1991¹⁵ (estas últimas también de difícil acceso) ha sido preciso aguardar a 2005, año de su cuarto centenario, para la aparición de una edición anotada y modernizada por B. Molina en la colección de «Clásicos andaluces» de la Fundación José Manuel Lara y a 2006 para una edición pseudopaleográfica en la colección «Letras Hispánicas» de la editorial Cátedra por I. Pepe y J. L. Reyes, enfrentadas ambas, esencialmente, en el plan organizativo de la obra y en el concepto de edición crítica.

En su estimativa, las consideraciones poco rigurosas que afloraron en las ediciones decimonónicas y el acercamiento puntual a algunos de

los elementos destacados de la antología –plurimembración y poemas correlativos por D. Alonso, petrarquismo por Segura Covarsí (modelos de canciones) o Fucilla (imitaciones italianas), *Fábula de Genil* (Cossío)– dieron paso a los estudios modernos con las breves pero sintéticas y fecundas «Notas en torno a las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa» de J. Lara Garrido de 1979 en defensa de la orquestación dinámica y consciente en la *dispositio* de la obra. En su estela, se encuentran las lecturas de G. Garrote (con ocasión de la presencia de Luis Barahona de Soto en *Flores*) y de B. Molina (con análisis más completo de la antología), que se apartan de otros planteamientos: algunos que abundan en tesis tradicionales, otros que aun sumándose a la idea de la ordenación no azarosa resultan poco fundados o que sólo ofrecen explicación parcial sin atender al texto en su conjunto.¹⁶

Primera antología impresa de poesía cultista en la historia de la literatura española, «libro de oro, el mejor tesoro de poesía española que tenemos» (B. J. Gallardo), su riqueza permite hablar aún de parcelas faltas de investigación: modelos antológicos, traducciones horacianas, análisis retórico exhaustivo, anotación completa y equilibrada, propuestas solventes en lo que se refiere a su complicada secuencia editorial, estados de redacción textual, recepción de textos en otras compilaciones del XVIII y el XIX, estudios sobre autores y poemas concretos... Sobre alguno de estos aspectos se avanzó en las ponencias que tuvieron lugar en el congreso conmemorativo del IV Centenario dirigido por J. Lara Garrido titulado *Las Flores de poetas ilustres: pórtico de la poesía moderna* (Antequera, 2005), cuyas actas se preparan. Otros alcanzarán preciso espacio en la edición crítica a cargo de J. Lara Garrido y B. Molina comprometida con la editorial Castalia.

Aunque Espinosa prometió el mencionado «padre compañero» conviene recordar que éste no fue el manuscrito de la casa de Gor conocido desde su edición en 1896 por Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín como *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*. Su título oficial no es más que el de *Flores de poetas*, están datadas en 1611, y pese a las semejanzas de estructura externa con las *Flores* de 1605 (son 224 poemas divididos también en dos libros, religioso y profano, aunque dispuestos internamente por autor) y pese a la convergencia de poetas antequeranos no es equiparable en sus miras, entre otras cosas porque se presenta como borrador no concluido de lo

¹³ Cf. MOLINA HUETE, B., «Flores para un ilustre y grande de España: las dedicatorias de la antología de Espinosa al duque de Béjar», en Díez Fernández, J. I. (ed.), *El mecenazgo literario de la Casa Ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, Burgos, 2005, pp. 95-129.

¹⁴ Abundó en este sentido FERNÁNDEZ DOUGNAC, J. I., «El *Libro segundo* de *Flores de poetas ilustres* a la luz de los falsos cronicones sacromontanos: mito jacobeo e inmaculismo», ponencia en el congreso *Las «Flores de poetas ilustres»: pórtico de la poesía moderna* (Antequera, 2005).

¹⁵ Sobre el controvertido tema de su proceso editorial, acompañó a esta edición el artículo de VILLAR AMADOR, P., «Problemas de impresión de las *Flores de poetas ilustres de España* (1605), de Pedro Espinosa», *Boletín de la Real Academia Española*, nº 71, 1991, pp. 353-381.

¹⁶ Cf. LARA GARRIDO, J., «Notas en torno a las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», *Analecta Malacitana*, nº II, 1, 1979, pp. 175-182; GARROTE BERNAL, G., «Barahona de Soto en las *Flores de poetas ilustres* de

Pedro Espinosa», en Lara Garrido, J. (ed.), *De saber poético y verso peregrino (La invención manierista de Luis Barahona de Soto)*, Málaga, 2002, pp. 47-68; MOLINA HUETE, B., *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Sevilla, 2003. Divergen de esta línea el pionero estudio de VILLAR AMADOR, P., *Estudio de las «Flores de poetas ilustres de España» de Pedro Espinosa*, Granada, 1994; las explicaciones dispositivas de GIL RIBES, A. M^a, «El *ornatus* y la *dispositio* en la edición de textos poéticos del Siglo de Oro (El *Libro de los retratos* de F. Pacheco y las *Flores* de 1605 y 1611)», en AA.VV., *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, 1990, pp. 219-226 y GARCÍA MOLL, S., «Entramado y maquinación en la disposición de los poemas de la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros* (1605) editada por Pedro Espinosa», *Revista de Estudios Antequeranos*, nº 2, 1994, pp. 383-397; y la valoración teórica de RUIZ PÉREZ, P., «Renovación del orden genérico: las *Flores de poetas ilustres* (1605)», *Calíope*, nº 9-1, 2003, pp. 5-33.



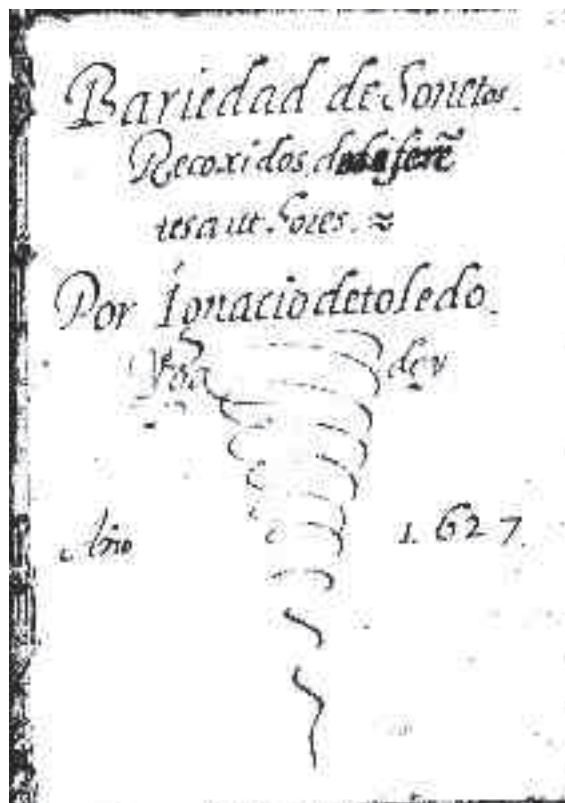
Poética Silva. RAE, Ms. RM 6898.



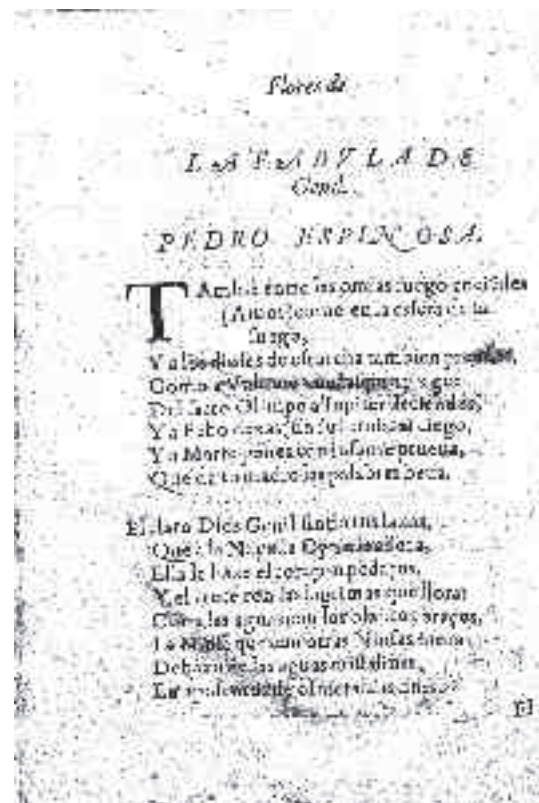
Pedro Espinosa, *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, Valladolid, 1605.



Flores de poetas, (1611), Fundación Bartolomé March, Ms. R-6673.



Cancionero antequerano, I *Variedad de sonetos*. Archivo Municipal, Antequera (Málaga).



Pedro Espinosa, *Fábula de Genil*.

que acaso pudiera haber sido un proyecto editorial. Lo más llamativo de la compilación es su acentuado localismo frente a la antología de Espinosa o al *Cancionero antequerano*, lo que le otorga un singular «valor histórico» en la serie. Los poetas de mayor representación con diferencia (en este caso apenas se sobrepasa la treintena de poetas) son Luis Martín de la Plaza y Pedro de Jesús (no otro que el Pedro Espinosa que escribe ya sólo poesía religiosa y espiritual, vuelto ermitaño tras la experiencia cortesana). Barahona de Soto (notablemente recuperado), Aguilar, Tejada, Mesa... vuelven a concurrir y se abren puertas a otros autores de la tierra como el singular Rodrigo de Carvajal y Robles –el hacedor desde el Perú del *Poema heroico al asalto y conquista de Antequera* (Lima, 1627) y que reparte su lírica entre este códice y el *Cancionero antequerano*– o Alonso Cabello llamado «el de Antequera», de quien se incluye un microcancionero amoroso. La ligazón con Granada se vería reducida al mínimo si no fuera por la abundante participación del propio antólogo de confirmarse ser en verdad Agustín Calderón (no Juan Antonio como reza en la dedicatoria), cordobés pero asentado en la ciudad del Darro. En poetas como él o en Luis Martín de la Plaza, que han adoptado plenamente sus formas, se compensa la ausencia de Góngora en el códice. Lope ha desaparecido también de la selección así como el Quevedo más festivo, en consonancia con una compilación de tono mucho más grave. Al par de las parafrásticas traducciones horacianas, sobresalen especialmente los sobrios poemas de Arguijo (que se acompaña aquí de otros sevillanos de tan distinta cuerda como Medrano o Jáuregui) o los tercetos edificantes debidos a Bartolomé Leonardo de Argensola. El petrarquismo es aún dominante, pero queda impregnado por un mayor sentimiento fúnebre y de desencanto barroco, de igual modo que en lo religioso asistimos a un intimismo profundo que aviene desde los abundantes salmos. Paralelamente, sin embargo, tienen cabida en este bloque de las *Flores* de 1611 composiciones devocionales explícitamente elaboradas para justas poéticas o para la celebración de sucesos populares, siendo destacado el ciclo de poemas dedicados a la Virgen de Monteagudo que encontrará prolongación también en el *Cancionero antequerano*.

La generalizada apertura hacia el octosilábico, que se contamina de los efectismos cultistas, se combina en esta antología con nuevos avances formales en el campo de la silva estrófica (ejemplos en Quevedo o Calderón, a quien debemos otra boscarecha *A la Cruz*) o con experimentos que hoy calibramos de modernistas, como el soneto en alejandrinos de Espinosa «Como el triste piloto que por el mar incierto...».

No se exagera al afirmar que de las *Flores de poetas* de 1611 queda aún todo por decir y concretar, desde la identificación real del colector hasta su definición precisa en relación a los testimonios de la lírica antequerano-granadina.¹⁷ Aguardamos las reediciones que han anunciado J. Lara Garrido por un lado, e I. Pepe-J. L. Reyes Cano, por otro; con toda seguridad ofrecerán miradas opuestas cuyo contraste resultará de interés.

¹⁷ Ciertamente adelanto presenta en este sentido COLÓN, I., «La poesía de Agustín Calderón», en LARA GARRIDO, J. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de poesía antequerano-granadina...*

¹⁸ Cf. LARA GARRIDO, J. (ed.), *Cancionero antequerano, I. Variedad de sonetos*,

La última colectánea de esta secuencia antológica es el rotulado facticiamente *Cancionero antequerano*, una cuidada compilación de aficionado –el antequerano J. I. de Toledo y Godoy–, reunida entre 1627 y 1628. Existe la hipótesis plausible de que los materiales provengan en su mayor parte de un poeta del círculo de Antequera y se baraja en este sentido, por su grado de implicación, el nombre de Luis Martín de la Plaza, de quien prácticamente se incluye toda la obra.¹⁸ Es el conjunto más voluminoso de las cuatro antologías, casi 700 poemas (44 poetas reconocidos) de entre fines del XVI y principios del XVII, encuadrados en cuatro volúmenes según se trate de sonetos, composiciones de arte menor (con alguna excepción), canciones o varia (incluye verso y prosa). Vuelve a reiterarse la variedad temática y la intención de agradar al lector tanto en «lo levantado de los pensamientos» como en el «entretenimiento y la risa». La disposición interna no revela series aparentes más allá de la acumulación por autor, que también se hace intermitente siguiendo lo que parece ser un proceso de copia más acumulativa que selectiva. Con un omnipresente Góngora nuevamente a la cabeza se consolida en esta antología el seguimiento de su poesía en detrimento de la de Lope o de Quevedo, nombres que se diluyen en la vasta selección aun sin dejar de estar presentes con testimonios singulares. El incremento del barroquismo se atestigua asimismo en la evolución formal de muchas de sus piezas en la línea del artificio sensorial, así como en la acogida de los poemas mayores del maestro cordobés: el *Polifemo* y las *Soledades* (la segunda, en fragmento). Salvo de Espinosa (a quien se malatribuye un texto que es de Quevedo según las *Flores* de 1611), figuran los antequeranos más distinguidos hasta aquí: Tejada, Mesa, Luis Martín, Cristobalina Fernández, Carvajal y Robles... y se suman otros tantos de menor proyección: Cristóbal de Roca, Gaspar Fernández y Diego Leonardo de Argote (ambos regidores de la ciudad) o Pedro de Godoy Vallejo. Poco se reserva a los granadinos: apenas unas composiciones a cargo del Agustín Calderón de las *Flores* de 1611 o de Álvaro de Alarcón, de quien poco se conoce al margen de la apurada veintena de poemas que de él se hallan en este cancionero¹⁹ (casi anecdótica puede calificarse la intervención con sendos sonetos de Cubillo de Aragón o de Soto de Rojas). De los núcleos foráneos vuelven a repetir Juan de Arguijo (con otros sevillanos como Fray Fernando Luján –que ya había aparecido en las *Flores* de Calderón–, Alonso Álvarez de Soria y Cristóbal Flores, Vázquez de Leca...), los Argensola y el Conde de Salinas, de quien podemos encontrar aquí composiciones anunciadas en la antología de 1611 desaparecidas por pérdida de los folios en que se hallaban. Por otra parte, muchos textos anónimos en busca de autor y otros tantos autores en busca de biografía yacente aún en los archivos.

La propia naturaleza del cancionero y la inmensidad de su contenido determinan necesariamente la distinción de grados en los alcances de calidad de su poesía. Es por ello que sea necesario relativizar la imagen transmitida de albergar junto a novedades poéticas y piezas de valor «algunas deplorables» tanto desde el punto de vista estético como del moral (D. Alonso). Por otra parte no hay que obviar que resulta un

Málaga, 1988, pp. 11-32.

¹⁹ Los estudia JIMÉNEZ RUIZ, J., «La poesía de Álvaro de Alarcón», en Lara Garrido, J. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de poesía antequerano-granadina...*

manuscrito indispensable para concretar estados textuales, sobre todo en relación con los abundantes poemas en que es coincidente con las *Flores* de Espinosa y para los que presenta variantes definitivas.

De entre todos ha sido el florilegio más reciente para la crítica, ya que fue dado a conocer en 1950, cuando D. Alonso (que lo poseía desde 1926) y R. Ferreres lo editaron parcialmente. Su publicación completa fue anunciada por J. Lara Garrido, pero sólo ha visto la luz el primer tomo *Variedad de sonetos* en 1988. En compensación, le debemos toda una serie de asaltos analíticos e interpretativos de incuestionable rigor sobre ciertos poemas que pueden leerse especialmente en diversas entregas de la *Revista de Estudios Antequeranos* bajo el epígrafe general de «Silva antequerana (Notas de asedio a la poesía antequerana-granadina del Siglo de Oro)».²⁰ La accesibilidad a este gran cancionero se ha favorecido desde hace unos años con su incorporación a la Biblioteca Virtual de Andalucía, donde puede consultarse íntegro.

Poco resta que añadir a las muestras poéticas del grupo como tal. Acaso reseñar que canciones religiosas de Ardila y Tejada que ya aparecían en la *Poética silva* y en las *Flores* de 1605 anduvieron juntas en pliego suelto hacia 1630 –sustancialmente reunidas como propaganda– y que algunos libros, como se ha dicho, congregaron a varios miembros en sus preliminares a lo largo de la primera mitad del XVII. Tan sólo algunas voces propias continuaron su andadura poética con ciertas ediciones exentas, como fue el caso de Pedro Espinosa, quien en 1625 –ya entregado a panegíricos y soledades de tinte gongorino pero impregnadas de intimismo espiritual– sacaba a luz su *Psalmo de la penitencia*. Otros, premiados en su participación, consiguieron ver públicamente impresas algunas de las composiciones con que habían concurrido a certámenes o justas poéticas; Cristobalina Fernández o Luis Martín de la Plaza lo evidencian.

Con todo, la custodia de excelentes muestras de estos poetas quedaba en hojas manuscritas, algunas preparadas ya para la imprenta, como sucedió con la traducción de la *Tebaida* de Estacio llevada a cabo por Juan de Arjona y Gregorio Morillo.²¹ Pero, por lo general, la obra permanece dispersa en ellas. No conservamos ningún códice *íntegro* y los cancioneros de autor impresos no sobrevienen hasta algo más adentrado el siglo para poetas que mantienen vínculos pero que no pertenecen exactamente a la generación nuclear del grupo. Más que el experimento y la búsqueda de nuevas modalidades se consolida en ellos el seguimiento de Góngora. De entre los antequeranos, el epígono Jerónimo de Porras es el único que, recordamos, edita sus *Rimas varias* en 1639.²² De entre los granadinos, para hablar de obra poética

de cierta envergadura habrá que esperar al allí asentado Francisco Trillo y Figueroa –que imprime el poema épico *Neapolisea* en 1651 y sus *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas* en 1652– y al más prolífico y personal discípulo del insigne cordobés, Pedro Soto de Rojas, autor del *Desengaño de amor en rimas* (1623), *Los rayos del Faetón* (1639) y su destacado *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos, con los fragmentos del Adonis* (1652). Aun sin reconocérsele un entronque directo, se trata, sin duda, del autor de mayor calado que prolonga la labor cultista iniciada en los albores del XVII tiñendo su obra de un gongorismo progresivo y esencializado de auténtica personalidad propia.²³

La modernidad sólo ha apostado por el rescate de algunos de los miembros originarios del grupo antequerano. De Pedro Espinosa, a quien se le reconoce una trayectoria similar a la de Góngora en intensificación paulatina de recursos cultistas y que ha acaparado gran parte de los estudios críticos, reunió sus poesías F. Rodríguez Marín en 1909 y posteriormente F. López Estrada en 1975 con nuevos testimonios (también a él se debe la compilación de su obra en prosa en 1991). Una parcela poco atendida, su poesía espiritual que añade al gongorismo el espíritu ignaciano y la influencia de fray Luis de Granada ha sido objeto de una reciente tesis doctoral que pronto verá luz: *Hermenéutica del discurso espiritual de Pedro Espinosa*, de Tania Domínguez García. Una nueva propuesta de edición de obra completa ha anunciado P. Ruiz Pérez con novedades relativas a su transmisión y posible ordenación de autor de una parte de sus composiciones que, a tenor de lo avanzado, habrá que poner en cuestión.²⁴ De Luis Martín de la Plaza contamos igualmente con edición de J. Morata desde 1995 y con reunión casi completa de la lírica de Cristobalina Fernández de Alarcón conocida hasta el momento (se tienen noticias de poemas perdidos y en su día con paradero en un manuscrito del Palacio Arzobispal de Córdoba) en la antología de poesía femenina titulada *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro* (Madrid, 1993); resta, sin embargo, el necesario estudio de su obra. Importante cuenta pendiente es la reunión de poesías de Luis Barahona de Soto, por lo que de preludeo barroco significó para este grupo; las de Juan de Aguilar, principalmente neolatinas, con el tan buscado panegírico a la Virgen de Monteagudo *De Sacrosanctae virginia montisacutis translatione et miraculis panegyris* hoy ya localizado en la Biblioteca del Seminario Metropolitano de Badajoz; las de Agustín de Tejada, que prepara en la Universidad de Málaga María Martos Pérez; las de Juan Bautista de Mesa, no abundantes pero sí de gran interés en su variedad;²⁵ las de Pedro Rodríguez de Ardila, cuya edición prepara en la actualidad B. Molina para la colección «Clásicos recuperados» de la Universidad de Málaga con textos de los que se

²⁰ Véanse los núms. 2, 2, 1994, pp. 399-418; 3, 1, 1995, pp. 129-147; 6, 2, 1995, pp. 399-453.

²¹ Se publicará próximamente una edición en la colección «Clásicos andaluces» de la Fundación José Manuel Lara a cargo de MORATA, J., LARA GARRIDO, J. y PONCE CÁRDENAS, J.

²² Relevante contribución, por lo escaso estudiado de este poeta, es PONCE CÁRDENAS, J., «Del otoño de la poesía antequerana: Jerónimo de Porras», en LARA GARRIDO, J. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de poesía antequerano-granadina...*

²³ Para una lectura actualizada del autor, especialmente de su primera obra, véanse CABELLO PORRAS, G., *Barroco y cancionero. El «Desengaño de amor en rimas» de Pedro Soto de Rojas*, Málaga, 2004 y *Dinámica de la pasión barroca*, Málaga, 2004.

²⁴ Cf. RUIZ PÉREZ, P., «Pedro Espinosa: cuestiones de transmisión, fortuna crítica y poética histórica», *Studia Aurea*, nº 1, 2007 (www.studiaeurea.com).

²⁵ Puesta al día se hallará en el trabajo de MARTÍNEZ INIESTA, B., «La poesía de Juan Bautista de Mesa», en LARA GARRIDO, J. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de poesía antequerano-granadina...*

tenía noticia y que se daban por perdidos y poemas inéditos que amplían su espectro de composición; las de A. Mira de Amescua, bien tratado por su obra dramática pero poco atendido en su faceta lírica...²⁶ El panorama podría completarse aún más, sobre todo con la exhumación de la obra de otros vates que reclaman su puesto en el trazado de la historia literaria y aportarían nuevos matices a la producción barroca andaluza; pensemos en los antequeranos fray Gaspar de los Reyes (famoso en su tiempo por sus romances y por unas octavas a la pasión de Cristo 1613), Pedro Jerónimo Galtero, autor en entre otras cosas de un *Elogio a Felipe IV* (1631) o en Alonso Rodríguez de Navarrete, traductor de un *Moreto* de Virgilio (1636). En definitiva, todo un universo poético aún por descubrir, reeditar y releer críticamente. En este sentido será útil instrumento la visión de conjunto que aportará el *Corpus de poesía antequerano-granadina* que disponen J. Lara Garrido, J. Morata y B. Molina.

Ciertamente, podríamos convenir con Menéndez Pelayo –y con esto volvemos al comienzo– que no es posible distinguir una genialidad en tal parnaso. Lo recuerdan también Alonso-Ferreres: «A nuestro juicio (provisional), a la escuela antequerana le faltó un punto para producir alguna gran figura de las letras españolas». Adelantan formas y motivos de las nuevas modas pero no consiguen aunarse en una figura representativa como será Góngora. Son el sustrato elocuente de una figura irrepetible, el manto sobre el que despuntan sus destellos, pero también la prueba que confirma la felicidad del hallazgo de la nueva concepción poética: en todo ello precisamente reside su valor.

NATURALEZA Y PLANEAMIENTO ESTÉTICO: EL HORIZONTE GONGORINO

En el trasiego crítico acerca de la consideración grupal de estos autores E. Orozco incidía para afirmarla en «la estrecha relación en que vivieron granadinos y antequeranos; en parte, por razón de la estancia de éstos, sobre todo como estudiantes, en la Universidad granadina, pero más aún por la afinidad de actitudes y aspiraciones poéticas e incluso de fondo temperamental análogo».²⁷ Sin duda –se ha venido recalando en ello durante toda esta exposición–, en el horizonte de tales afinidades se encuentra la figura de Luis de Góngora, referente poético del Barroco por excelencia. Pero el punto de partida, también se ha apuntado, lo constituye la teoría poética de Fernando de Herrera, que impregna de perspectiva retórica cuanto se debe a la creación lírica. En ella se justifica la opción por una *inventio* de altura que, en sustancia, suponga la emulación recreada de los clásicos (el ambiente de la cátedra de Gramática favoreció con creces este aspecto): Horacio y sus odas, especialmente, también Virgilio (presto a influir en las

églogas que pueblan ambas *Flores*) y Ovidio en el germen de las invenciones míticas, pero también otros autores menos concurridos como Estacio (cuya traducción de la *Tebaida* a cargo de Juan de Arjona y Gregorio Morillo hemos mencionado) o Claudiano (cuyo *Robo de Proserpina* fue traducido e impreso por Francisco de Faría).²⁸ Paralelamente, el petrarquismo italiano constituye un norte ineludible que tiene en Bernardo y Torcuato Tasso, entre otros, principal objetivo en tanto que petrarquistas ya de segunda generación que ofrecen distinción frente al gran modelo. Figuras como las de Luis Martín de la Plaza combinan en su obra perfectamente estas dos dimensiones en que se encuadra la imitación erudita.

El siguiente paso en el ideario herreriano es el de la libertad frente a la *auctoritas* y esto supone la invitación a la superación de los modelos y a la personalización estética. Se entienden así las auténticas creaciones que son en sí mismas las traducciones horacianas, los ensayos métricos, las mixturas genéricas (caso de la irrupción de la épica ariostesca en la lírica o de la *ékphrasis* clásica en las fábulas mitológicas), las subversiones burlescas del petrarquismo o, en otro orden, el avance en las estructuras correlativas que enriquecen el soneto o la canción, haciendo gala de la también defensa herreriana de la *dispositio* como elemento significativo al par de la selecta elección del vocablo culto. Igualmente, el proceso de abigarramiento preciosista se corresponde con una *elocutio* funcional que pretende transmitir a través de la palabra efectos sensoriales que, más que un trasunto de lo real poetizado, constituyen el camino a su conformación. Preciosismo, colorismo, despliegue de recursos visuales en las descripciones acuáticas o en las navegaciones (emblemáticas siguen siendo las de la *Fábula de Genil* o la de la canción *A la desembarcación de San Raimundo* de Espinosa), preocupación por el detalle (general en gran parte de estos autores, algunos de ellos pintores)... conforman una particular tradición que hace hablar a Lorca de «estética del diminutivo» para definir el arte granadino al hilo de un discurso sobre Soto de Rojas. Elocución refinada y preciosista que combina el léxico rutilante y la sintaxis artificiosa con la *qualitas sonorum*²⁹ y otros procedimientos de tipo efectista hacia la intensidad como la pluribimembración o la repetición en sus múltiples realizaciones... El objetivo, provocar la admiración «intelectual» del lector, que disfruta de la variedad y de los efectos de acumulación y contraste. Todo un programa estético que trasciende el ámbito del endecasílabo para afectar también a las composiciones de corte popular.

En esta línea de libertad creativa, según ha señalado E. Orozco, la otra faceta que singulariza la aportación del grupo antequerano-granadino, es la de integrar –junto a la carga de erudición y de tradición literarias– el elemento realista con intenciones diversas. Pensemos, por ejemplo, en el poema *A la Peña de los Enamorados* de Agustín de Tejada, en la

²⁶ Sobre el estudio de una de las composiciones de Mira de Amescua que repite aparición en la *Poética silva* y en las *Flores* de Espinosa, véase el modélico LARA GARRIDO, J., «Un poema anómalo en las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro Espinosa. La canción de Mira de Amescua al asalto de Cádiz por los ingleses (1956) y su horizonte de expectativa histórica», *Canente*, nº 1, 2001, pp. 123-182.

²⁷ OROZCO DÍAZ, E., *Granada en la poesía barroca*, ed. de J. Lara Garrido, Granada, 2000 [1963], p. 104.

²⁸ Cf. los estudios de ARCAZ, J. L., «Virgilianismo y otros elementos de tradición

clásica en las *Flores* de Espinosa» y CRISTÓBAL, V., «El horacianismo en las *Flores* de Espinosa», en Lara Garrido, J. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de poesía antequerano-granadina...* Sobre la novedad de las traducciones trata PONCE CÁRDENAS, J., «Las traducciones de Horacio en las *Flores*: algunas claves manieristas», ponencia en el congreso *Las «Flores de poetas ilustres»: pórtico de la poesía moderna* (Antequera, 2005).

²⁹ Cf. COTTA, D., «La *qualitas sonorum* como recurso expresivo en la poesía de Agustín de Tejada Páez», *Canente*, nº 1, 2001, pp. 183-231.

propia *Fábula de Genil* de Espinosa, en el ciclo de poemas a la Virgen de Monteagudo por Aguilar, Tejada, Espinosa y Luis Martín, en el *Poema al asalto y conquista de Antequera* por Carvajal y Robles... Poesía elevada pero inmersa en el tejido social de la ciudad que se suma a un tiempo a la recuperación de un glorioso pasado clásico y cristiano o a la celebración de la fiesta barroca en su conjunto.

Es sobre todo de parte de los granadinos donde hallamos más muestras de la *laudatio urbis* con el desarrollo de la poesía descriptiva como género. A zaga del modelo gongorino de 1586 parecen continuarse los romances *A Granada* atribuidos a Tejada y Ardila y el gran poema de Agustín Collado del Hierro (1634-1635), seguidor y defensor de Góngora y a quien recientemente se le ha reconocido también la influencia de Tejada.³⁰ Como ha puesto de manifiesto Fernández Dougnac, es preciso entender tales poemas en el contexto político de la resurrección de la Granada cristiana y de su noble imagen tras la problemática social que la asolaba y que afectaba a sus relaciones con la corona.

Poesía y realidad, materia y arte, en definitiva, que fundan una nueva manera de concebir la intelección artística y desde la que también habrá que entender la esencia de la revolución poética gongorina. Sobre estas coordenadas, J. Lara Garrido habla de un «tránsito natural» del grupo desde la estética manierista de Góngora y apunta hacia una defensa explícita desde la cátedra –que no sólo apoyaría así el clasicismo humanista– a tenor del compromiso personal con Góngora del preceptor Aguilar y de otras muestras de alianza con el cultismo y las *Soledades*: la existencia de un anónimo anotador del poema, tempranos comentaristas gongorinos como Francisco de Ayala o prontas compilaciones de la obra del cordobés, ya de su primera etapa ya de sus obras mayores. También en Granada los partidarios de Góngora se hicieron notar (Bavia, Pozo, Morillo...) y se distinguen ejemplos prácticos de lo que cabría considerar seguimiento del gongorismo burlesco en composiciones como las paradojas de Arjona en *Tercetos en loor de la mosca y del puerco* o en el poema jocoso *Baco y sus bodas en España* de Rodríguez de Ardila. Se comprueba en estas piezas, tal como indicara igualmente J. Lara Garrido, que el «marchamo pregongorino no se encuentra tanto en el lenguaje poético [excepción hecha de Luis Martín o del propio Espinosa, con reproducciones que llegan al calco] cuanto en la escritura libre respecto de las codificaciones dominantes de motivos, formas y extensión poématicas».³¹ Concluamos con la apostilla de que en ningún caso nos enfrentamos a un gongorismo servil. Góngora es la señal que pone de manifiesto las deudas pero también las superaciones.³²

DENSIDAD POÉTICA Y PIRÁMIDES CRÍTICAS

Como resumen de la significación del legado lírico antequerano-granadino a la literatura áurea valga, pues, el recordatorio de erigirse en sólida bisagra hacia el devenir barroco cuyo máximo baluarte es en lo poético Luis de Góngora. Representa la transición manierista que precisa toda etapa de renovaciones, que en este caso consistió fundamentalmente en la aplicación consciente de una teoría basada en la intelectualización del arte y en la imitación creativa impulsada por Herrera y que evolucionará hacia la independencia lingüística generadora de nuevas realidades que no abandonan en esencia el vínculo con el mundo circundante en virtud a su intención retórica.

Recordaba D. Alonso que el XVII fue un siglo en que no resultaba difícil aficionarse a la poesía en tanto que aún se trataba de un arte imbricado en la sociedad, «pero en ningún sitio era más probable el contagio entonces que en la ciudad de Antequera, en donde la densidad de poetas (¡y muy buenos poetas!) por unidad de superficie, o, si se quiere, la proporción de poetas en relación con el número de habitantes, era en el primer tercio del siglo XVII, superior, sin duda, a la de ninguna otra población de España. Antequera era evidentemente una de las mayores capitales literarias de España».³³ En efecto, transcurridos esos primeros treinta años la ciudad vivió malos momentos demográficos y económicos propiciados por reiteradas epidemias de peste y malas cosechas al par que sus relaciones con la corte se fueron deteriorando.³⁴ El fulgor antequerano ha desaparecido ya en 1640 y del grupo sólo quedan los rescoldos de escuetos homenajes de contemporáneos, entre los que podemos destacar el rescate de la antología de Espinosa que lleva a cabo Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* de 1648, confirmando de este modo que la selección del antequerano sentaba bases en los nuevos fueros estéticos que reconocía ya el pleno Barroco. Apenas recuerdos románticos de composiciones puntuales como la *Fábula de Genil* en la obra del Duque de Rivas o Zorrilla o intentos frustrados de resurrección poética como la pretendida por Juan M^a Capitán fueron tenue preámbulo de los trabajos de acopio y edición de Juan Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín, donde la memoria de estos poetas y su obra ha permanecido, cual restos arqueológicos, fosilizada. Desde la edición del *Cancionero antequerano* en los 50 del siglo XX parece haber repuntado con cierto dinamismo el interés crítico y la recuperación textual tal como se ha ido señalando hasta aquí, pudiendo reseñarse como último eslabón activo la labor del Grupo de Investigación «Poesía y prosa andaluzas del Siglo de Oro» (PAI HUM-233) de la Universidad de Málaga con J. Lara Garrido a la cabeza.

³⁰ OSUNA, I., «Otro episodio en la recepción de las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa: a propósito de la canción de Agustín Collado del Hierro a la beatificación de San Ignacio», *Dicenda*, nº 24, 2006, pp. 181-203.

³¹ LARA GARRIDO, J., *Del Siglo de Oro...*, p. 167.

³² Renovada significación y proyección del gongorismo ampliada a la literatura nacional en su conjunto puede leerse sintetizada en Lara Garrido, J., «La estela

de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo», en AA.VV., *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27*, Málaga, 2007, pp. 121-168.

³³ ALONSO, D. y FERRERES, R. (eds.), *Cancionero antequerano...*, p. XII.

³⁴ PAREJO, A., *Una lectura simbólica de la Antequera barroca*, Antequera, 1993, pp. 17-32 y 105-121.

Mientras tanto Granada, que no gozó de una eclosión tan espectacular como Antequera, sí mantuvo niveles aceptables de desarrollo en su evolución urbana y cultural. De ello da muestra en lo literario la pervivencia de autores significativos más allá de la década áurea de los 50 y la existencia, como ha reconocido E. Orozco, de un barroquismo prolongado en el siglo siguiente (lo mismo que fue temprano también lo fue tardío) en la Academia del Trípode granadina, al frente de la cual se situaron el Conde de Torrepalma (a la sazón poseedor de las *Flores* de 1611 un tiempo) y José Antonio Porcel. Cossío llegó a ampliar la estela de «granadismo» hasta Federico García Lorca o Luis Rosales y en la actualidad recogen el testigo poetas como Antonio Carvajal. La vitalidad creativa contrasta, sin embargo, con la peor fortuna desde el punto de vista investigador. Tras el impulso en los estudios barrocos de E. Orozco, y dejando a un lado aportaciones más puntuales como las de A. Gallego Morell en torno a la obra de Trillo y Figueroa y Soto de Rojas, puede afirmarse que en los últimos tiempos la poesía granadina del XVII adolece de cierto abandono crítico local.

Necesariamente el mapa aquí trazado obvia en su escala los detalles y ha tratado llanamente poner de relieve –valga la paradoja– los hitos que definen la aportación y significación del llamado grupo

antequerano-granadino al Barroco literario. Se hace obligada la remisión a los trabajos generales de José Lara Garrido, especialmente, «La transición al Barroco. El grupo antequerano-granadino» [1981], «Los poetas de la Academia granadina (El grupo de la *Poética Silva*)» [1989] y «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana del Siglo de Oro» [2004]. Mucho deben a tales trabajos estas páginas y otras tantas escritas. A todos ellos los distingue la reflexión desde la rigurosa lectura de los textos y la sopesada y feraz valoración desde los contextos de tradición literaria y concreción histórica particulares que fecundan y dan sentido a la creación.

Como bien recordaba Miguel Lafuente Alcántara en su *Historia de Granada* «el progreso de las letras suele ir acompañado de la riqueza y de la quietud de los ánimos».³⁵ Y es que para mudar el natural del mundo, el mundo –sustrato primero del arte– debe presentarse suficientemente dócil, estar rendido y no imponerse. Evocando un antiguo emblema, nada ajeno al impresor de las *Flores de poetas ilustres*, «Paupertatem summis ingeniis obesse, ne provehantur» («la pobreza impide la elevación del ingenio») y la piedra arrastra al suelo mientras el brazo anhela el cielo.

³⁵ LAFUENTE ALCÁNTARA, M., *Historia de Granada*, IV, Granada, 1846, p. 272 (ed. facs., Granada, 1992).



CON DOS AUTORES CULTOS: NOTAS EN TORNO A GARCÍA DE PORRAS Y MIGUEL DE BARRIOS

Jesús Ponce Cárdenas

Universidad Complutense de Madrid

En un ensayo ya clásico, el decano de la estilística hispana, Dámaso Alonso, se interrogaba, llegado el momento de abordar el estudio de la variopinta producción poética de Lope de Vega: «¿cómo ordenar el océano?».¹ La desazón que invadía al maestro complutense en su intento de reducir a esquemas claros la ingente obra lírica del Fénix no resulta, obviamente, menor que el desasosiego máximo que provoca el tentativo (no menos ambicioso) de iluminar otro arduo problema: poner algo de orden en el magma variadísimo e incomparable que conforma la poesía culta del Barroco español. Seguidamente trataremos de presentar las aristas críticas de dicha cuestión y ofreceremos algunos matices en cierta manera inéditos en torno al éxito del gongorismo en Andalucía.

¹ *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1987, p. 422.

CONTEXTOS DE LA LÍRICA ANDALUZA: PROMOCIONES DE LA POESÍA CULTA

En cuanto al ámbito andaluz, se ha de subrayar, ante todo, cómo la crisis del comercio ultramarino experimentada durante los primeros años de la centuria no evitó que la ciudad de Sevilla, orgullosamente autodenominada *Nueva Roma*, siguiera ostentando el máximo fulgor en el panorama cultural, artístico y literario del siglo XVII. Por las mismas fechas, en el taller hispalense del pintor Pacheco se formaba el genio más brillante de la plástica barroca (Velázquez) y se celebraban reuniones de poetas y eruditos. Allí confluían *connaisseurs* y humanistas que en amena tertulia discurrían sobre cuestiones de sabrosa erudición (antigüedades, *picturae*, letras...). Los nombres de Francisco de Medrano, Hernando de Soria Galvarro, Francisco de Rioja, Juan de Arguijo, Andrés Fernández de Andrada o Rodrigo Caro constituyen una parte esencial de la deslumbrante galería horaciana y neoestoica que aportaba la ciudad bética al panorama poético secentista. Durante las dos primeras décadas del siglo, otra urbe regada por el Guadalquivir podía reclamar la primacía lírica de la península. En verdad, Córdoba había arracimado en torno a la figura principal de Luis de Góngora a una serie de escritores e intelectuales que tuvieron el privilegio de convertirse en los primeros receptores de las innovaciones líricas llevadas a cabo por el genial racionero. El médico y humanista Andrés Vaca de Alfaro, el aristocrático Pedro de Cárdenas (junto a sus hermanos don Juan de Cárdenas y don Martín de Saavedra), el delicado poeta Antonio de Paredes, el futuro comentarista y anotador de las *obras mayores* Pedro Díaz de Rivas integraron un cenáculo del que aún hoy no se han despejado muchas incógnitas. Algo parecido había de ocurrir en otras ciudades meridionales. Núcleo urbano en el que confluían las redes comerciales provenientes de Málaga, Córdoba y Sevilla, Antequera fue uno de los grandes focos culturales y literarios andaluces durante la segunda mitad del Quinientos y la primera parte del siglo XVII. El famoso predicador Francisco de Cabrera, el erudito latinista Juan de Aguilar, el jurisperito Francisco de Amaya, el doctor Agustín de Tejada Páez y poetas como Juan Bautista de Mesa, Cristobalina Fernández de Alarcón, Luis Martín de la Plaza, Jerónimo de Porras o Pedro Espinosa conformaron un núcleo de literatos que, en el momento de madurez de su carrera literaria, llegaron a declararse a favor del *nuevo estilo* de Góngora. La misma ciudad de Antequera podría asimismo dar testimonio de hasta qué punto un centro académico importante llega a condicionar en cierto modo la práctica poética de los autores formados en torno al mismo. Es lo que sucede en torno al *Studium* surgido con la Real Colegiata. De hecho, «el intenso horacianismo detectable en las *Flores* de Espinosa o en las prácticas poéticas de Luis Martín de la Plaza o Jerónimo de Porras es un argumento que merece ser examinado con cierto detalle a la luz de lo que sabemos de la Cátedra de Gramática».² Formado en ese ámbito de los *Studia Humanitatis*, Agustín de Tejada reconocía en Juan de Mora a su «maestro» de latinidad y de modo semejante Cristobalina Fernández de Alarcón

² LARA GARRIDO, J., «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana del Siglo de Oro», *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de Arte e Historia (1503-2003)*, Antequera, 2004, pp. 221-257 (p. 227).

aprendió «letras latinas» en las clases de Juan de Aguilar, el célebre *manco de Antequera*. El pequeño panorama andaluz aquí trazado debe completarse con una última referencia, ya que entre las décadas de 1620 y 1650 la ciudad de Granada contó con un importante fermento de intelectuales y poetas, ejemplarmente representados por dos grandes escritores cultos, aventajados discípulos del estro gongorino: Pedro Soto de Rojas y Francisco de Trillo y Figueroa.

Pero veamos ahora cuál es el modo de ordenación cronológica más extendido en los estudios de poesía secentista:

«La ordenación por generaciones es sin duda, a pesar de sus intrínsecas limitaciones, la más palmaria y evidente. La primera gran generación de poetas barrocos la constituyen los nacidos hacia 1560, los cuales comienzan a escribir hacia 1580. Es esta la generación de los grandes creadores e iniciadores de géneros y formas poéticas, aunque casi todos recorran caminos diferentes. A ella pertenecen Góngora, Lope, los Argensola y, a su lado, una serie de poetas menores que marcan también las líneas más significativas por donde va a discurrir la poesía del siglo: Liñán en el romance o Juan de Salinas en la poesía festiva. La segunda generación, la de los nacidos en 1580, produce todavía un genio creador individual con Quevedo, pero es sobre todo la generación de los discípulos y continuadores de la anterior, por cuyos mentores toman fervoroso partido o los combaten en medio de ruidosas polémicas. A Góngora le secundarán magníficos discípulos, como Villamediana o Soto; en torno a Lope vemos a Esquilache o Medinilla, en tanto que por su cuenta caminan otros poetas, como Espinosa, Carrillo o Jáuregui. La tercera generación, la de los nacidos hacia 1600, marca ya un claro debilitamiento poético. Fuera de algún fino poeta rezagado, como Bocángel, la lírica degenera en la inexpresividad (Pantaleón de Ribera) o en el prosaísmo (Rebolledo), cuando no en el verso ocasional y de circunstancias (Solís)».³

A tenor de lo aquí afirmado, en realidad «lo importante es estar formándose *entre unas ciertas fechas* o estar ya desarrollando una labor o encontrarse en la vejez».⁴ Así, cuando Juan de Tassis o Pedro Soto de Rojas escriben sus versos en torno a 1605, siguen aún los cauces propios de la línea amatoria cortesana o el modelo itálico de Torquato Tasso y Battista Guarini. La fascinación ante el *nuevo estilo* gongorino hará cambiar a partir de 1615 su forma de escritura y por ello acometen la redacción de fastuosos poemas de signo mitológico (el *Faetón*) o radiantes versos descriptivos (el *Paraíso cerrado*). Excepción hecha de un genio como Quevedo, «lo característico de una generación [como la de los nacidos hacia 1580] es, precisamente, el cambiar de maestros y el generalizar lo que antes constituía una excepción». De este modo, la línea garcilasiana o tassesca es deshechada a favor de una escritura *obscura* y latinizante, el *epilio* y el *poema lírico-descriptivo* (junto con la forma libre de la *silva*) pasan de ser algo

³ ROZAS, J. M. y PÉREZ PRIEGO, M. A., «Trayectoria de la poesía barroca», *Historia y Crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, v. 3, 1983, pp. 637-638.

⁴ GARCÍA MARTÍN, J. L., *Las voces y los ecos*, Madrid, 1980, p. 13. Seguidamente espigo otras citas, localizables en p. 15.

excepcional a convertirse en elementos literarios bien difundidos y apreciados. Por su parte, los autores nacidos con el cambio de siglo reciben a su vez el doble ejemplo de las dos generaciones precedentes y, en muchos casos, combinan dechados aparentemente irreconciliables, como ocurre con Polo de Medina, Colodrero de Villalobos o Pantaleón de Ribera, que funden en sus versos ecos de Góngora y de Quevedo.

Si no se aplica con un criterio demasiado rigorista, no resulta inútil desde el punto de vista didáctico la denostada teoría de las generaciones, ya que permite (desde una óptica secentista) contemplar una serie de *promociones* sucesivas en el desarrollo de la lírica culta barroca. De hecho, creemos que se impone la necesidad de ordenar la pléyade de poetas de signo gongorino según unas pautas temporales que se atienen a dicho esquema. Por ello abogamos por la distinción de una primera promoción culta, integrada por los mejores discípulos del racionero (Pedro Soto de Rojas, Juan de Tassis, conde de Villamediana; fray Hortensio Félix Paravicino, Antonio de Paredes, Gabriel de Henao, Juan de Espínola y Torres); una segunda promoción de escritores que ostentan un rango poético indudable, sin llegar a alcanzar tonos magistrales (Jerónimo de Porras, Anastasio Pantaleón de Ribera, Juan de Moncayo y Gurrea, marqués de Sanfelices; Miguel Colodrero de Villalobos, Salvador Jacinto Polo de Medina) e incluso una tercera promoción gongorina (integrada por autores nacidos después de 1620), cuya escritura imita tanto a Góngora como a los poetas de las dos promociones precedentes y en verdad resulta francamente epigonal (Miguel de Barrios, Agustín de Salazar y Torres...). Por supuesto, más allá del «funcionamiento didáctico de los ejemplos elegidos», se impone como *desideratum* la necesidad de que en tal «ajedrezado» artificioso realmente «lo que importa es la caracterización singularizadora de cada poeta».⁵

Una manera útil de atemperar el rigorismo crítico atribuido al método generacional ha sido el recurso a marbetes conceptuales que permiten apreciar ciertos fenómenos de continuidad, al margen del 'rasgo' exclusivo y absoluto de la fecha de nacimiento. De este modo surgía el concepto conciliador que se denomina *constelación*. Como *constelación* se definen «aquellas agrupaciones de hombres que aparecen como una unidad generacional, aunque puedan pertenecer realmente a dos [generaciones distintas], del mismo modo que las estrellas de una constelación están próximas en el plano visual» (Julián Marías). En este sentido, podría entenderse que los poetas clasicistas aragoneses forman una *constelación* coherente, ya que comparten vínculos de amistad y una poética común, pese a que su fecha de nacimiento les sitúe en dos o tres generaciones distintas; baste pensar en autores como Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola (nacidos, respectivamente, en 1559 y 1561), Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache (1582) y Martín Miguel Navarro (1600). Al identificar una línea de escritura común, aplicar el concepto de *constelación* podría ocasionar una serie de ajustes tan necesarios como interesantes. De modo paralelo al ejemplo de los clasicistas, algo similar ocurriría con dos poetas singulares, unidos por lazos amistosos y por la pertenencia

⁵ «La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo», SORIA OLMEDO, A. (ed.), *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27*, Sevilla, 2007, pp. 121-168 (p. 129).

⁶ Recojo la hipótesis de la introducción de José Manuel Blecua a la edición del

a un mismo entorno cortesano, Juan de Jáuregui (1583) y Gabriel Bocángel (1603), que se singularizan y formarían *constelación* en su búsqueda de una aportación cultista ajena en cierto modo al personal sello gongorino.

Pese a lo mucho que se ha avanzado en el conocimiento de la poesía culta secentista durante las últimas dos décadas, el trabajo que resta por hacer aún es inmenso. Esa labor comprende un sinfín de etapas: desde esclarecer la biografía de muchos poetas de los que apenas conocemos el mero nombre y algún dato disperso hasta la más trascendente, realizar ediciones críticas y anotadas de manera solvente, ya que la dificultad de tales versos suele ser considerable. A lo largo de las páginas siguientes haremos algunas calas en torno a dos figuras situadas tras la estela gongorina, el ignoto García de Porras (encuadrado en la segunda promoción gongorina) y el montillano Miguel de Barrios (miembro conspicuo de la tercera).

UN INGENIO MAL CONOCIDO: GARCÍA DE PORRAS O LA POESÍA GALANTE

Los cartapacios poéticos del siglo XVII guardan entre sus páginas una pléyade de nombres que todavía hoy carecen de significación alguna para la historia literaria. Seguidamente, hemos de ocuparnos, de uno de esos centenares de nombres sepultado entre viejos manuscritos. Ciertamente, entre los cancioneros más interesantes para los investigadores dedicados a despejar los intrincados senderos del gongorismo ocupa un lugar principal el denominado *Cancionero de 1628*. Como todos recordarán, la *raccolta* lírica así denominada se corresponde con los tres volúmenes que conforman el Manuscrito 250-2 custodiado en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza. En efecto, el poeta más representado en este culto *Cancionero* no es otro que el propio don Luis de Góngora, de quien el ignoto amanuense copiaría unas ochenta composiciones (entre las cuales se cuentan el *Polifemo* y las *Soledades*). Junto al primado de la escuela culta, se encuentran asimismo otros escritores de signo gongorino, como el licenciado Matías Ginovés o el enigmático padre Villar (autor de una interesantísima *Fábula de la Fénix*, hoy casi olvidada). De ámbito andaluz, se recogen allí igualmente las divertidas quintillas *Contra una mujer flaca* del antequerano Luis Martín de la Plaza.

De la extensa nómina que ofrece el *Cancionero de 1628* quisiéramos seleccionar ahora una figura que plantea no pocas preguntas, la del poeta García de Porras. Hace algo más de seis décadas, un maestro de filólogos como José Manuel Blecua constataba cómo «algunas alusiones de sus romances se localizan en Andalucía», mas le había resultado imposible encontrar «su nombre en ningún repertorio biográfico ni bibliográfico andaluz».⁶ Efectivamente, pueden espigarse algunas referencias geográficas entre los versos de tipo amatorio o celebrativo redactados por García de Porras. Entre las composiciones amorosas, el poema dedicado a «Lisis» refiere cómo adora a esta bel-

Cancionero de 1628. Edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, Madrid, 1945, p. 54. Seguidamente espigo algunas otras citas, tomadas de la misma página.

dad desde hace seis años y la retrata como «pastora de Ardila», «la más bella pastora / que en los campos de Jerez / pisó al mayo sus alfombras» (p. 484). Otro romance (inscrito ahora en el ciclo del desengaño) desarrolla el tópico *e terra marem spectare furem* mediante otro marco andaluz ligado al contexto de los galeotes mediterráneos: «Yo a libertad concedido / y a tus cadenas negado, / desde Gibraltar a Argel / miraré seguro en tanto» (p. 500). El romance dedicado a *Celia, que cantaba* nuevamente recoge en su *incipit* el hidrónimo de la región andaluza: «Corren los riscos del monte, / las aguas paran de Ardila, / la Naturaleza propia / de la admiración vencida». La contraposición de damas también se vincula al mismo espacio gaditano en el romance donde *Se disculpa por dejar a Lisis por Celia*: «Es Lisis de las que ilustran / astros de Jerez el orbe, / luna que los aventaja; / Celia, sol que los esconde» (p. 520). De ámbito acaso salmantino podría resultar el poema votivo dedicado a un conocido santuario mariano: *A Nuestra Señora de la Peña de Francia* (pp. 514-515).

A la hora de esclarecer la identidad de García de Porras, podría establecerse aquí la hipótesis del vínculo (estrecho o remoto) con una familia antequerana que dio no pocas muestras de una singular inclinación a las letras. Como es bien sabido, Jerónimo de Porras (1601-1643) publicaba en Antequera las *Rimas varias* en 1639, dedicándolas al conde de Niebla. Entre las composiciones laudatorias de ese volumen figuran varios epigramas debidos a la pluma de Pedro de Porras, Juan de Porras y Agustín de Porras, todos ellos frailes agustinos y hermanos del poeta culto. Otros versos elogiosos aparecen firmados por el doctor Pedro de Porras Villalón, primo del escritor.⁷ Como es sabido, en el Archivo Quirós de los Ríos (hoy parte del Archivo Rodríguez Marín, en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas) se conservan en la Caja 72 las partidas de bautismo de los hermanos Agustín, Juan, Pedro y Jerónimo de Porras. Otra de las carpetas atesora datos extraídos del Archivo General del Obispado y recoge información importante sobre las fundaciones de capellanía en las parroquias de Antequera; allí puede leerse otro nombre acaso ligado con esta familia, el de Cristóbal de Porras. Sin embargo, mucho mayor calado ostentan los datos correspondientes a los años 1634-1636, ya que en la concesión de una capellanía a «Jerónimo de Porras» se tacha el nombre así copiado y se corrige como «Jerónimo de García Porras».⁸ Hasta el momento, nos movemos únicamente en el ámbito de la sospecha, mas quizá en fechas próximas la exhumación de algún documento notarial ligado a la ciudad de Antequera permita vincular la figura de García de Porras a esta saga de cultores de las bellas letras.

Pasando del ámbito biográfico al ya plenamente literario, desde el punto de vista estilístico, afirmaba el maestro Blecua que García de Porras era «poeta de marcada huella gongorina» y continuaba distinguiendo cómo, dentro de la limitada producción poética que de aquel se conserva, «lo más interesante es su fervorosa admiración por Jusepa Vaca y por su hijita, tan traídas y llevadas por poetas y prosistas de la primera mitad del siglo XVII».⁹ Siguiendo el camino sugerido por

el brillante filólogo aragonés, nos limitaremos aquí a presentar los dos poemas que él destacara. Mas antes de acometer el examen de ese pequeño díptico dedicado a la célebre comedianta, no estará de más recordar algunas referencias a ella dispersas entre las obras de algunos maestros aureoseculares.¹⁰ Por ejemplo, el epistolario de Lope recoge en dos cartas al duque de Sessa algunos datos interesantes. Escribía el Fénix hacia el 15 de julio de 1611: «no hay acá cosa nueva más de que el gran Morales vino y anoche estaban de visita Pastrana, etc., a la señora Josefa Vaca, descolorida y parida y menos arrepentida; hiciéronles bailes; vilos desde la calle por la reja».¹¹ Poco después, el 6 de agosto, afirmaba nuevamente el genial dramaturgo: «las noches pasan aquí los señores oyendo a Morales, aunque ellos nunca oyen. No sé qué le ha tomado, que si celoso salió de aquí, ha vuelto celosísimo: las sombras se le antojan hombres y su huésped lo quiere echar de su casa porque con la tajante desnuda y una vela en la siniestra mira los sótanos y desvanes antes que se acueste, por ver si halla algunos amantes en figura gatesca por los tejados. La Vaca viene de dos crías y más amarilla de comer barro que Isabelilla de beber con tocino. No veo quién la apetezca. ¿Qué tiene este hombre que anda con espíritus?». ¹² Del matrimonio formado por la actriz Josefa Vaca y el cómico Juan de Morales Medrano, cómico y jefe de una compañía teatral, nacieron varios vástagos, entre los cuales se cuenta Mariana de Morales, que ya hacia 1622 gozaba de bastante nombradía sobre las tablas. La falta de escrúpulos de la comedianta y sus notorios adulterios motivaron un entero ciclo de poemas satíricos escritos por otro seguidor del estilo gongorino, el conde de Villamediana. Recordemos aquí alguno de estos versos:¹³

A Josefa Vaca, reprendiéndola su marido *A Josefa Vaca, comedianta*

—«Oiga, Josefa, y mire que ya pisa esta corte del rey, cordura tenga; mire que el vulgo en murmurar se venga y el tiempo siempre sin hablar avisa.	Oye, Josefa, a quien a tu bien desea, que es <i>villa nueva</i> aquesta vida humana y a <i>villa flor</i> se pasará mañana, que es flor que al sol que mira lisonjea.
---	--

Por nuestra santa y celestial divisa, que de hablar con los príncipes se abstenga, y aunque uno y otro duque a verla venga, su marido no más, su honor, su misa».	Más hace <i>peña fiel</i> al que desea si en ferias te da a <i>feria</i> y a <i>Pastrana</i> , que anda el diablo suelto en Cantillana y en barca rota tu caudal se emplea.
--	--

Dijo Morales y rezó su poco, mas la Josefa le responde airada: —«¡Oh, lleve el diablo tanta guarda, el coco!	Que es <i> río seco</i> aquesta corte loca, que lleva agua salobre y ya <i>sal dañá</i> , que pica el gusto y el amor provoca;
--	--

¡Mal haya yo si fuese más honrada!». Pero como ella es simple y él es loco, <i>miró al soslayo, fuese y no hubo nada.</i>	que a tu marido el tiempo desengaña, que mucha presunción con edad poca al valor miente y al amor engaña.
--	---

Que hallarás, si plantares,
fáciles *alcañices*, no *olivares*».

a la actriz Jusepa Vaca», en MARTÍNEZ BERBEL, J. A. y CASTILLA PÉREZ, R., *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, 1998, pp. 81-114. Agradezco ahora a la profesora hispanista el generoso envío de una copia de este trabajo fundamental.

¹¹ Lope de Vega, *Cartas* (ed. N. Marín), Madrid, 1985, p. 88.

¹² Lope de Vega, *Cartas...*, pp. 89-90.

¹³ *Poesía impresa completa*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 458-461 y 508.

⁷ Mayor noticia de todo ello se da en la monografía *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, 2001, pp. 196-197.

⁸ Debo todos los datos procedentes del Archivo Quirós de los Ríos a la generosidad del maestro José Lara Garrido, a quien agradezco su siempre atenta disponibilidad.

⁹ BLECUA, J. M. (ed.), *Cancionero de 1628...*, p. 54.

¹⁰ Para la «fortuna literaria» de la famosa comedianta, resulta obligado remitir a un excelente y muy documentado estudio de REYES PEÑA, M. de los, «En torno

Como puede verse, el soneto dialogismo proporciona una irónica muestra de aleccionamiento moral a la esposa descocada por parte de un marido inquieto por su buen nombre. La cita final del celeberrimo endecasílabo cervantino acota bastante bien el sentido del conocido adagio *vulpes mutat pilum, non mores*. Según los trillados juegos onomásticos basados en diversos títulos nobiliarios, el segundo soneto desarrolla un entero listado de posibles amoríos con los *príncipes* o *grandes* de España, contra los cuales se había prevenido Morales en la primera composición: el marqués de Villanueva, el conde de Villafior, el duque de Peñafiel, el duque de Feria, el duque de Pastrana, el conde de Cantillana, el duque de Medina de Ríoseco, el conde de Saldaña, el marqués de Alcañices y el conde de Olivares. En suma, entre la clientela de la fogosa Jusepa se contaba lo más granado de la aristocracia del reino.

Como no hay dos sin tres, pues la liviana actriz y su inquieto marido fueron blanco preferido de los envenenados dardos satíricos de Juan de Tassis, nuevamente se acordaría de tan revuelta pareja el Correo Mayor en una décima compuesta en lenguaje muy claro:

«Morales no quiere ser
cornudo y es cosa justa,
mental cabrón sí, pues gusta
que reciba su mujer.
Recibir es prometer,
llave es de amor un 'Di, amante'
y adquiere dominio el Dante,
el cuerno en oro se salva,
porque está mal frente calva
a tan buen representante».

Como si de otro Diego Moreno —espejo de consentidores sabios en la obra quevedesca— se tratara, el Morales de estos octosílabos villamedianinos engasta con diamantes y rubio metal sus cuernos, mitigando así los sinsabores de un matrimonio borrascoso. Con todo, aún no habíamos tenido ocasión de escuchar las razones de la cómica, de ahí que el autor del *Faetón* reavive sus pullas en otro soneto que finge reproducir las palabras de la propia Jusepa Vaca:

—«Morales, deje ya de ser cansado,
sepa que si el ser puta no entendiera
que era anejo al ser farandulera,
jamás hubiera puesto pie en tablado.
Henos aquí, Morales, en honrado
y poco vividor, yo muy entera
en guardalle lealtad, que no debiera,
por no hallarse cornudo sin cornado.
Justicia pido, no consentimiento,
que yo procederé con tal recato
que sin que él pierda, ganaré un tesoro.
Sepa que en la comedia el casamiento
es sólo por cumplir y que es mal trato
siendo yo vaca no querer ser toro».¹⁴

No sólo el maldiciente Villamediana quiso medir satíricamente su talento con la materia cómica de una mujer bella y fogosa, sino que el propio Luis de Góngora se haría eco de esto mismo en otro soneto bien conocido redactado hacia 1622, aquel que principia «Si por virtud, Jusepa, no mancharas».¹⁵

Una vez dilucidado el contexto socio-poético de los retratos de Josefa Vaca en los versos y prosas del tiempo, quizá podamos identificar con más facilidades los vericuetos galantes de dos interesantes poemas de García de Porras. Seguidamente reproducimos tales versos:

«Hermosa Jusepa, en quien
con veneraciones miro
el crédito de estos tiempos,
la afrenta de los antiguos;
peregrino asombro, donde 5
es lo menos peregrino
acción con fuerza de lengua,
lengua con fuerza de hechizo;
a cuyo nombre le ofrecen
en las memorias escrito 10
poco bronce todo un cielo,
poca esfera muchos siglos;
yo soy el Tormes, que a Duero
bulliciosamente sirvo
con respetos de cristal 15
a su cetro de zafiros.
Bien que a su tiempo le usurpo
los tributos cristalinos,
después que, oh Vaca, me honraste,
después que deidad te admiro. 20
¡Ay, Vaca, digna que Chipre
pastos te rinda floridos,
holocaustos niegue a Venus,
dé a tu nombre sacrificios!
Si quieres trocar alegre, 25
huyendo del sol estivo,
la sombra de esos morales
por la de aquestos alisos,
ven, oh Vaca, ven, a donde
risueños cristales limpios 30
te aclamen sonoramente
deidad suya y dueño mío.
Ven, oh Vaca, ven y vean
hoy mis sonorosos vidros
que tu piel cándida ultraja 35
la nieve de que son hijos.
Ven, que en virtud de tus plantas
y en fe de sus regocijos,
serán mis corrientes, cielos,
mis márgenes, paraísos. 40
Si Argos vigilante es guarda
de tus despojos divinos,

¹⁴ *Poesía inédita completa*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 312.

¹⁵ *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, 1992, p. 298.

ciega sus despiertos ojos,
 pues deslumbras al Sol mismo.
 Díganlo las veces cuantas 45
 vencieron en desafío
 todos sus retos tus ojos,
 todo tu pelo tus rizos.
 Por guirnaldas, por collares,
 prometen servir festivos 50
 sus delicias Amaltea,
 el Zodíaco su cinto.
 Si aumentando asombros traes
 tu ternerueta contigo,
 con tan hermoso ganado 55
 muchos serán los perdidos».

Encubre este primer romance las galanterías con un sutil artificio enunciativo, ya que el discurso de alabanza y requerimiento amoroso se pone en boca de una deidad fluvial. Se trata en verdad de una pequeña estratagema algo habitual en la poesía áurea, un recurso al que también había recurrido Góngora en sus poemas heroicos, como testimonia el soneto a *Una quinta del conde de Salinas, ribera del Duero*, donde la alabanza del *locus amoenus* procede de la sermocinación de ese otro numen de las aguas («De ríos soy el Duero acompañado»)¹⁶. Así, como en una epifanía mítica, el río Tormes se muestra ante la bella comedianta, le invita a dejar otros predios y le ofrece quedarse a vivir en sus riberas. No sin gracia, a lo largo de los catorce cuartetos García de Porras reelabora una serie de tópicos áureos, como el de la dama Sol, bajo cuyo contacto florecen los prados («en virtud de tus plantas / y en fe de sus regocijos, / serán mis corrientes, cielos, / mis márgenes, paraísos»); la fuerza de una nombradía *aere perennius* (vv. 9-12); el sobrepujamiento de la mismísima Venus (vv. 21-24); la invocación propia de la himnodia antigua (subrayada enfáticamente por la anáfora del imperativo «Ven» en los vv. 29, 33 y 37). Como no podía ser menos, los octosílabos aprovechan también el simple juego onomástico «Vaca-vaca» para evocar tanto la manida antítesis de la poesía amorosa «ganado-perdido» (en el remate del poema) y la identificación de la bella hija de la actriz con una ternerueta (acaso refiriéndose a la pequeña Mariana de Morales). La alusión nominal también se hace extensiva al marido de la actriz, como atestiguan los versos 25-28 («Si quieres trocar alegre, / huyendo del sol estivo, / la sombra de esos *morales* / por la de aquestos alisos»). La incansable vigilancia a la que Morales sometía a Josefa Vaca podría también ser la causa de la reflexión en torno al mito de Ío custodiada por el fiero Argos Panoptes. Como no podía ser menos, desde el punto de vista elocutivo, el poema abunda en cuantiosos rasgos de signo cultista. Encontramos aquí los habituales contrastes cuantitativos de sabor gongorino dispuestos según una cadencia binaria («poco bronce todo un cielo, / poca esfera muchos siglos»), muestras de metaforismo suntuoso, brillante («cristal», «zafiros»); algún que otro ejemplo de léxico latinizante («tu piel *cándida*)...

La segunda composición consagrada a la célebre actriz y su hija discurre también por similares ámbitos de delicado lirismo:

Letrilla a Josepa Vaca y a su hija

Estríbillo

«Para mí solamente, Amor,
 para mí tienes tus manos;
 haced burla de Amor, serranos,
 que no tiene fuerza Amor.
 Perded el temor, 5
 que una vaca y una ternera
 a quien nunca se atrevió
 pacen libres en la ribera.
 Con presumida exención 10
 se apacientan descuidadas,
 más de tus tiros erradas,
 que del yerro de tu arpón;
 donde hay resistencias son
 hidalgos los vencimientos, 15
 mira que en mis rendimientos
 son tus rigores villanos.
*Haced burla de Amor, serranos,
 que no tiene fuerza Amor.*
 Todo un sol su pelo de oro
 y en su frente media luna, 20
 despreciara cada una
 a Júpiter vuelto en toro;
 sus libertades no ignoro
 y tus poderes confunda
 ver que a tu dulce coyunda 25
 niegan sus cuellos lozanos.
*Haced burla de Amor, serranos,
 que no tiene fuerza Amor.*
 De sus ojos a las cumbres,
 de sus huellas a la nieve, 30
 flores el llano les debe
 como esplendores la cumbre;
 síguenlas tus pesadumbres,
 mas ellas huyen veloces
 en las cumbres de tus voces, 35
 de tus silbos en los llanos.
*Haced burla de Amor, serranos,
 que no tiene fuerza Amor.*
 Mas, ¡oh Amor!, tu aljaba apura
 en mi pecho, que se ofrece 40
 muy tierno, porque merece
 tal ternera tal ternura;
 mas prende, ¡ay dios!, su soltura,
 de tu harpón queden heridos
 sus ojuelos, que dormidos 45
 roban el sueño tiranos.

¹⁶ *Sonetos completos...*, p. 61.

Haced burla de Amor, serranos,
que no tiene fuerza Amor.
Poderoso es el Amor,
temed mi dolor, 50
que los ojos de una ternera,
por pasto mi corazón,
tienen libres en la ribera».

Como puede verse, esta letrilla de Porras se sustenta en una tópica muy similar a la del romance, inspirada en primer lugar por un contexto bucólico o serrano. De nuevo apreciamos de qué manera la alabanza asume la habitual vestimenta mitológica: ahora de los amores de Júpiter e Ío (metamorfoseada en vaca, para escapar al castigo de Juno) pasamos a la visión del adulterio del Tonante (transformado en portentoso toro) con la princesa fenicia Europa. Especialmente significativo resulta el pasaje siguiente:

«Todo un sol su pelo de oro
y en su frente media luna, 20
despreciara cada una
a Júpiter vuelto en toro;
sus libertades no ignoro
y tus poderes confunda
ver que a tu dulce coyunda 25
niegan sus cuellos lozanos».

No llegamos a imaginar qué pensaría don Luis de Góngora al ver cómo el majestuoso arranque de la *Soledad primera* iba a convertirse, por obra y gracia de un seguidor suyo, en un efectivo mecanismo laudatorio en alabanza de una actriz ligera de cascos. El engaste alusivo de los versos 3-4 de la obra mayor gongorina («media luna las armas de su frente / y el sol todo los rayos de su pelo»), por otro lado, ratifica que en el siglo XVII leían «todo» y no «todos», variante que Robert Jammes desdeñara ya con su característica maestría.¹⁷ Además, un sintagma como «dulce coyunda» (v. 25) también muestra cierto sabor gongorino y acaso recuerde las «dulcísimas coyundas» del verso 440 del *Polifemo*.

La figuración de la mujer deseada como una vaca (cohonestada por el juego nominal) podría implicar alguna lejana conexión de esta delicada letrilla con la configuración clásica de una oda tan famosa como la II, 5 de Horacio, donde la amada aparece asimismo evocada como «novilla» cuya «tierna cerviz» no es aún «poderosa del yugo» (según reza la versión medranesca).¹⁸ Ese remoto vínculo horaciano que ahora se señala podría quedar acaso refrendado con el testimonio de los octosílabos que García de Porras dedicara *A una embarcación*, ya que tan interesante poema enlaza con el género helenístico del *propemptikon*, cuya cima poética no es otra que la oda I, 3 del venusino, compuesta con ocasión del viaje de Virgilio al Ática. La estructura dual de estas composiciones *more classico* (*voto por el viaje*

de un amigo / execración de la Codicia, móvil de las navegaciones) se cumple en el texto de este seguidor de Góngora, que se dirige a su querido *Ardenio* con evocaciones indiscutibles de signo horaciano (el famoso *animae dimidium meae* aparece en las cuartetas de romance como «no mitad del alma propia, / sino toda el alma mía» y el célebre *terque quaterque beati* como «feliz tres y cuatro veces»).

Llegado el momento de esbozar una pequeña conclusión acerca de la aún mal conocida figura de García de Porras, creemos que resulta de justicia subrayar ante todo la calidad de sus versos, que participan del lirismo amoroso y del ribete culto de cuño gongorino. El díptico de poemas *A Jusepa Vaca* ofrece, además, un curioso contraste con la serie de composiciones debidas a la pluma de Góngora, el conde de Villamediana o el propio Quevedo (autor de un rimado *Diálogo entre Morales y Jusepa, que había sido honrada cuando moza y vieja dio en mala mujer*). Frente a la impostación satírica que muestran la mayor parte de los versos áureos que integran este peculiar *Cancionerillo de Jusepa Vaca*, las únicas muestras de «poesía galante» consagrada a la bella cómica y su hijuela son los dos poemas de Porras. Por un lado tenemos la mayoritaria visión de una figura femenina, la execración marcada con la *acerbitas* de la sátira antigua; por otro, la estilización de una actriz de éxito, una visión impostada sobre una mujer fascinante, que el escritor pretende marcar con el sello de la galantería. La contraposición de ambos tipos de escritura nos puede dar una realidad ambivalente, el haz y envés de un deslumbrante siglo.

LA ESCRITURA AMOROSA DE MIGUEL DE BARRIOS: CONFLUENCIA DE TRADICIONES

El caso de Miguel de Barrios (Montilla, 3-XI-1635-Amsterdam, 2-III-1701) en el complejo panorama poético del Barroco presenta, como es sabido, un perfil problemático. La doble identificación del escritor bajo signo hispánico (el capitán Miguel de Barrios) o semítico (el transterrado Daniel Leví de Barrios) ha marcado la lectura de su obra bajo matices a menudo divergentes. No pretendemos ahora enfocar nuestro discurso en la identidad del exiliado, sino en la rica confluencia de tradiciones que presencia la lírica amorosa de un poeta que cultivó con cierta destreza el estilo culto.¹⁹

Como es sabido, la macroestructura del *Coro de las Musas* puede vincularse al magisterio quevediano del *Parnaso español* (editado póstumamente en 1648), pues sigue una *dispositio* general distribuida en torno a nueve agrupaciones de poemas (las secciones quevedescas fueron rotuladas con el nombre de cada una de las musas). La sección de la lírica amorosa ha sido, sin duda, aquella que ha despertado mayor interés entre la crítica. Los *Triunfos de Amor* (tal es el título de la *raccolta* barriana) comprenden un total de cincuenta y cinco

¹⁷ *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, 1994, p. 196.

¹⁸ Como bien se recordará, también Anacreonte quiso cantar a una bella muchacha amada y desdeñosa bajo la figuración animal de una «potrilla tracia» y en una cronología quinientista Lope añoraba a Elena Osorio como su «manso» favorito.

¹⁹ Una correcta ubicación crítica del problema ofrece LARA GARRIDO, J., «La dispar entonación del destierro: Miguel de Barrios», *Del Siglo de Oro (métodos y relecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES, 1997, pp. 222-224.

composiciones, con un claro predominio de formas italianizantes (treinta y cuatro sonetos, cuatro madrigales) y una variedad no desdeñable de textos octosilábicos (cuatro décimas, dos romances, nueve glosas, un retrato en redondillas, una *pintura* en quintillas). Sobre la articulación del poemario a la manera de un *cancionero postpetrarquista* ha discurrido I. García Gavilán, la mejor conocedora de la poesía amorosa del montillano.²⁰ En cierto modo, sí podría apreciarse la forja de un *romanzo d'amore* en la sucesión de los cincuenta y cinco triunfos que jalonan el itinerario biográfico-sentimental del yo lírico en el libro. Se tiende a identificar la ficción recreada en torno a los *senhales* amorosos de Mirtilo y la hilera de damas celebradas bajo las máscaras de Flora (o los análogos Florinda o Cloris), Anarda e Isabel (en anagrama inverso *Belisa*) con tres amores reales ubicados en momentos sucesivos de la vida del escritor (la incumplida relación juvenil con Flor Soto en Montilla; el primer matrimonio con Débora Vázquez en Italia y el posterior fallecimiento de ésta en Tobago; las segundas nupcias holandesas con Abigail de Pina). Los epígrafes de los *triunfos* vigésimo segundo y vigésimo tercero parecen, efectivamente, mostrar una decidida voluntad de identificar la *verdad biográfica* con la *verdad poética*: «Mirtilo corriendo tormenta en el golfo de León» acota el momento de la huida de España y la travesía hacia un país seguro, «Mirtilo teniendo en un puerto de Italia nuevas de haberse casado Flor con Armido, alaba su prudencia y no culpa su inconstancia, intitulando por la memoria de su nombre *Flor de Apolo* el primer libro que dio a la impresión» se refiere a la estadía del autor en Livorno y a la publicación del primer volumen de poesías, homenaje onomástico a su antiguo amor. También puede traerse a colación el testimonio del *triunfo* XXV, «Exclamación de Mirtilo dejando a su querida Anarda ahogada en el mar», que inserta una composición *in morte* en el decurso narrativo al tiempo que parece aludir a la fatal travesía de los recién casados Miguel y Débora hacia las Indias occidentales. De ser atendibles todas las pistas diseminadas por el escritor entre las rúbricas, encontraríamos en la enunciación poética que preside los *Triunfos* un valioso ejemplo de *yo lírico pretendidamente autobiográfico*, a la manera barroca (por ejemplo) de un Lope.²¹

La lírica amorosa del *Coro de las musas* reelabora con finura la herencia plurisecular de varias tradiciones sentimentales, desde los elegíacos latinos, a la poesía cancioneril cuatrocentista, hasta llegar al

legado itálico del Petrarquismo y sus continuadores hispanos. Los motivos que allí se desarrollan son los consabidos en la época, el preceptivo *silentium amoris* por parte del galán, la pintura secentista de gestos 'cotidianos' de la amada («A una dama que se cubrió los ojos con la mano; A la sangría del tobillo de Flor; Favorecido con una pera de Clori, se juzga más feliz que Tirso con la rosa que a ella se le cayó de un balcón...»), la *voluptas dolendi* propia de los seguidores del poeta de Arezzo... En la identificación de los «lugares exquisitos para la imitación» transitados por el montillano queda aún mucho trabajo por hacer, dado que estamos hablando de unos textos relativamente poco accesibles para un número amplio de investigadores. Mas, al margen de tales desvelos eruditos, conviene examinar ahora algunos ejemplos representativos para aquilatar los valores de la escritura barriana. En el *triunfo* XLI (*Propone que sólo su amor iguala el mérito del sujeto que le desvela*) el catálogo de varones enamorados que han eternizado a sus amadas mediante la palabra o la imagen sirve de correlato a la ponderación de la hermosura de su dama y a la perseverancia en el sentimiento por parte del locutor poético:

«Celebró hasta en el reino del espanto
Orfeo de su esposa la hermosura,
Apeles a Campaspe en la pintura,
Virgilio a su Amarilis en el canto,
Catulo a Lesbia en su amoroso encanto,
Propertio a Cintia en la apolínea altura,
a Perila Nasón con lealtad pura,
Petrarca a Laura con súave llanto.
Yo aplaudo de Isabel las sublimadas
perfecciones, que tiran penetrantes
flechas, de mis afectos igualadas,
excediendo por actos semejantes
ella en beldad a todas las amadas
y yo en firmeza a todos los amantes».²²

Barrios podría estar reelaborando aquí una tradicional galería que puede remontarse hasta el magisterio latino del epigrama VIII, 73 de Marcial (traducido, entre otros ingenios barrocos, por Juan de Jáuregui²³) y cultivada por el humanismo renacentista (baste pensar en el poema CXXXV de Boscán, que bosqueja todo un panteón de poetas enamorados a lo largo de siete octavas reales, pues Amor «fundó las

²⁰ Como introducción general a la materia, resulta obligada la consulta de la monografía (acompañada de un apéndice textual): *La poesía amorosa en el 'Coro de las Musas' de Miguel de Barrios*, Córdoba, Universidad de Córdoba-Ayuntamiento de Montilla, 2002. La investigadora cordobesa ha llevado a cabo posteriormente importantes asedios parciales sobre la biografía del escritor: «Reflexiones biográfico-literarias sobre un judío montillano del siglo XVII: Miguel (Daniel Levi) de Barrios», en ESPINO, F. M. (ed.), *Actas de las V Jornadas sobre historia de Montilla*, Montilla, Ayuntamiento de Montilla, 2003, pp. 165-186 y «Miguel (Daniel Levi) de Barrios y sus mecenas: un caso más de mendicidad poética», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 9 (2003), pp. 21-26. A los nuevos datos sobre la vida de Barrios, vienen a sumarse ahora los estudios sobre su fortuna y su estilo: «Tras el hilo de Ariadna: Miguel de Barrios y su recepción crítica en Europa», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 12 (2004), pp. 19-24; «Los Triunfos de Amor de Miguel de Barrios, ¿un cancionero postpetrarquista?», en

MATA-M. ZUGASTI, C. (eds.), *El Siglo de Oro en el nuevo milenio. Historia, Crítica y Teoría Literaria*, Pamplona, EUNSA, 2005, t. I, pp. 765-776; «Una aproximación a los retratos poéticos femeninos en el *Coro de las Musas* de Miguel de Barrios», en MATAS, J. et alii (eds.), *La maravilla escrita. Torquemada y el Siglo de Oro*, León, Universidad de León, 2005, pp. 377-388. Agradezco a la profesora García Gavilán que me haya hecho llegar, con su generosidad característica, copia de este deslumbrante caudal de bibliografía barriana.

²¹ El estudio categorial de los tipos que sustentan la *enunciación poética* y los posibles matices del *yo lírico* ha sido objeto de un importante asedio crítico: LUJÁN ATIENZA, A. L., *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, 2005.

²² Cito por la pulcra edición de GARCÍA GAVILÁN, I., *La poesía amorosa en el Coro de las Musas de Miguel de Barrios*, Córdoba, 2002, pp. 190-191.

²³ Poesía, ed. J. Matas, Madrid, 1993, pp. 221-222.

cumbres de Parnaso»²⁴). Desde el planto mítico de Orfeo a la galería de poetas latinos, desde la imagen del pintor helenístico hasta el autor de los *Rerum Vulgarium Fragmenta*, el orgulloso *yo lírico* se inserta en una tradición lírica amorosa de la que se sabe deudor, al tiempo que trata icáreamente de superarla. Pese al carácter tópico de la oposición propia del sobrepujamiento (con clara oposición entre cuartetos y tercetos), no carece de gracia el ejercicio comparativo acometido por el montillano.

Pertenece al mismo ciclo de poemas, la inversión del nombre común a modo de anagrama (Isabel > Belisa) se verifica en el hermoso *triumfo* XLIII, que ejecuta una delicada variación sobre el motivo neoplatónico de la *Transformación de los amantes*:

«Prendiéndose dos almas sin enojos,
una en otra de suerte se transforma
que cada cual con diferente forma
se mira en el espejo de sus ojos.
Tienen los rendimientos por despojos
y su distancia división no forma,
porque en cuanto una idea los conforma
dentro de sí se miran con antojos.
Ausente de Belisa, en mí la miro
y tan ansioso en ella mi alma veo
que fuego enciendo con lo que suspiro,
porque de modo su beldad poseo
que de mí, por gozarla, me retiro
y al paso que la gozo, la deseo».

La presencia de palabras-rima bien asentadas en el desarrollo tradicional del motivo (baste pensar, por ejemplo, en los famosos versos de Cristóbal de Castillejo que principian «Han acordado mis ojos, / movidos a compasión, / de ayudar al corazón / a padecer sus enojos, / no guiados por antojos / ni locura, / sino por conciencia pura / del daño que le causaron / cuando en veros se obligaron / a vivir en amargura / en sola vuestra figura / transformado»), el eco bembesco de un elemento como el espejo de la mirada («Lo star teco altrimenti fora a torto. / Ambi vivi in altrui, morti in voi stessi, / ella di te e tu di le sembianza / rendete, come suol limpido specchio»), la impronta garcilasiana del primer terceto (que homenajea la bella factura de un fragmento del soneto VIII «Ausente, en la memoria la imagino; / mis espíritus, pensando que la vían, / se mueven y se encienden sin medida»), la presencia de motivos ígneos habituales en la filografía («fuego enciendo») o el bellísimo desdoblamiento del *yo lírico* ausente que se evade de la cárcel del cuerpo («de mí [...] me retiro») para llegar al placer de contemplar a su dama con el mero espíritu («por gozarla», «la gozo») sin duda conforman una de las más bellas reescrituras barrocas de la tradición ficiniana y petrarquista

(recuérdese, a este propósito, la doctrina que el filósofo florentino sintetizara en *De amore*, VI, 9: «la intención del espíritu del amante se vuelca completamente en el pensamiento constante del amado [...]. Además, allí donde se lleva la asidua intención del alma, allí acuden los espíritus, que son vehículos e instrumentos del alma [...]. El alma del amante es arrastrada a la imagen del amado, que está grabada en su fantasía, y al amado mismo. Y allí son atraídos también los espíritus y volando a éste constantemente se disipan»²⁵).

El sedimento de la tradición filográfica renacentista (Ficino, Castiglione, Bembo, León Hebreo...) sustenta gran parte de la tópica amorosa que articula los *Triunfos* de Barrios. La preponderancia de la mirada instituida por los valores neoplatónicos (que acogieron como lema propio la cita properciana «*Oculi sunt in amore duces*») aparece desarrollada en varias piezas de este peculiar cancionero barroco, como en el *Proemio* al libro («Gigante niño forma las pasiones, / lenguas de los auríferos despojos / que en el semblante imprimen las razones. / No hay quien puede escapar de sus arrojados, / porque para robar los corazones / entra por las ventanas de los ojos»), o en el cierre del *triumfo* I («Si he de escribir la causa sin recelo, / da a mi esperanza plumas sin enojos, / levantará Cupido más su vuelo. / Pero si he de ser cisne en tus despojos, / la dulce lira tocaré del cielo / para cantar que muero por tus ojos») o en el II («¿Qué fortaleza habrá que la resista / si de las vidas dea flechadora / antes que ofrece guerra las conquista? / No sienten el morir mirando a Flora, / por ser tal el hechizo de su vista / que cuando mata más, más enamora»). En cuatro bellas décimas, el *triumfo* LI glosa, por su parte, una redondilla donde se reproduce el virgiliano *latet anguis in herba* («Vi clavel, vi plata y no / el áspid vi, que lascivo / en las flores quedó vivo / al punto que me mató»). Cierta intención, por el entrecruzamiento de motivos, reviste a este propósito la segunda estrofa:

«Amor de sus arreboles
formó mi mortal despojo,
áspid entre el clavel rojo
que abrió a luz de dos soles
por mis ojos girasoles.
De su resplandor esquivo
entró un fuego tan activo
que, con encenderme tanto,
quedé más absorto en cuanto
el áspid vi que lascivo».

De inequívoco gusto barroco resulta la sobresaturación de colores calientes en la paleta metafórica de Barrios («arreboles», «clavel rojo», «soles», «girasoles», «resplandor», «fuego», «encenderme»). La idea neoplatónica de la *visio amoris* aparece ahora recubierta por una condensación de figuras y conceptos que remiten a tradiciones dispares. La metáfora del sol (mirada de la dama) y el heliotropo (ojos

²⁴ *Obra completa*, ed. C. Clavería, Madrid, 1999, pp. 394-395.

²⁵ Para todo el caudal temático desde sus orígenes hasta el siglo XVII tengo muy en cuenta las informaciones recogidas en el erudito ensayo de SERÉS, G., *La*

transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro, Barcelona, 1996. El soneto de Barrios no figura entre los testimonios barrocos de pervivencia que aduce el profesor barcelonés.

del amante) se entrelaza así con el concepto del *amor sierpe* que parece apuntar hacia un doble ejemplo virgiliano. De un lado, resulta inequívoco el eco de la entonación amorosa que el *latet anguis in herba* asume en la dicción áurea («áspid entre el clavel rojo»). Del otro, creo que el gesto estupefacto del yo lírico asaltado por la pasión («Quedé más absorto en cuanto...») podría remontarse sutilmente hasta el célebre símil épico del segundo libro de la *Eneida* (379-381: «*Inprovisum aspris veluti qui sentibus anguem / pressit humi nitens trepidusque repente refugit / attollentem iras et caerula colla tumentem*»). De hecho, este otro lugar común había fecundado previamente la escritura de poetas como Jerónimo de Lomas Cantoral («como aquel que, seguro, en verde prado / pisa el serpiente fiero y ponzoñoso / y ve que de improviso salteado / ha sido y queda triste y temeroso») o Luis Barahona de Soto («cual si serpiente / tocara con el pie, un temor helado, / con oscuros espíritus y espesos, / corrió por las medulas de los huesos») y resulta más que plausible que el poeta montillano pudiera combinar en sus versos los recuerdos de dos tópicos latinos operantes durante toda la cronología áurea.²⁶

A MODO DE CODA CRÍTICA

Hace ya varias décadas el bibliófilo y erudito Antonio Rodríguez Moñino nos prevenía acerca de las trampas de la historiografía, señalando atinadamente cómo una cosa es la construcción crítica y otra (generalmente muy distinta) la realidad histórica. De hecho, la modesta aportación que aquí realizamos se muestra muy consciente de esa falla y por ello estimamos necesario señalar que mientras no contemos con ediciones rigurosas de poetas del tenor de Antonio de Paredes, Francisco de Trillo y Figueroa, Miguel Colodrero de Villalobos, Jerónimo de Porras, García de Porras o Antonio Cuadrado Maldonado resultará muy incompleto el panorama de la lírica culta secentista, tanto en Andalucía como en otras regiones peninsulares. De hecho, la fijación de los textos poéticos debidos a una nutrida serie de autores hoy día poco o nada conocidos sólo servirá como primer paso en ese reajuste crítico que está pidiendo a gritos la historiografía poética secentista. Restan aún por hacer numerosos asedios críticos en el marco de ese caudal siempre recommenzado de la poesía barroca de signo gongorino.

²⁶ Los pasajes clásicos se reproducen en «Céfalo y Procris: siete variaciones para un relato mítico», en AA.VV., *Calderón en Europa*, Madrid, 2002, p. 155.



CIUDAD Y LITERATURA: LOS LIBROS DE ANTIGÜEDADES EN LA ANDALUCÍA DEL BARROCO

Asunción Rallo Gruss

Universidad de Málaga

El siglo XVII, en consonancia con la mentalidad imperante que hoy denominamos barroca, experimenta un incremento excepcional en la escritura y edición de libros de antigüedades. Los motivos que explican este fenómeno son diversos y se refieren a los variados aspectos que confluyen en la genealogía e identidad del género: alabanzas (panegíricos) de ciudades (*laudes urbium*), enciclopedias de la cultura clásica, cuando el humanismo ha llegado a su madurez, recuperación histórica de un pasado ilustre, en el que están interesados tanto la nobleza y la oligarquía dominante como los propios autores, que invisten su tarea de cumplimiento de su deuda a la patria¹ o de respeto a un encargo de la misma. Y se convierte en un reto asumido por escritores de muy diversa índole desde Mateo Alemán² a los poetas Agustín de Tejada Páez, Rodrigo Caro, comentaristas de Góngora como Díaz de Ribas y el abad de Rute, autores de teatro como Ordóñez de Ceballos o historiadores.

¹ Hay excepciones: Agustín de Horozco, tan preocupado por las antigüedades gaditanas, era toledano (de Escalona); Alonso de Morgado, iniciador de las historias sevillanas, era extremeño; Ximénez Patón, que rehizo y publicó la obra de Pedro Ordóñez de Ceballos sobre Jaén, era de Murcia, y Juan Vázquez Rengifo, exaltador de las grandezas de Vélez, era de Ávila.

² «Dejábase atrás, con amargo desdén, todo lo que había escrito de la tercera parte de su *Guzmán* y una *Historia de Sevilla*, fruto de muchas vigiliias y afanes. Perdido, perdido todo» afirmaba Rodríguez Marín en un discurso (*Discursos leídos ante la Real Academia española por los Excmos. Señores D. Francisco Rodríguez Marín y D. Marcelino Menéndez Pelayo*, Sevilla tipografía de Francisco P. Díaz, 1907, p. 40).

Si el acto fundacional del género debe retrotraerse a la escritura y publicación de la obra de Ambrosio de Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España* (1575), ya que en él se establecen los pilares de la arqueología anticuaría y el modo de consideración del pasado histórico de las ciudades, de sus caracteres se obtienen las pautas más relevantes del género: en particular su vínculo interno con la actividad historiográfica, del que se deriva tanto la búsqueda de un pasado controlado en las fuentes como la creación de instrumentos que posibiliten esa reconstrucción. Estos instrumentos, principios de carácter arqueológico, permanecen válidos para los escritores posteriores hasta el siglo XVIII. De hecho uno de los fundamentos más sólidos para poder agrupar este conjunto de obras e intentar perfilar sus caracteres como género es su vinculación con Morales, autoridad, refrendo y cita continuada en todas ellas.

La filiación y establecimiento del *corpus* se presenta en sí mismo problemático debido no sólo a la diversidad de modalidades discursivas sino a lo más evidente, su carácter misceláneo; por ello hay que abordar distintas aproximaciones considerando desde el fenómeno de su abundancia a sus autores, elementos repetidos y procedimientos comunes.³

En Andalucía se produjo un verdadero entusiasmo en la escritura de estas antigüedades ligadas a ciudades, como demuestra su número, mucho mayor que en otras partes de España. Aun teniendo en cuenta la dificultad de conformar un *corpus*, en el que el rigor va imponiendo la incorporación y el rechazo de unas y otras según se van estudiando e impidiendo una prematura exhaustividad, he contabilizado alrededor de sesenta. Con la prudencia que marcan unos estudios aún incipientes, y dada la complejidad y variedad de los exponentes de este conjunto, hay que considerar al menos dos causas probables de este fenómeno, una de índole general en toda España, otra referida al contexto de Andalucía.

La primera arranca del deseo generalizado, potenciado por la aparición de los falsos cronicones, de adjudicarse unos de esos santos recién descubiertos (inventados), de convertir la ciudad en lugar de martirios

de santos y en depositaria de sus reliquias. Esto se percibe hasta en los títulos y las portadas de los libros que dan cuenta y realzan la presencia de los santos y mártires locales. Reflejan así la moda y el entusiasmo barroco de celebraciones y fiestas en torno a la aparición de reliquias y su traslado.⁴ Podría parecer disonante que este impulso conlleve el reconocimiento de las antigüedades de la localidad señalada; y en cierto modo genera una especie de ambigüedad en el género, dada esa extraña mezcla de lo laico (pagano) y lo religioso, situándose en un maridaje de hagiografía y arqueología.⁵ En definitiva, «remite a la mezcolanza de lo más espiritual y lo más material y al trasiego entre lo más sublime y lo más repugnante, muy familiares para el lector coetáneo» es decir el de la época barroca.⁶

La segunda depende de la necesidad acuciante para las ciudades andaluzas, algunas con apenas un siglo de existencia tras la conquista por los castellanos, de una fundación religiosa, al carecer de pasado cristiano continuado desde la época romana. Es la urgencia de borrar el inmediato pasado musulmán y ofrecer otro de raíz y abolengo reconocido y prestigioso. En algunas se siente incluso esa larga etapa como una enfermedad que la conquista cristiana ha sanado.⁷ Esto explicaría el *lapsus* en el decurso, la importancia dada a la conquista de la ciudad por los reyes castellanos, que se convierte y desgrana en motivos épicos, y la ignorancia y ausencia del pasado musulmán, aunque algunos esporádicamente se refieran en determinadas ocasiones a sus lápidas o ruinas o incluso dibujen sus figuras ornamentales o arabescos, como hace Díaz de Ribas para probar que Córdoba la vieja no es la Córdoba romana fundada por Marcelo según quería Ambrosio de Morales.

El anticuario es un enciclopedista al estilo de Plinio o de Varrón, saliendo de los límites de la categoría de historiador, un humanista en su sentido más amplio (o poeta) como preocupado o interesado por las más diversas disciplinas, geografía, antropología, epigrafía, numismática, historia.⁸ Suelen ser humanistas que han estudiado en Alcalá, Salamanca u Osuna y que ocupan cargos eclesiásticos, en su mayoría canonjías.

³ Para todo lo referido a consideraciones generales de los libros de antigüedades, así como al establecimiento de un corpus cf. mi estudio *Los libros de antigüedades en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002. Remito a él para los títulos completos de las obras, las ediciones o los manuscritos por los que cito.

⁴ Es significativo que Ambrosio de Morales, fundador de la historiografía de base arqueológica, tenga una obra sobre los mártires de Alcalá y el traslado de sus reliquias desde Huesca: santos Justo y Pastor. No hay que olvidar que Ambrosio de Morales estuvo comisionado por Felipe II para recorrer el norte de España en busca de libros, y restos de antigüedades para trasladarlos a El Escorial, dando cuenta de las reliquias, *Viaje por orden de Felipe II a los reinos de León y Galicia y Principado de Asturias para reconocer las reliquias de los santos, sepulcros reales y libros manuscritos de catedrales y monasterios*, 1572.

⁵ Sobre este extraño concurso cf. CHAUCHADIS, C., *Estudio introductorio* a la edición facsimilar de *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor en la ciudad de Huesca, con las antigüedades que se hallaron fabricando una capilla para trasladar sus santos cuerpos*, Huesca, Instituto de Estudios Alto aragoneses, 2005.

⁶ GIL ENCABO, F., en *supra*, p. XXXIX. «la historia devota y las circunstancias que mezclan lo sagrado y lo profano acaban por formar en torno a los santos un todo temático coherente [...] lo religioso cede ante lo laico y así la función de salvaguarda de los vestigios de la antigüedad» pasa a ser la parte más

importante de la obra, p. XLVIII. Lo confirman, por ejemplo, los siguientes títulos: MOREJÓN, *Historia general y política de los santos, antigüedades y grandezas de la ciudad de Málaga* (1676); MARTÍN DE ROA, *Écija, sus santos, su antigüedad eclesiástica y seglar* (1629); TERRONES DE ROBRES, *Vida, martirio, traslación y milagros de san Euphrasio, obispo y patrón de Andujar. Origen, antigüedad y excelencias de esta ciudad*, (1657); SAN ANTONIO Y CASTRO, *Historia eclesiástica y seglar de la colonia Betis* (1655).

⁷ Así lo apunta I. Henares Cuellar para la obra de Bermúdez de Pedraza: «Como una enfermedad del cuerpo ha vivido la ciudad su cautiverio entre bárbaros infieles habiendo sanado por la sola medicina de la misericordia de Dios, que no otra será la significación histórica e ideológica de la conquista cristiana, de la que en su opinión se derivará la paz para España y la gloria para la ciudad que renacerá de las fundaciones regias», prólogo a la edición facsimilar, Granada 1989, p. XII.

⁸ «Gli antiquari...cioè amatori e ammiratori di cose antiche» define S. Speroni en su *Dialogo della Historia*. «A los que nos dan de estas cosas noticia y con su diligencia desenterraron del polvo las reliquias de aquellas antigüedades llamamos con razón anticuarios y debémosles mucho pues nos las dieron como vivas y como resucitadas a nuestros ojos y ahora por su diligencia y por su industria vuelven a ejercitarse y entenderse poco menos con tanta perfección» según palabras de Lorenzo Vander, en el *Elogio de la ciudad de Andujar*, incluido en la obra de Terrones de Robres, ya citada, s. f.

Su función se dibuja sobre dos polos: por un lado contaba con las propuestas retóricas de la *laus* y la *descriptio*, por otro se inicia en los viajes⁹ «arqueológicos» y «averiguaciones» cumplimiento la vertiente experimental nacida en el Renacimiento. Ellos mismos se refieren a la indagación arqueológica denominándola «averiguaciones»; solo, y ya al final del siglo, Jerónimo de la Concepción la llama investigaciones. Estas se desarrollan como visitas de reconocimiento, en las que se registran las ruinas, se toman notas de las inscripciones, se recogen monedas y estatuas;¹⁰ derivando en coleccionismo. Son unas veces promovidas por los nobles, o por las ciudades (como el caso de Antequera), otras dependen de la actuación humanista que había dado en guardar en el *studiolo* estos vestigios de antigüedad, junto con las curiosidades naturales, llegando a constituir los gabinetes de maravillas, cuya concepción es manifiesto barroco. Conocidas son, en este sentido y en ámbito andaluz, tanto la casa de Argote de Molina, como el jardín de Monardes (dedicado a la botánica), y el palacio de los duques de Alcalá en Sevilla.

Trabaja como el ensayista, sobre conjeturas que pretende dilucidar articulando las piezas materiales que ha recabado (inscripciones, monedas, ruinas visitadas) con sus conocimientos en autores antiguos. Era como componer un rompecabezas sabiendo elegir las piezas precisas necesarias y desechar lo impertinente; así se creaba un lugar antiguo y se imaginaba un espacio redescubierto. Todo debía encajar, para lo cual era imprescindible, partiendo de la duda y la elucidación, razonar, deducir e incluso suponer, lo que brindaba un margen para la especulación y la fabulación, de la que tenía que huir o al menos dominar para su correcta prestación.¹¹ Así se promueven tanto las clasificaciones de la fiabilidad, de confianza en las fuentes como las polémicas entre los anticuarios, para rebatir las opiniones de los otros, para probar la nueva atribución o los distintos caminos. Estas polémicas son a menudo manifestación de las rivalidades entre las ciudades, pero suponen una auténtica comunidad de intercambios, con préstamos y confrontaciones.

⁹ No olvidemos algunas de las epístolas familiares de Petrarca que son descripciones de viajes y visita a lugares de significado especial. «Petrarca è il primo ad interessarsi in modo così vivace sia per le discipline umanistiche che per l' archeologie e l' antiquaria» «L' epigragia e la numismatica i primi fondamenti furono posti dal Petrarca», (Fam. XIX, 3) afirma BUCK, A., *L' eredità classica nelle letterature neolatine del Rinascimento*, Brescia, Paideia Editrice, 1980, «Le fonti de la tradizione», pp. 42-43.

¹⁰ Sirva de ejemplo este fragmento de las *Antigüedades de Ronda* de Reinoso y Malo: «Sólo he averiguado que, en las cabañas de los cortijos, aquellos labradores del contorno han puesto para cimientos de paredes muchos pedestales con letreros; yacen en las ruinas desta ciudad más de cien pedestales de jaspe, unos de estatuas, otros de columnas, y por todas partes, algunas con letras que se dejan leer, otras tan gastadas que no se pueden leer. Hay muchas losas, columnas y cornisas quebradas, pedazos de estatuas vestidas con togas talaras, todo quebrantado con grande estrago; hállanse por el suelo muchas menudencias de antigüedad; tengo entre otras una siguilla de Venus desnuda enjugándose el cabello, memoria de la salida que hizo del mar. Es de bronce y con asa a las espaldas para llevarla en la mano o para darla a besar o para pedir con ella. Tengo con esta una imagencilla de una arpía de

CONFLUENCIA DE MODELOS EN LAS PROPUESTAS DEL GÉNERO

Las modalidades distintas dan cuenta de los motivos que impulsaron estas obras, propiciando un estudio al mismo tiempo del género; por lo cual se hace necesaria una disquisición para acercarnos a esta cuestión y entender mejor el carácter de estos libros. Así mientras Morales escribía sus *Antigüedades de las ciudades de España* como complemento de su *Crónica* a la que ya de hecho había añadido explicación de los cargos civiles, de los sacerdotes, y de costumbres romanas para el mejor entendimiento de su historia, otros son impulsados por mecenas, por las propias ciudades, o por su propia afición de coleccionistas e interpretes de inscripciones, desde su formación humanista; aunque la mayoría, siendo dependientes, lo hacen como débito a la patria (lo que explica su tendencia al panegírico) y, dada su condición de eclesiásticos (canónigos) como aparente dedicación la historia eclesiástica (llegada de Santiago, cristianos perseguidos, fundaciones, conventos, ermitas, y santos mártires).

En este sentido hay que tener en cuenta que uno de los modelos básicos e indiscutibles fue el género de la *laus urbis*. En este modo literario el escritor partía de una idea modélica de ciudad¹² y actuaba sobre la sombra de una edad dorada (*aurae aetas*) contraponiendo lo que quedaba a lo que imaginaba que debía de haber sido, de tal modo que por un camino su labor era resaltar las excelencias que la ciudad tenía, grandezas inalterables dependientes del clima, de la situación geográfica y del temperamento de sus habitantes, por otro lado su escritura era una propuesta de restauración y de recomposición, que atendía no sólo a lo cívico de los edificios (fuentes, muros, puentes o ermitas), recalcando la fastuosidad de lo que allí hubo en otro tiempo, sino moral referido a usos y costumbres. La ciudad próspera se dibujaba autosuficiente aunque vinculada al resto por su carácter religioso (devoto) y por su solidaridad política con el resto. Tal propuesta encaja perfectamente con la actitud barroca de desasosiego

bronce, rostro de mujer, cuerpo de ave y garras de águila. Hállanse por el suelo muchas y diversas monedas de municipios y emperadores y en particular las que dan noticia desta ciudad», (fs. 12v.-13). Para más detalle véase mi libro ya citado pp. 29-35.

¹¹ Fernández de Córdoba desconfía de todas las tradiciones y creencias sobre la fundación de Córdoba y lo expresa así: «habremos de confesarle mayor antigüedad y diferente fundador; cuál haya sido éste nos lo dicen las historias, cosa que abriendo puerta a conjeturas de muchos ha dado a vueltas entrada a fábulas creyendo unos por no sé que soñador etimología haber sido fundada por el patriarca Tubal o algunos de sus hijos o nietos, otros por una imaginaria nación de almonices¹¹ que dicen haber venido a España sin saberse cómo, cuándo ni dónde; otros atribuyendo su fundación a gentes de Persia que sabemos por testimonio de autores graves haber llegado antiguamente a esta tierra», *Historia de la ciudad de Córdoba* (Ms 2077 de la BN Madrid, f. 1v).

¹² Esta idea modélica de ciudad, dependiente de Aristóteles, estaba ya no sólo en los humanistas italianos (Leon Battista Alberti) sino en una obra castellana del siglo XV, en la *Suma política* de Rodrigo de Arévalo (*Prosistas castellanos del XV*, t. I, edición de Penna, pp. 255 y ss. Cf. QUESADA, S., *La idea de la ciudad en la cultura hispana de la Edad Moderna*, Barcelona, 1992.

ante las novedades y de sensación de pérdida y degradación causadas por el tiempo.¹³ Recuperar la urbe del pasado y evidenciar sus maravillas naturales era la vía para restablecer un orden que se configuraba de acuerdo con principios aceptados por todos, ya que eran los derivados del humanismo. Resaltar las excelencias y grandezas resulta así el eje central o clave de estas obras, constituyendo un panegírico. No es extraño que sirvan de propaganda cara al exterior y de aglutinador de identidades respecto a los propios conciudadanos.

A esto une una nueva tendencia historiográfica de buscar los orígenes propios de cada nación, anteriores a los conocidos desde la romanización, buscando identidades más celebres e independientes para las recientes naciones europeas, aun a costa de inventar y falsear autores y fuentes. Y en este campo fue Giovanni Annio de Viterbo, con sus *Auctores vetustissimi vel opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentum*¹⁴ quien levantó la veda para las fantasías históricas; y tuvo especial incidencia en España ya que le proponía un origen hebreo desde la fundación por el nieto de Noe, Tubal. Pocos fueron los que, como Antonio Agustín, se escaparon de su influencia (último discurso de sus *Diálogos de medallas*). Era demasiado atractivo el ofrecimiento para España, y para Andalucía en especial, de una génesis que, salvando la época romana y su prestigiosa actuación civilizadora, estableciera el puente con la esencialidad e identidad de herencia hebrea desde sus cimientos.

Por otro lado el humanismo renacentista implicaba el parangón con los clásicos, exigiendo para su conocimiento la recuperación de la antigüedad.¹⁵ Partiendo de Petrarca la formación humanista se ligó a este interés despertado (e indagado) en sus muestras no sólo librecas sino también materiales, interesándose por las inscripciones de lápidas, monedas y reliquias de la pasada grandeza de Roma. Lo significativo es que esta recuperación de vestigios materiales vino desde estos inicios ligada al lamento provocado por la decadencia coetánea (confrontación de antiguos y modernos, otro de los lemas del Renacimiento) y la culpación al tiempo y a la fortuna de este estado ruinoso. Además no hay que olvidar que en el siglo XV se impone en Italia la llamada «moda geográfica» en combinación (como elemento propio) con los estudios históricos, de tal modo que se recuperaban los textos de Estrabón, Ptolomeo y Diodoro Sículo¹⁶ y se impone una novedosa visión historiográfica. Flavio Biondo con sus tres obras, *Roma instaurata*, *Italia illustrata* y *Roma triumphans* da

¹³ Es este el motivo principal que B. Cuart Moner da a la escritura de la *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca de Gil González Dávila*: «La ciudad ideal volvía a aparecer como marco de regeneración como punto de referencia ante una realidad descompuesta, trastocada cuyos remedios curativos tenían que venir, precisamente, del conocimiento e imitación de sus antiguas glorias. [...] la ciudad es, por tanto, alegoría y símbolo de la humanidad y de la civilización y es también en sus órdenes tanto físico (situación, influencia del clima, trazado de la red viaria, situación de edificios) como político (gobierno, leyes justas, virtud de sus habitantes) un microcosmos que reúne y refleja el orden perfecto e inmutable del macrocosmos», p. 54.

¹⁴ «Se celebraron de inmediato en España gracias a la difusión alcanzada por sus dos ediciones de Venecia y Roma, publicadas en 1498. Annio supuso un fuerte revulsivo para toda Europa al buscar sus *antiquitates* mucho antes de la Grecia Antigua» «Si la primera intención de este dominico fue la de trazar un panegírico de su ciudad natal y de Italia, que nada le debía a Grecia, sus supercherías (esos fuentes clásicas inexistentes, entre las que sobresale el caldeo Beroso) le llevaron a defender la prioridad española. Si la identificación de Noé, padre de la humanidad con Jano, el primer rey de Italia le permitía lograr su objetivo inicial, procuró la manera de conseguir el segundo propósito,

cuenta de esta nueva andadura, representando en la última un primer ejemplo de historia cultural, pues la dedicó a dar a conocer la vida religiosa, social y política del antiguo imperio romano, las instituciones públicas, civiles y religiosos, la vida cotidiana.

Como consecuencia los restos materiales cobran máxima importancia, desde ruinas de edificios, estatuas y lápidas. Las monedas y medallas sirven de ilustración e imagen de los personajes de la antigüedad, no son sólo testimonios históricos, válidos para el reconocimiento e identificación de lugares o fijación de fechas, aportan la imagen que da vida al texto, a la palabra, salvando siglos de distancia.¹⁷ Y esta recuperación arqueológica de la antigüedad, tuvo, sin duda, repercusión en la poesía, en la arquitectura, en la pintura, en la escultura.

Confluye asimismo con el género de la corografía, cuya meta, como complemento historiográfico, es establecer un cuadro descriptivo completo de un territorio. Está vinculado a las tareas de reconocimiento de los lugares, tanto en la identificación de los nombrados en los libros antiguos como en la visita a los mismos. De hecho este es el título que lleva la obra de Rodrigo Caro sobre Sevilla, *Antigüedades y principado de la ciudad de Sevilla y corografía de su convento jurídico*, y él lo justifica como la parte más ardua de su tarea:

«La tercera parte contiene una Corographía de los lugares y jurisdicción que Sevilla tuvo en tiempo de los Romanos. Para escribir este tratado, confieso ingenuamente me ha costado mucho trabajo corporal, desvelos y atención del ánimo, porque visité personalmente los lugares que describo, confiriendo en cada uno lo que los antiguos escritores, así Griegos como Latinos, nos dexaron escrito, aprovechándome asimismo de Inscripciones antiguas y medallas, que con estudiosa afición he juntado. Verá el lector en esta parte cuánto importa que los ojos registren lo que ha de escribir la pluma: porque la materia de la antigüedad, y el acomodar los nombres de los lugares antiguos, a los modernos, contiene en sí mucha dificultad, y no son trillados los senderos por donde se camina, ni yo para este intento llevo a nadie delante, porque hasta aora no sé que algún Autor aya escrito desta parte del Andaluzía, lo que yo intento, ni para todo quanto escribo en toda esta obra, me he valido de agenos trabajos, porque todo me ha costado mi puro afán, y sudor» (Prólogo).

para ello echó mano de la figura de Tubal, gustada como pocas por los cronistas de medievo gracias a san Isidoro y desarrolladas por los herederos de la Estoria de España alfonsí aunque ya estaba en sus predecesores» (GÓMEZ MORENO, A., *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 256-257).

¹⁵ Sobre este tema y la relación del humanismo con los libros de antigüedades cf. mi libro *Humanismo y Renacimiento en la literatura Española*, Madrid, Síntesis, 2007.

¹⁶ Estrabón por medio de la versión latina de Guarino de Verona, Ptolomeo en la de Jorge de Trebisonda o Diodoro Sículo, traducido por Poggio. «Por esta época se asimilaron por fin los tradicionales tratados de autores como Apiano, Plinio, Pomponio Mela, Solino y Sacrobosco; a ellos se unían ahora los nombres de un Mercator, Sebastián Münster u Ortelius por citar solo algunos de los principales», GÓMEZ MORENO, A., *España y la Italia...*, pp. 316-317.

¹⁷ Sobre el uso y significado de las monedas para el escritor renacentista cf. mi artículo «La imagen de la Antigüedad en las medallas: Antonio Agustín y la forma dialogada», en AA.VV., *Estudios sobre el diálogo renacentista español*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pp. 449-477.



Francisco Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y Excelencias de Granada*, Madrid, 1608.



Alonso de Morgado, *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1587.



Andrés Florindo, *Al Libro de Écija y sus Grandezas*, Lisboa.

Por último no hay que olvidar los libros de hagiografía a los que se dedicaron con inusitado interés, multitud de escritores. Raro es el anticuario que no haya compuesto también biografías de santos, desde Ambrosio de Morales, Mateo Alemán o Suárez de Salazar, por citar los aparentemente más alejados, según el género de sus otras obras, de estos devotos proyectos.

MODALIDADES DEL GÉNERO Y CONSTITUCIÓN DE SUS ELEMENTOS

El modo en que estas obras organizan los materiales y discurren sobre los diversos aspectos que entraña la recuperación de las antigüedades y la configuración de la historia y la imagen de la ciudad genera distintos modos de presentación, debida no sólo a los intereses que mueven al autor, sino también al modelo elegido que inclina la importancia de unos u otros, dándoles mayor o menor relevancia y avocando una conformación diferente.

Habría que reseñar la dudosa consideración de algunos que aparentemente se presentan como tales libros de antigüedades en el título y que tienen algunos elementos de estos pero que curiosamente no tratan ni de ruinas, inscripciones o monedas, ni tan siquiera de la naturaleza y paraje extraordinario de la ciudad que tratan. Es el caso, extremo, de la *Historia sexitana* de Francisco de Vedmar, dedicada a probar que Vélez Málaga es la antigua Sexi con argumentos confusos y repetitivos, todos de origen literal, de las fuentes escritas que altera y acomoda a su propósito. Contra la norma establecida por Ambrosio de Morales, no hay «lugar» que identificar, ni elementos materiales que no sólo inviten a su desciframiento sino que permitan la identificación. Como caso intermedio el de San Antonio y Castro que tampoco tenía bastantes testimonios para demostrar que Bujalance es la antigua Betis, sin embargo presentaba cuantos restos lo apoyen comentando lápidas y monedas de las cercanías o acudiendo a las columnas del templo de Jano que se encuentran en Córdoba, según él allí trasladadas para la construcción de la mezquita pero provenientes de Bujalance.

Los elementos y partes de cada una de las modalidades suelen ser los mismos; siempre hay una alabanza de la ciudad, así como su origen o fundación que suele tratarse referida a dos momentos: la fundación fabulosa y legendaria y la fundación cristiana. La primera responde a la fundación de la ciudad por Hércules (con otros excursos sobre los

reyes primitivos) o la fundación por Tubal.¹⁸ Se detienen en las primeras navegaciones y en los fenicios, unas veces considerados de modo positivo como impulsores de la instauración en la historia, otras negativo como ladrones y destructores de la población autóctona, (turdetanos y celtas en las *Antigüedades de Ronda* de Reinoso y Malo). En gran parte aparecen mezcladas, refiriendo una inicial llegada de Tubal (acompañado de población hebrea) y después la imposición de un concierto cívico por Hércules, hijo de Osiris:¹⁹ tras la fundación «bíblica», Hércules, símbolo de la justicia y de la paz, como propone en su obra Suárez de Salazar, reinstaura un orden necesario debido a la usurpación del poder; los siguientes reyes son sus descendientes. De este modo se tejen y traban los dos motivos fundacionales.

Esta parte falta puntualmente en algunas, muy pocas, casi excepcionales, como es la de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, que sí trata de Hércules (último discurso de la segunda parte) pero como exclusivo comentario a una de las estatuas del arco de los gigantes.

La fundación cristiana en algunos supone la constatación de la llegada de Santiago a España, la evangelización y la existencia de mártires en la ciudad y provincia, e incluso en otros la visita de san Pedro. De este origen dan cuenta las reliquias de los santos enterrados en la propia ciudad o en sus alrededores, como los de san Ciriaco y santa Paula enterrados en la Goleta junto al río en Málaga (Morejón, p. 151), o como la fuente de la salud de Granada (al pie del Sacro monte) que sana porque cerca están enterrados los huesos santos (Bermúdez de Pedraza, p. 35).

Pero es sobre todo el momento de la reconquista el que se considera acto fundacional, consolidando además los linajes coetáneos y garantizando su poder. La recuperación de la ciudad de los moros se entiende como una fundación de la que nace la «verdadera» ciudad, y por tanto se constituye también como tema fundamental de los libros de antigüedades. Es la reparación y acto fundacional de la auténtica ciudad, porque recobra no ya el pasado ilustre (desempeño del olvido causado por el tiempo) sino de la verdadera religión (y nacimiento de la ciudad al cristianismo).²⁰

Todo ello supone tres momentos y modalidades fundacionales: legendaria (que es estrictamente el campo de las antigüedades), cristiana (campo de las historias cristianas de obispados y de santos) y épica (refundación por los caballeros castellanos, arrebatando a los moros la posesión de la ciudad).

¹⁸ Nieto de Noe, «precisamente por la necesidad que sentían, cristianos antes que historiadores, de comenzar sus historias con Noé y la verdad revelada. Es el tronco común del que se derivan todas las historias locales», ESTÉVEZ SOLA, J. A., «Aproximación a los orígenes míticos de Hispania», *Habis* 21, (1990), p. 140.

¹⁹ Estos orígenes de España, en general, remiten a la obra de Rodrigo Jiménez de Rada, *De rebus Hispaniae*, también conocida como *Historia Gótica*, que dedica los primeros capítulos a Noé (I), a Japhet (II), a Tubal (III), a la llegada de Hércules (IV), a las fundaciones de Hércules (V), a su muerte, tras acabar con Gerión y con Caco (VI), a la llegada de Hispan (VII). A. Caffarena, lo define gráficamente respecto al *Bosquejo apologetico* de Vedmar. «organiza un

magnífico y estupendo lío mitológico-religioso en busca de la verdad o su verdad histórica», p. XIV.

²⁰ Sirve de ejemplo este soneto en los preliminares de la *Historia sexitana* de Francisco de Vedmar: «Del licenciado don Fernando de Salcedo, beneficiado de la iglesia de señor san Luan Bautista de la ciudad de Vélez: Si de Vélez el pecho empedernido,/ Con la piedra de un Pedro se ha labrado./ Y el hierro de un Fernando ha desterrado,/ Yerro que un mal profeta ha introducido/ Apostólico afecto se ha rendido/ A la voracidad del tiempo alado,/ Y católico esfuerzo ha peligrado/ Al rigoroso golpe del olvido.» «Y así con justo título podemos llamar a nuestro católico rey don Fernando el sexto fundador desta nobilísima ciudad», f. 26v.

La antigüedad de una ciudad, de sus fundaciones (o renacimientos), se convierte en asunto de máximo interés, en pieza clave de la rivalidad establecida en el parangón con las demás, de tal modo que por la antigüedad se mide el prestigio, por ello argumenta Fernández de Córdoba:

«Pero cuán flacos fundamentos sean estos para edificio tan noble echáralo de ver cualquiera de mediano juicio: el testigo mejor de su mucha antigüedad es el ignorarse su principio, aunque tiene otros algunos como son su mismo nombre natural de España y no derivados (que sepamos) de lengua advenediza».²¹

Mientras Morejón prefiere demostrarlo con una imagen:

«Si esta ciudad se pareciera de una bizarra dama estuviera bien con que le quitan años, pero como la mayor de su grandeza es peinar muchas canas, no disgustará que le busquemos más años en los anales del tiempo. Querrá Dios que es la mente de todo lo escondido y secreto que yo le halle más larga edad y publique la antigüedad de su nacimiento».²²

La importancia de la fundación de la ciudad se debe además a que se ligaba a sus propias condición e identidad las virtudes y sabiduría de sus fundadores, cuya capacidad se demostraba por haber sabido elegir el lugar idóneo, o en el caso de la conquista por su heroicidad;²³ ellos transmitían sus virtudes y valores a los descendientes. Una consideración bastante aceptada, y utilizada por algunos como argumento de la identificación de lugares, es que son los fundadores los que ponen nombre a las ciudades fundadas y a los ríos o montes descubiertos, derivados del suyo propio.

Proporcionan la descripción de los restos y las ruinas romanas que revalidan su importancia en la antigüedad: su civilidad y prestigio. Lectura e interpretación de inscripciones, monedas halladas. Esto conlleva las disquisiciones lingüísticas para la averiguación del lugar por la etimología de los nombres que lápidas o monedas proporcionan, así como itinerarios con la medida de las distancias y sus equivalencias. Si el interés principal es la recuperación e identificación del lugar los restos sirven para probar la existencia de unos lazos

nunca del todo desaparecidos entre la antigüedad clásica y la ciudad: «Las cosas antiguas de los romanos son de tal calidad que generalmente todos los hombres se inclinan y aficionan a ellas, y con más razón los varones ilustres y generosos, como más generosamente descendientes de aquella antigua nobleza, y porque los romanos (como una ley de partida dice) fueron hombres nobles y buenos y vivieron más ordenadamente que las otras gentes» afirmaba Fernández Franco, (*Franco ilustrado*).

La descripción de las excelencias del lugar venía impuesta desde la obra de Ambrosio de Morales, quien la dedicaba a España, necesaria no sólo para demostrar la grandeza y excepcionalidad del territorio sino como acompañamiento necesario para situar en un espacio visionable tanto ese pasado recuperado como esos acontecimientos reseñados. Es el espacio particular, y por tanto distinguido y distinto de los demás, el que propicia la permanencia de unas cualidades humanas (y en su interés, civiles) y permite la atribución de una antigüedad ilustre, ya que frente a la ruina promovida por el tiempo, el espacio es el elemento permanente. Uno o varios capítulos y discursos se dedican a mostrar esas peculiaridades si no mágicas al menos extraordinarias: desde ríos Guadalquivir, Guadalete y Genil...), montes (con sus minas de ricos metales), fuentes (como las de Antequera o las del Sacromonte con sus aguas salutíferas) y lagos (como el de Fuentepiedra y su sal), incluso la presencia de «animalejos extraños», que son más vistosos y mejor preparados que en otros lugares, como el camaleón de Vélez Málaga.²⁴

Esta parte, como la de la búsqueda de vestigios, está ligada a la afición del escritor «a saber curiosidades». No falta tampoco el paisaje humano con detención en los ganados (caballos, ovejas, cabras, o abejas), en los cultivos o las construcciones de puentes y molinos, ingenios o norias de agua.

Completan estos libros sus excelencias con la atención a los «héroes» locales, tanto de armas como de letras, de la antigüedad, entre los que Sevilla incluye a los emperadores Trajano y Adriano, y de la modernidad, del Gran capitán a fray Luis de Granada; así como santos y mártires. La existencia de varones ilustres es muestra del temperamento natural de los nacidos en la ciudad, ligado a su vez a su situación astrológica (influencia de planetas) y a sus excelsas

²¹ *Historia de la ciudad de Córdoba...*, f. 2.

²² *Historia general... de Málaga*, pp. 60-63.

²³ Por eso algunos comienzan dando explicación a por qué fueron las elegidas para ser conquistadas por los reyes castellanos, como ocurre con Antequera y la decisión del infante don Fernando debido a un milagro de la Virgen; cf. mi edición de los *Discursos históricos de Antequera*, Málaga, Diputación de Málaga, t. I, pp. 87-88 y 204-207.

²⁴ «Estos son camaleones, algo semejantes al lagarto en el pellejo y cuerpo y no más grandes, ni andan rastrando por la tierra, sino en cuatro pies, la cola algo enroscada; en lo alto de la cabeza tiene una cimera que parece celada borgoñona; los ojos tan acompañados de los párpados que, aunque parecen gruesos y muy salidos hacia fuera, es muy poco lo que descubren, con que ven mirando a un tiempo con un ojo adelante y con otro hacia atrás, y así a todas partes; los brazos y piernas tienen más forma de persona que de animal, con cinco

dedos en cada mano, [...]. Son muy mansos, que no saben huir y se dejan asir y manejar sin mostrar alboroto ni esquivéz; mas de que abre la boca, que la tiene grande y por eso dicen «boca de camaleón», pónese el cuerpo del color de la cosa sobre la que está, con algunos matices, haciendo en algunas partes más claro y en otras más oscuro. Y esto hacen los de este tierra mejor que los de Berbería, que los que yo he visto en ella no toman con tanto presteza y perfección el color como los de Zalía. De estos animales se dice que no comen y se mantienen del aire. A esto digo que comen moscas, y las cazan con un instinto y instrumento que naturaleza les dio, con tan gran sutileza, que va andando con los pasos que tienen, muy lentos y tardos, contra la mosca que cree estar segura, y estando como un palmo distante della, arroja por la boca una lengua redonda, parda, del grueso de una paja de trigo, con una trompa en la punta, del tamaño de una uña del dedo pulgar de la mano, y con ella con gran presteza coge y se sorbe la mosca. De estas causas, aunque es animal feo, es vistoso a quien no lo ha visto, como de ordinario lo vemos en esta tierra que vivimos en ella», (VÁZQUEZ RENGIFO, *Grandezas de ...la ciudad de Vélez*, pp. 78-83).

condiciones naturales.²⁵ Los varones señalados en armas y letras se ofrecen como ejemplos a los futuros habitantes.

«La nobleza y veneración de las cosas grandes se suelen originar de su antigüedad, tanto mayor será su estimación cuanto más antiguos fueron sus principios. Mucho estimaron los romanos las imágenes de sus mayores, juzgando todos por cierto que pasaría a los sucesores la virtud y el valor en que resplandecieron antecesores, cuyas hazañas adquiridas con nobleza y valor por hacerlas notorias a la posteridad, colocaron sus efigies en los atrios y zaguanes de sus casas, no porque la cera en que se estampan sus bultos les diese aquella veneración y respeto, sino porque anticuadas con los años y pálidas».²⁶

Exigencias de ejemplaridad que enlazan el pasado con un futuro previsible y deseado. Esta parte de los libros a menudo se encuentra desgajo constituyendo obra aparte, como ocurre con Rodrigo Caro, *Varones insignes en letras de la ciudad de Sevilla*. Por otro lado esta íntimamente imbricado con la emulación de los linajes y el rescate de las memorias de los fundadores de casas nobiliarias, motivo secundario de algunas de estas obras, y principal en una o dos, como por ejemplo la de F. Fernández de Córdoba, *Historia de la casa y ciudad de Córdoba*, que tiene una parte dedicada al origen de la casa de Alcaudete. Esto les hace depender de Argote de Molina y su *Nobleza del Andalucía*. No son ciudades abiertas, sino señoriales en las que determinadas familias están interesadas en que nadie olvide, incluso desde presupuestos de fórmula caballeresca, quienes fueron los primeros alcaldes y dueños de las ciudades conquistadas, convertidos desde entonces en la elite dirigente.

²⁵ «Está sujeta esta ciudad a los signos de Virgo y Libra. Esto se sabe conjeturalmente y por algunas observaciones mías, pues hasta hoy ninguno de los astrólogos antiguos ni modernos lo han declarado. Sábese esto y conócese este signo ser el horóscopo o ascendiente en la figura al tiempo de la primera fundación o reedificación de cualquier ciudad, como se toma en los nacimientos de los hombres. Este ascendiente de Gibraltar es totalmente ignorado y sábese porque cuando hay alguna magna conjunción, cometa o eclipse de sol, se ven en sus daños y efectos más en estos signos que en los demás del Zodíaco, y porque en esta ciudad, estando el sol en el signo de Virgo o Libra, o sus opósitos o cuadrángulos, y día viernes, le han sucedido mayores desgracias y casos notables; por esto se le atribuye el dominio, más a estos signos que a otros, y a sus planetas que son Mercurio y Venus. Verdad es que por la inclinación de los moradores serlo a las cosas de Marte, no debía tener poca parte en la figura, antes muchas dignidades, excelencias en ella; y aunque esta materia es intrincada y de pocos apetecida por su oscuridad» calibra Fernández del Portillo, *Historia de Gibraltar*, fol. 6.

²⁶ MOREJÓN, P. *Historia general de la antigüedad ...de Málaga*, p. 85.

²⁷ Por esto dijo Santo Tomás eran estos alcázares una de las cosas más necesarias para la fuerza, hermosura y ornamento de una ciudad cabeza del reino, y que por esto fundó el rey David su alcázar en el monte Sión de la gran ciudad de Gerusalén y la llamaba mi ciudad; pienso que era muy parecida a este alcázar del Alhambra, porque describiendo santo Tomás la de David describe la de Granada (*Historia eclesiástica...de Granada*, f. 36).

²⁸ «Creo que este verano he de ir ahí por ocho días a revolver vejeces, que desas escuridades sale la luz que busco» anuncia Ambrosio de Morales (*Opúsculos...* t. II, p. 262). Terrones de Robres testifica: «Todo lo cual muchas veces con atención y cuidado lo he paseado y visto y últimamente ahora en febrero del año presente de mil y seiscientos y treinta volví al mismo sitio en compañía de otras personas curiosas, entendidas y bien intencionadas a considerar y tantear

Los santos y sus martirios imponen un espacio devoto, en el que son posibles los milagros y que asimilan la ciudad a la sublime Jerusalén, como compara Tejada Páez, identificando el cerro de Viscarao o de la Veracruz con el monte Calvario (p. 157); o Bermúdez de Pedraza defiende el extremo parecido de la Alhambra con los alcázares de David.²⁷ Por eso se detienen también en enumerar y describir las fundaciones religiosas desde las iglesias a conventos, o ermitas, como lugares de oración y de milagrerías.

MODOS DE COMPOSICIÓN Y ASPECTOS FORMALES

El anticuario coloca su experiencia como recurso primordial de su argumentación, desde sus gustos de coleccionista, por lo que describe lo que tiene en las manos o guarda en su casa, a su afición a visitar y conocer los lugares.²⁸ Soporte vital le presta también sus vivencias como ciudadano (conocedor de las plazas y calles y lo que en ellas se vende), como curioso comentarista de arte (catedrales, conventos o puentes y murallas) y como testigo de sucesos y casos, cuando se atreve a dar cuenta de lo vivido ya como soldado (Vázquez Rengifo y la rebelión de los moriscos)²⁹ ya como poeta (Tejada Páez y sus poemas incluidos en sus *Discursos*).

La función e importancia del lector deriva primordialmente del interés de convertirle en partícipe del buen conocimiento de la ciudad, indicándole el camino para reconocer, frente a otras ciudades, las excelencias de la suya, es decir posibilitándole que se sume a la identificación con ella.³⁰ Y también se inviste de receptor al que hay que convencer mediante los recursos precisos de la argumentación, desde la captación de su benevolencia, la

(con un medidor de tierras que llevamos) aquel despoblado y sus ruinas y la altura que tiene la torrontera que cae a la parte de el río (que medida se halló haber treinta varas dende su orilla al cimientto de la muralla que hoy se descubre) no lejos de la cual estaba una piedra labrada descubierta por un lado y cavando para acabarla de descubrir hallamos que ella y otras losas delgadas y labradas formaban un sepulcro bien compuesto sin cosa alguna dentro más que tierra, en la cual se había convertido el cuerpo que allí estaba con la mucha antigüedad que tenía», en *Vida, martirios, ...Andújar, origen y excelencias desta ciudad*, fol. 5vto). San Antonio y Castro recalca la importancia de su visita: «Hallábame en esta ocasión y tiempo en Córdoba, vine a Buxalance, donde por vista de ojos que es lo que debe hacer el que escribe, vi y experimenté lo que la antigüedad ofreció al presente siglo», en *Historia... de la colonia del Betis*, f. 18v.

²⁹ Algunos estudiosos han considerado esta modalidad relacionable con un tipo de «episodio nacional» o historia anovelada semejante, por ejemplo, a las *Guerras de Granada* de Ginés Pérez de Hita. Así lo hacen J. Novella Román, y A. Pérez Pascual, en su edición de la obra de Vázquez Rengifo (Vélez-Málaga, Ayuntamiento, 1998), p. L.

³⁰ Rodrigo Caro declara: «Últimamente por este discurso echará de ver el lector cuánto he deseado servir y aprovechar con mi corto caudal a la patria y que por lo menos he procurado acertar» (*Antigüedades y Principado...de Sevilla*, prólogo, s. p.). Ofrece Fernández Franco en su dedicatoria: «Oyendo yo muchos años ha las alabanzas de la virtud y grandeza de Vmd que por todas partes se extiende y he deseado se ofreciese de algún modo con que poder servirle [...] y, conociendo que una de sus aficiones que Vmd tiene es a buenas historias y antigüedades, a el ver que estos grandes señores poseen en esa antigua villa de Estepa con su comarca, me ha parecido este pequeño servicio hacerle, poniendo en breve sumario su valor y antigüedad de ella en tiempo de cartagineses y romanos con algunas autenticaciones de graves autores que lo tratan» (*Franco ilustrado*, pp. 38-39).

apelación a sus conocimientos, o a su curiosidad. El compromiso con el lector se mantiene a lo largo de la escritura, dejándole que él mismo enjuicie, pidiéndole licencia para continuar, proponiéndole su discrepancia a la que se añaden los reparos convenientes.

El funcionamiento y organización formales son muy semejantes a los de las obras reconocidas como misceláneas, pues comparten con ella la variedad que les asemeja a las silvas o «selvas» y el procedimiento ensayístico, ya que combinan la erudición y la experiencia y los recursos para establecer la aproximación a la verdad. Sobre la base de unos datos (aquí los textos de los escritores griegos y romanos) se entablan las comprobaciones y deducciones, de tal modo que, partiendo de la premisa de perseguir siempre el esclarecimiento de la verdad, con las dificultades derivadas de materia tan alejada, es preciso asentar la fiabilidad de los testimonios; ésta es gradual respecto a unos y otros, considerándose unos como casi irrefutables por su prestigio (Plinio) o por su conocimiento directo de la realidad de la España romana, por haber nacido en ella (Silio Itálico, Pomponio Mela, Columela).

La erudición forma parte del entramado textual, bien integrada, bien referenciada. Ésta se erige, como metaforiza Rodrigo Caro, en las columnas del camino. Realizan una selección de las fuentes a las que imponen garantías, como autoridad y soporte, siendo de mayor fiabilidad los autores antiguos nacidos en España. Sopesan además las afirmaciones de los que les han precedido, incluido Ambrosio de Morales, del que parten pero al que también corrigen hasta establecer sus particulares averiguaciones. Buscan nuevas fuentes, aunque muy a menudo estas obras denuncian unas remitencias que son signos de un modo de composición basado en el acopio de lo anteriormente escrito (en manuscrito o si son tardías publicado). De aquí derivan las repeticiones, reiteraciones de temas y por supuesto de fuentes, que en definitiva son las mismas sobre las que dan vueltas para aplicarlas a su ciudad (navigaciones de Salomón, Hércules y los Geriones, los Campos Eliseos...).

Suelen constatar siempre sus fuentes además de un modo ostentoso con cita fiel del lugar al que se refieren. Estas citas se dan en latín, e incluso en griego en el caso de Suárez de Salazar. A continuación (sino lo han dicho antes) las traducen no siempre a la letra (excepto en las inscripciones que es palabra por palabra) sino en el sentido global. A veces la referencia viene dada dentro del texto (Morales, Morejón, por ejemplo) porque, como señala Rodrigo Caro en el Prólogo a las *Antigüedades ...de Sevilla*: «No se fatigue el lector, que no supiere Latín si en este mi libro encontrare muchas vezes los testimonios que traygo en esta lengua, porque los hallará antes o después declarados en Romance. Y aunque algunos Autores, y los más suelen poner las citas y autoridades al margen, a mí no me pareció jamás bien este

³¹ SAN ANTONIO Y CASTRO, *Historia eclesiástica...de la colonia de Betis*, f. 17.

³² «Estas insignias de la paz hallamos en las monedas que batió Osuna, de que yo he visto muchas, unas grandes, como un real de a quatro, otras de la mitad de peso, y otras menores, pero todas ellas de bronze; por la una parte tienen todas una Sphinge mostro Thebano; la qual tenía el rostro de donzella, el cuerpo de León, y tenía alas como ave, por lo qual dixo della Ausonio Galo: *Sphynx volucris, pennis, pedibus leo & ore puella*. La causa porque usaban de la Sphinge en sus medallas los de Osuna no la sé [...] A esta Sphinge hallo añadida en algunas medallas destas de Osuna una mano diestra estendida, mas antes que digamos la significación desta enigma, es de saber que la

divorcio, pues no es tropieço para el caminante la coluna, que en medio del camino, en lugar donde no la pueda dexar de ver, le guíe sus passos, o cuente las millas. Yo libro todo el desempeño de mi crédito en estas autoridades y testimonios, pues siendo lo principal de que me valgo, es bien que el lector lo halle allí luego, sin divertirle al margen que pocos ven.». Pero la mayoría las notan al margen (Suárez de Salazar, Terrones de Robres, Bermúdez de Pedraza). Un modo especial, adelantándose al sistema moderno, lo presenta San Antonio Castro quien cita el autor y a continuación coloca un número correlativo para cada referencia (texto o autor), y distinto en cada página, y al margen repite al número donde da la referencia exacta (incluso el folio si es manuscrito) y el texto al que se refiere en latín. Con las inscripciones obra de modo parecido, al colocar al margen, con una llamada, el desarrollo de las letras que son abreviaturas de palabra de la inscripción y en el cuerpo del texto solo la traducción castellana: «Todas son palabras latinas abreviadas, irán a la margen desabreviadas y sueltas para que se entienda con facilidad el que supiere latín». ³¹ Un procedimiento semejante consiste en la llamada mediante letras en lugar de números, como hace, por ejemplo, Fernández de Córdoba.

Ilustran el modo de pensar y trabajar en un aspecto tan inaprensible como es la identificación de un lugar y su reconstrucción, encarando la vertiente de la imaginería histórica, de la leyenda a la fábula, pero también de la discusión sobre los pasajes oscuros de los autores antiguos y su interpretación. Ello se refleja en las polémicas entre anticuarios: en la identificación de lugares antiguos relevantes mantienen disputas, como en la ubicación de los Campos Elisios que para Suárez de Salazar están en Cádiz, para Rodrigo Caro en Sevilla, para Rallón en Jerez y para Reinoso y Malo en Ronda. Todos argumentan señalando cómo en ese espacio elegido se cumplen las sugeridoras palabras de Homero. Otro ejemplo lo constituye la identificación de la ciudad llamada Betis: para Rodrigo Caro es Utrera, para Martín de Roa Baeza, para San Antonio y Castro Bujalance.

Se comportan como misceláneas de temas de la antigüedad romana: explicación o comentario a las inscripciones de lápidas, con disquisiciones de índole lingüística, interpretación de monedas, con la atención al significado de los dibujos como símbolos, el acercamiento a los monumentos en ruinas o a determinados personajes considerados fundadores, juegos de etimología para hacer derivar de los nombres la localización del lugar o las características de un río. Generan una serie de digresiones que funcionan como auténticos artículos de misceláneas desde modos de enterrar en la antigüedad, los sacerdotes del templo de Hércules (por qué iban descalzos, cómo vestían, por qué tenían prohibido comer carne), hasta los dioses paganos, sacerdotes y cargos políticos en Roma. Sirva de ejemplo el de la esfinge para la intelección de una moneda. ³²

Sphinge (según dicen los Poetas y escritores antiguos) fue un mostro, que cerca de la ciudad de Tebas en Grecia salía a los caminos de un monte donde estaba, y les proponía esta enigma: Qual es el animal que por la mañana anda en quatro pies, y a medio día en dos y a la tarde en tres; si no la acertavan, matava luego a los caminantes, precipitándoles de un monte abaxo; y porque Edipo hijo del Rey de Thebas la acertó, diziendo que era el hombre, que quando infante anda en quatro pies a gatas, esto es la mañana, a medio día, que es la edad de la juventud y virilidad, en dos, a la tarde, que es la vejez, anda con bordón que es tres pies; por lo qual la Sphinge, viendo que le avía declarado su enigma, se precipitó ella del mismo monte que precipitava a los otros». CARO, R. *Antigüedades ... de Sevilla*, f. 175v.

Su comportamiento con los acontecimientos coetáneos o inmediatamente anteriores las convierten en una especie de noticieros: terremoto de Málaga, entrada de Carlos V en Granada, huracán de Cádiz, las excursiones del pirata Drake sobre la isla de Cádiz. Algunos componen sus discursos utilizando documentos pertenecientes a nobles o personas de antigua estirpe (como hizo A. Tejada Páez), papeles guardados en los ayuntamientos (como J. Vázquez Rengifo) para dibujar bien las hazañas de la conquista de la ciudad o para dar cuenta de la participación de la ciudad en los acontecimientos más actuales, como las guerras convocadas por los monarcas y, en especial, los ataques de los ingleses en la costa gaditana y el levantamiento de los moriscos. Suelen atender, siguiendo otra de las propuestas de Morales, a la tradición oral y recogen leyendas o relaciones de sucesos ocurridos en el pasado y mantenidos en la memoria de los descendientes, porque hay personas de crédito y porque son testigos de lo ocurrido, así como excelentes conocedores del lugar.³³

Proporcionan la pintura de usos y costumbres sobre el cultivo del trigo o del olivo, la explotación de los recursos naturales, como el del agua exportada a Italia y a América por los antequeranos. Se vislumbran las ciudades coetáneas, con sus monumentos de iglesias y alcázares pero también de murallas y puertas, de calles y plazas que dan pie a recrearse, como muestras de abundancia lo en ellas se vende, configurando una ciudad rica, viva y autosuficiente.

LA TRANSMISIÓN DE ESTOS LIBROS Y SUS EDICIONES

Cuando el anticuario conseguía el apoyo de un noble, o lo más común de la propia ciudad, la obra veía la luz con la imprenta, pero no todos tuvieron esa suerte aun estando ya totalmente preparados para la impresión (así las obras de Tejada Páez y la de Vázquez Rengifo). Los que quedaron manuscritos fueron a manos de herederos (Fariñas del Corral que asegura estar utilizando unos papeles de su padre), parientes (Andrés de Morales que conoce los de su tío Ambrosio de Morales, o Francisco de Tejada Nava que emula los de su tío Agustín de Tejada) o amigos; y muchos se conservan por la copia de o bien la propia ciudad o bien la enviada al rey. Sin embargo también eran

transmitidos y utilizados por los propios anticuarios, como ocurrió con el manuscrito de los *Discursos Históricos*³⁴ de Tejada Páez, con los papeles de Fernández Franco que Díaz de Rivas,³⁵ sobrino de Martín de Roa, compró a su hijo, y con la obra de Peraza de la que hizo copia Argote de Molina, luego Mal Lara, luego Fernando Afán de Rivera, duque de Alcalá. La mayoría trabajan pues con papeles de otros, prosiguiendo la obra, ampliándola o adaptándola para una publicación. Sobre estos manuscritos se hicieron nuevas copias en los siglos XVIII y XIX y también ediciones modernas, como ocurrió con algunas de Fernández Franco comentado por López de Cárdenas.

Las ediciones actuales ofrecen en su mayoría copia facsímil de la edición del XVII, o incluso del manuscrito copia del XIX (Fariñas del Corral). Muy pocas cuentan con la transcripción del texto, debidamente anotado y prologado, pues, aunque hay meritorios esfuerzos en este sentido, otros se limitan a la lectura (a veces equivocada) del texto y las notas que el propio autor (normalmente al margen) le puso.

Finalmente, puede servir de síntesis de estas consideraciones un comentario a las portadas, pues el juego de elementos que las componen da cuenta de los motivos y objetivos de la obra. En cuanto al título y letras impresas se hace mención de las antigüedades, de los santos, de las grandezas y excelencias, siendo en unos casos unas el título y otras el subtítulo según lo que se intente vender primero. La presentación visual suele haber referencia al escudo o símbolo de la ciudad (Málaga), o a su identidad atribuida (Écija y el sol), a sus santos (con motivos alusivos a su martirio), a su fundador primero (Hércules) y segundo (el rey que la recuperó para el cristianismo, como Fernando III el santo y Sevilla). Pero quizá lo más interesante sea la configuración arquitectónica de algunas con su telón, sus cortinas recogidas dejando al abrirse al descubierto estos símbolos y temas que identifican la ciudad, los elementos arquitectónicos como columnas, que podrían relacionarse con la presencia de los vestigios de la antigüedad, pero que en definitiva, y de modo más cercano, nos trasladan a los túmulos y arquitecturas efímeras de fiestas y celebraciones barrocas. Son teatros en el sentido coetáneo del término: manifestación de las grandezas de las ciudades andaluzas y su exposición al conocimiento público.

³³ «Autoridad de algunas personas a quien se debe de dar crédito, y la opinión común del vulgo que algunas veces acierta» en *Antigüedades de las ciudades...*, f. 2v. Fernández Franco la retoma: «Autoridad de algunas personas a quien deba crédito la opinión común del vulgo que mucho acierta con la tradición», en la edición de López de Cárdenas, *Antorcha de la antigüedad*, p. 43.

³⁴ Véase mi edición (Málaga, Diputación de Málaga, 2005), pp. 29-38.

³⁵ Los papeles de Díaz de Ribas con las inscripciones de Fernández Franco a su vez fueron copiados y trasladados en el siglo XVII a Italia (Biblioteca Estense de Módena).



VICENTE ESPINEL Y EL LAZARILLO DE TORMES: EL ESCUDERO EN LA NOVELA PICARESCA

Antonio Rey Hazas
Universidad Autónoma de Madrid

Sólo hay dos novelas picarescas en el Barroco andaluz: el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) y el *Marcos de Obregón* (1618); pero se trata de dos narraciones de importancia histórica muy notable, tanto para la novela picaresca como para la novela barroca, e incluso para la invención de la novela moderna. Son dos obras relacionadas por razones diversas, entre las que destacan algunas coincidencias biográfico-literarias de sus respectivos autores, ambos andaluces, Mateo Alemán y Vicente Espinel, que eran casi viejos, o verdaderamente viejos, en el caso del rondeño, cuando escribieron y publicaron sus obras. Igual que le sucedió, por cierto, a Miguel de Cervantes, también casi andaluz, dado su apego por Andalucía y, sobre todo, por Sevilla, pues no en vano concibió la idea de escribir el *Quijote* en la cárcel de dicha ciudad el año 1598, y estuvo recorriendo Andalucía, intermitentemente, desde 1587 hasta 1600, como es sabido. Cervantes y Alemán, harto significativamente, habían nacido el mismo año y casi por los mismos días, pues apenas acababan de cristianar al escritor sevillano, el 28 de septiembre de 1547, cuando veía la luz primera el complutense, casi con toda seguridad el 29, día de San Miguel, ya que fue bautizado en Alcalá de Henares el 9 de octubre. Se llevaban, por tanto, once o doce días. Vicente Espinel era tres años y tres meses más joven que ellos, pues nació en Ronda a finales de 1550, seguramente en diciembre, ya que el 28 de ese mes fue bautizado. Son, en consecuencia, tres narradores de la misma edad, que, muy significativamente, escriben y publican sus obras en prosa cuando

ya son casi ancianos, en el caso de Alemán y en el Cervantes del primer *Quijote* (1605), o ya completamente viejos, en el caso del autor de la *Segunda parte del Quijote* (1615) o del *Persiles* (acabado tres días antes de su muerte el 23 de abril de 1616) y en el de Vicente Espinel. Los tres, sobre todo Alemán y Cervantes, claro está, son los inventores de la novela, y todos ellos, curiosamente, lo hacen cuando ya tienen cincuenta o sesenta años; no en el reinado imperial y victorioso del «segundo Felipe sin segundo», sino en el nuevo, por entonces, ambiente de paz y estabilidad de Felipe III. Por eso, al mismo tiempo, los escritores de la generación siguiente, los nacidos en 1561-1562, como Góngora y Lope de Vega, renuevan la poesía y el teatro: el cordobés difunde en Madrid el *Polifemo* y la primera *Soledad* hacia 1613-1614, y el madrileño escribe su *Arte nuevo de hacer comedias* en 1609. Por si no fuera suficiente, ya están escribiendo obras excelentes los de la tercera generación, los nacidos en 1580, como Quevedo, que revoluciona la corte de Valladolid con sus poemas satíricos y escribe el *Buscón* después hacia 1604-1605.

Además, y lo que es más importante, no se puede entender el *Quijote* sin el *Guzmán de Alfarache*, ni el *Marcos de Obregón* sin las obras precedentes de Alemán y de Cervantes, y ello con independencia de que la *Vida del Escudero* sea o no una novela picaresca en sentido estricto, y al margen de que quizá la picaresca más andaluza de todas, junto con las peripecias autobiográficas de *Guzmán*, sea la de *Rinconete y Cortadillo* y la de *El coloquio de los perros*, novelas cortas cervantinas que no se incluyen habitualmente en la nómina de la novela picaresca canónica. Digo esto porque quizá hubiera sido adecuado hablar de estas dos *ejemplares* cervantinas en este trabajo, aunque no lo haré, porque el modelo que influye claramente en la obra de Espinel es el *Quijote*, no tanto las *Novelas ejemplares* (1613). En todo caso, me parece imprescindible tener muy presente la interrelación entre estas tres obras, aunque el *Ingenioso hidalgo* no tenga nada que ver con la picaresca andaluza de manera directa.

Y es que la mencionada interacción nos lleva a un planteamiento genérico distinto, dado que tampoco sabemos dónde incluir la inmortal obra cervantina, pues no es un libro de caballerías, aunque los tenga como referencia principal, ni una novela moderna, aunque sea su creadora. Quizá sea, por decirlo con palabras coetáneas de Francisco López de Úbeda, y por tanto en término de la época, un «libro de entretenimiento», al modo de el *Libro de entretenimiento de la Pícaro Justina* (1605), que incluimos dentro de la novela picaresca, y también compite con la obra de Mateo Alemán por el mercado del libro, al igual y al mismo tiempo que el *Quijote*.

Y es que, con independencia de que primen elementos picarescos o caballerescos, *Guzmán*, *Quijote*, *Justina* y *Marcos* son textos muy largos, de extensión semejante, estructurados siempre en forma de viaje, guiados todos por el principio de deleitar aprovechando, que incorporan a la acción principal todo tipo de elementos ajenos, como novelas cortas, cuentos, anécdotas, sucesos, chascarrillos, etc., y observaciones, críticas o no, sobre numerosos elementos de la realidad natural, política, social, moral, económica, etc., lo que hace que, además de novelas mejores o peores –que en esto sí hay diferencias considerables– sean todos una suerte de relatos enciclopédicos, llenos de curiosidades humanistas que versan sobre lo divino y lo humano al tiempo que, claro está, deleitan y entretienen a sus lectores.¹ Todos ellos, además, relacionan vida y literatura, aunque en distintas proporciones, y con las dudas que nos plantea la existencia real de López de Úbeda. No voy a desarrollar ahora este planteamiento, pero quiero dejarlo indicado, porque podría iluminar algunas de las diferencias que hay entre las dos obras de la picaresca andaluza.

Tampoco voy a ocuparme apenas del *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), la obra clave de la novela picaresca, la verdadera fundadora del género, se diga lo que se diga, dado que Lázaro de Tormes apenas tiene nada de verdadero pícaro; y no lo voy a hacer porque esta magnífica obra ya está muy estudiada; muchísimo más que el *Marcos de Obregón*,² razón por la cual me detendré fundamentalmente en ella. El *Pícaro*, en principio, es la clave inicial de la picaresca; la *Vida del escudero*, casi veinte años después, es una inversión del género: las dos novelas andaluzas, así, marcan dos hitos decisivos en la descendencia del *Lazarillo*.

Seguramente lo más llamativo de la *Relación de la Vida del escudero Marcos de Obregón* es la compleja dualidad de identificación /separación que la novela establece entre su héroe, Marcos de Obregón, y su autor real, Vicente Espinel, que a veces comparten y a veces no la misma identidad.³

Aunque no debemos olvidar que ese juego de vida y literatura era habitual en su época, ya desde su modelo principal, el *Guzmán de Alfarache*, donde hay un cierto paralelismo entre la vida del pícaro y la de Mateo Alemán, bien que de modo discontinuo y poco insistente. También existe, con novedad genial, la imbricación vida y literatura en el *Quijote*, y es decisiva para el nacimiento de la novela moderna, como es sabido, aunque de manera muy distinta a la de Alemán, porque Cervantes insiste, al contrario, en distanciarse de su héroe, no en identificarse, dado que quiere que le vean desde el principio, desde

¹ Como ha visto Asunción Rallo, hay en el texto muchos componentes enciclopédicos y de curiosidades diversas, tanto creíbles como increíbles, que son los mismos materiales de muchos diálogos del XVI: «La narración verosímil de lo maravillosos en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel», *Lectura y signo*, nº 1 (2006), pp. 125-164.

² Buena parte de los mejores trabajos están recogidos en el utilísimo libro de LARA GARRIDO, J. y GARROTE, G., *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga, Diputación, 1993, 2 vols.

³ Véase el estudio clásico de HALEY, G., *Vicente Espinel and Marcos de Obregón: A Life and its Literary Representation*, Providence, Rhode Island, Brown University Studies, nº 25, 1959; LARA, J. y RALLO, A., «Poética narrativa y discurso picaresco en la «*Vida del escudero Marcos de Obregón*», en *Estudios sobre Vicente Espinel*, Universidad de Málaga, 1979, pp. 103-129; y BJORNSON, R., «Conformismo social y justicia en *Marcos de Obregón*», *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga, Diputación, 1993, v. II, pp. 901-915.

el *prólogo*, más como «padrastró» que como «padre» de don Quijote, e incluso al final, cuando acaba su obra, en el último capítulo, muestra su orgullo por haberla escrito no directamente, ni por medio del historiador moro, sino a través de la pluma de Cide Hamete, que dice, orgullosa: «para mi sola nació don Quijote y yo para él: el supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno» (II, 74).

Justo al revés que Cervantes, en fin, Lope de Vega se identifica por completo en sus escritos, a veces con todo lujo de detalles biográficos, incluso con los más íntimos y personales, con sus sentimientos amorosos más hondos. Y no se olvide que Lope era amigo personal de Espinel.

Con esto quiero decir que el autor de la *Relación* estaba plenamente inmerso en un ámbito de creación artística en el que todos, de una manera o de otra, relacionaban vida y literatura. Por eso la rareza y la peculiaridad de su trazado novelesco: porque no quería reproducir esquemas ya reiterados por unos u otros, y tenía la necesidad estética de ser original. Y, en efecto, lo fue: porque ni se identifica plenamente con su héroe ni deja de hacerlo, ya que a veces se separa de él y a veces no, en un complejo y barroco juego de espejos que, sin duda, es original, cuando menos, en un ambiente literario en el que era muy difícil serlo, y más en este punto. En suma, que está tan lejos de Cervantes como de Lope y de Alemán, pese a estar asimismo muy cerca de ellos, al usar el mismo juego de vida y literatura, dado que ni se acerca tanto como Lope ni se distancia tanto como Cervantes ni su identificación es tan cicatera como la de Alemán.

Muchos sucesos de la novela son hechos de la biografía de Espinel, ya desde la dedicatoria al arzobispo de Toledo don Bernardo Sandoval y Rojas, su origen rondeño y pobre; los estudios en la Universidad de Salamanca en 1570, el regreso a Ronda hacia 1572, la flota de Santander que diezmó la epidemia en 1574; quizá la estancia en Sevilla del valentón Marcos corresponda a las fechas en las que Espinel divulga su «Sátira contra las damas de Sevilla». Ambos abandonan Sevilla en 1581, tras la peste, en el séquito del duque de Medina Sidonia, que iba a hacerse cargo del gobierno de Milán, donde se celebran las exequias de Ana de Austria, para las que Espinel escribe unos versos. También es posible que nuestro escritor hiciera un viaje por el norte de Italia semejante al que hace Marcos, y sin duda los dos acaban por ser maestros de la capilla del Obispo de Palencia en la iglesia de San Ginés de Madrid.⁴ Pero también hay muchos elementos ajenos a la biografía del poeta y músico, que son seguramente los más importantes para la narración, como la relación sostenida con el doctor Sagredo y doña Mergelina, el episodio del cautiverio en Argel, el lance italiano de Aurelio, el viaje por estrecho de Magallanes, y tantos otros.

Con todo, la perspectiva central de la narración es literaria, no biográfica. Y ello pese a las múltiples sugerencias que hermanan al

autor y al personaje. A veces, el escudero se separa expresamente de su autor: «En tanto que llegamos a Adamuz, tengo de referir un caso digno de saberse que le *pasó al autor deste libro* viniendo de Salamanca» (I, 230).⁵ En otros momentos, al revés, otro les identifica, un tal Peña: «le dijo: «Fulano es su propio nombre, que por venir tan malparado debe de disfrazarlo» (II, 115); entendiéndolo, claro está, que su nombre verdadero es Vicente Espinel. Hay casos en que Marcos se refiere, «al autor deste libro», porque le encargaron, dice, «la traza, historias y versos de la vida ejemplar» (II, 133) de Ana de Austria. Y, al contrario, cuando ya viejo encuentra al tío del autor, Pedro Jiménez Espinel, Marcos siente, dice, «en mí otra fuerza superior que me abraza el pecho en amaros», identificándose una vez más con el músico rondeño.

No obstante, ya desde el principio había comenzado la dualidad y la confusión, porque al final del descanso primero Marcos había dicho: «porque no me prendiesen, hube de encomendarme a *un amigo mío*, cantor de la Capilla del Obispo, [...] y él me acomodó por ayo de un médico y su mujer» (I, 92-93); refiriéndose, obviamente, a la Capilla del Obispo de Plasencia, de la parroquia de San Ginés, de la que era Maestro Vicente Espinel, así tildado de «amigo» de Marcos de Obregón.

Mucho más adelante, ya casi al final, don Hernando Villaseñor, pregunta por Marcos de Obregón en la venta de Zarazután, en Sierra Morena, como «hombre de buen gusto y partes», y él dice que lo conoce y es «grande amigo» suyo. Ahora Marcos es amigo de sí mismo, de Marcos, no de su autor. Además, ya tiene entidad real como personaje, pues Villaseñor es un ser histórico importante, que llegó a ser Consejero de Indias de 1618 a 1636 y Presidente de la Casa de Contratación entre 1621 y 1625. Y si tiene entidad real su interlocutor, la tiene también él, dado que ambos confluyen en el mismo plano. En ese mismo momento, Marcos se refiere, sin embargo, a la memoria prodigiosa de Espinel, afirmando que: «el autor deste libro, habiendo salido de casa de sus padres niño estudiante y volviendo con canas a ella, conoció y nombró por su nombre a todos los que había dejado niños, hallándolos con barbas y canas» (II, 210-211).

De modo que, en ocasiones, Marcos tiene autonomía y en otras no; a veces tiene su propia identidad, incluso con visos de historicidad o de realidad plena, y a veces es un mero trasunto de Espinel, un personaje consciente de que es otro quien le escribe, dado que le llama «autor deste libro».

No hay duda de que, constructivamente, parece tratarse de un error, al menos a primera vista. Pero ¿Lo es, en verdad? ¿Quién escribe o relata su vida, Espinel o Marcos? ¿Espinel la suya y la de Marcos? ¿Marcos la suya y la de Espinel? No lo sabemos con seguridad. Sí, claro está, que Vicente Espinel se interfiere a menudo en la autobiografía de su

⁴ Véase el apartado de «Documentación biográfica y biografía», en el v. I de *Espinel. Hª y antología de la crítica*, pp. 75-170.

⁵ Todas las citas del texto se hacen por la ed. de M^ª Soledad Carrasco, Madrid, Castalia, 1972.

personaje Marcos de Obregón. Y no parece lógico interpretar que se trate de un error, porque la obra muestra una pericia constructiva más que suficiente para evitar problemas de esta índole. La pregunta adecuada, en consecuencia, si no es un error, es ¿por qué, entonces, no unificó los dos puntos de vista en uno, los dos personajes en uno? ¿Qué busca con esa confusión entre él y su héroe? Yo creo que el rondeño quería mostrar un retrato de sí mismo más acorde con lo que le hubiera gustado ser, y por eso juega con la dualidad de su personaje, porque lo fundamental es que, al final del la peripecia, Marcos parece tan de carne y hueso como el propio poeta, aunque no lo sea, y Espinel tan literario como su héroe, a causa del cruce diverso y reiterado entre ambos dentro de la *Relación*. A partir de ese momento, los éxitos del escudero son los del músico, tal y como deseaba Espinel.

Como dice Heathcote, nuestro poeta se había retratado fielmente ante el espejo de la realidad muchos años antes, cuando era más joven y rondaba los cuarenta. Entonces se había descrito a sí mismo, en una epístola al marqués de Peñafiel, de manera harto distinta, monstruosa, como si fuera un botijo con un bonete puesto, cara enorme, cuello corto, brazos pequeños, barriga inmensa, manos como centollos...:

«un botijón con un bonete encima.
Con la gordura tengo de ser monstruo,
grande la cara, el cuello corto y ancho,
los pechos gruesos, casi con calostros;
los brazos cortos, muy orondo el pancho,
el ceñidero de hechura de olla,
y a do me asiento, allí hago mi rancho;
cada mano parece una centolla,
las piernas torpes, el andar de pato,
y la carne al tobillo se me arrolla...».⁶

Pero no solo era grotesco de aspecto, sino desagradable, áspero, con fama bien ganada de colérico, y muy dado a todos los vicios y a casi ninguna virtud, lo que era impropio de un sacerdote. No en vano, así se había autorretratado en otra epístola en verso, la dirigida a su protector Francisco Pacheco, obispo de Málaga:

«colérico el hablar, o vizcaíno, [...] Bien sé que yendo la razón delante de virtuoso no merezco el nombre más que de docto y sabio un ignorante. [...] Tuve en la juventud, de abrojos llena, virtudes pocas, abundantes vicios que me amenazan con ardiente pena. De la templanza trasasé los quicios, de Baco y Ceres ocupé el regazo

y en Chipre hice alegres sacrificios.
De mal sufrido tuve mi pedazo,
y al maldecir de la figura muda,
levanté contra el cielo rostro y brazo».⁷

Estos dos poemas –dice A. Heathcote⁸– pertenecen a un período muy difícil de la vida de Espinel, cuando regresa a Ronda, hacia 1586, y sufre la persecución de los clérigos de su ciudad natal, enfrentados con el obispo de Málaga, su protector. La murmuración y la envidia «le convirtieron en un sacerdote reacio, poco inclinado a servir en la parroquia que se le había encomendado. Los informes [...] le acusan de practicar una vida disoluta, así como de soberbia e insubordinación. La carta enviada por el doctor Padilla al rey en 1596 contiene una lista de delitos cometidos por los sacerdotes de Ronda, tales como perjurio, dejación de funciones, inmoralidad sexual, cohecho, murmuración. [...] Algo de verdad tendrían esas historias para que Espinel fuese encausado y amonestado por las autoridades eclesiásticas en 1598.»

Frente a es mundo adverso de las *Diversas rimas*, lleno de frustraciones y fracasos, *Marcos de Obregón*, justo al revés, presenta la imagen ejemplar, desde la seguridad de la vejez, de alguien ya sereno, conforme con su estado y satisfecho de sí mismo, que, «oculto tras la máscara de su creación, glosa los hechos de su vida y los usa para entretener al lector, y, al mismo tiempo, enseñar esa lección de paciencia que él había aprendido relativamente tarde.» Y ello porque el escudero durante su juventud también se muestra colérico, al igual que otros personajes con los que se encuentra y convive, aunque su autobiografía rechaza la cólera y defiende insistentemente la paciencia como una virtud fundamental.

Marcos insiste mucho en la necesidad de calma y autocontrol a lo largo de sus memorias, e incluso confiesa que: «mi principal intento sea –dice– enseñar a tener paciencia, a sufrir trabajos y a padecer desventuras» (I, 207). De ese modo, Espinel, colérico radical, rompe una lanza por la virtud opuesta a su vicio. Desde esta perspectiva, la novela ¿podría ser, como se ha dicho, la confesión de un arrepentido?⁹ No diría yo tanto. No creo que se trate de arrepentimiento, sino, al contrario, de satisfacción plena por haber llegado a ser, pese a todas las dificultades, un hombre finalmente honesto y ejemplar.

De ahí que el autor de la *Vida del escudero* haga algo semejante a lo que otros contemporáneos suyos, como Lope de Vega o Cervantes, habían hecho, aunque de distinta manera, que es inventarse al personaje que escribe, fabricar al novelista idóneo para relatar su propia historia, que tal es Marcos de Obregón, el escritor que debe realizar su autobiografía y, a vueltas con ella, la del propio autor; pues

⁶ ESPINEL, V., *Obras Completas, II, Diversas rimas*, ed. de Gaspar Garrote, Málaga. Diputación, Clásicos Malagueños, 2001, p. 623.

⁷ ESPINEL, V., *Obras Completas...*, pp. 470-472.

⁸ *Vicente Espinel*, Boston, Twayne Publishers, 1977. Sigo la traducción del

capítulo I de Gaspar Garrote, en *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga, Diputación, 1993, I, pp. 150-151.

⁹ Como quiere GARCÍA, A. M., «La cólera de Vicente Espinel y la paciencia de Marcos de Obregón», *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga, Diputación, 1993, II, p. 900.

esa decisión previa es fundamental, y más cuando debe realizar unas memorias que laven la imagen de Vicente Espinel y ofrezcan un retrato suyo y del autor mucho más favorable. Ese personaje escritor, debe tener su propia voz, claro está, pero como heterónimo del autor –pensemos en el Tomé Burguillos de Lope–, aunque sin autonomía completa para que se vea que es la voz de su amo. Los problemas de la perspectiva autobiográfica, pese a la dualidad apuntada, no son, a mi entender, otra cosa que producto de la necesidad de espejo literario capaz de devolver una imagen de sí mismo muy mejorada que tenía Vicente Espinel, al par de la trazada por Obregón.

LA «RELACIÓN DE LA VIDA DEL ESCUDERO» Y EL «LAZARILLO DE TORMES»

Me gustaría señalar ahora algo que, a lo que se me alcanza, no se ha señalado nunca, y es de suma importancia: me refiero a la impronta directa del *Lazarillo de Tormes* en nuestra novela, no estudiada ni percibida, pero decisiva para los dos textos, pues la interesantísima interpretación que hace Espinel ilumina tanto su propia *Relación* como la autobiografía del anónimo quinientista.

En principio, la obra se abre con una dedicatoria al cardenal arzobispo de Toledo, don Bernardo Sandoval y Rojas, firmada por Vicente Espinel, como es natural. Después, sin embargo, inicia su autobiografía Marcos de Obregón, y, curiosamente, cuando llegamos al final del descanso cuarto, y a propósito de la gota,¹⁰ dice:

«Perdóneme Vuesa Señoría Ilustrísima si le canso con *estas niñerías* que me pasaron con este médico, que las digo porque quizá encontrará con ellas alguno a quien aprovechen» (I, 126-127).

¿A quién se dirige Obregón? Obviamente, al mismo arzobispo de Toledo a quien el autor había dirigido su obra, sin duda, dado el tratamiento de «Señoría Ilustrísima» que le da. ¿Tiene su escrito autobiográfico forma epistolar? No ¿Por qué lo hace, entonces? No hay, en efecto, ninguna razón estructural para que una referencia al destinatario interrumpa el relato, pues ni es una carta ni tiene destinatario. En consecuencia, se trata de una imitación explícita y evidente del *Lazarillo*: Marcos de Obregón interrumpe su autobiografía para dirigirse a don Bernardo Sandoval y Rojas y hacerle un comentario, como si la *Vida del escudero* fuese una carta autobiográfica dirigida a él: pero no lo es. Es decir, hace lo mismo que Lázaro de Tormes cuando se dirige a Vuestra Merced en su carta autobiográfica, y lo hace así porque el *Lazarillo* es en este caso su modelo indudable. Más aún: se trata seguramente de un homenaje explícito, creo yo, al *Lazarillo*, dado que esta interrupción recuerda palmariamente la primera que hace también el de Tormes, porque utiliza además las mismas palabras, e insiste en que se trata de *niñerías*:

«Huelgo de contar a Vuestra Merced *estas niñerías* para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio». (Tratado I)

El hecho de que se trate de la única interrupción epistolar que hay en el texto, según la cual la *Vida del escudero* es, o empieza siendo, una *carta autobiográfica*, exactamente igual que el anónimo quinientista, unida a la repetición explícita de *estas niñerías*, para que no haya dudas, demuestra cuál parece ser la primera idea constructiva y autobiográfica de Espinel, la del modelo autobiográfico y de carta del *Lazarillo*, con el que encajaría muy bien el hecho de que la obra sea y se titule una *Relación*, pues una relación es, en efecto, como demostró Claudio Guillén, el *Lazarillo de Tormes*.¹¹

Además, me interesa mucho resaltar otra cosa: y es la interpretación implícita que hace Espinel del *Lazarillo* como la de una obra escrita por alguien que se identifica con su personaje –como hace ahora Marcos con Espinel– y se dirige epistolarmente al arzobispo de Toledo, lo que supondría posiblemente que, para él, el destinatario de la carta autobiográfica de Lázaro de Tormes, el misterioso «Vuestra Merced», sería entonces el arzobispo de la sede primada de España. Desde luego, así parece deducirse de lo que hace y dice Espinel, en este más que probable homenaje al anónimo de 1554, dado que puede suponerse que él entiende así el *Lazarillo* y, por eso, lo imita en sus mismos términos. Si esto fuera así, dicho sea de paso, la clave del anónimo que originó la picaresca podría radicar en un juego semejante al de Espinel entre autor y personaje, sólo a retazos equiparable al autor real, en dualidad permanente de vida y literatura, lo que nos ayudaría a encontrar quizá al verdadero autor de la genial obra. Ya creía antes, y creo ahora con más convicción que, en efecto, Vuestra Merced, es, encubiertamente, el arzobispo de Toledo, como este interesantísimo guiño del *Marcos de Obregón* sugiere inequívocamente.

Dice además Espinel en su prólogo que se busque el sentido profundo de su texto debajo de la corteza, que se ahonde en su lectura:

«Yo querría en lo que escribo que nadie se contentase con leer la corteza, porque no hay en todo mi *Escudero* hoja que no lleve objeto particular fuera de lo que suena» (I, p. 81).

No sé si como el *Lazarillo*, pero desde luego no muy lejos de él, cuando dice: «a los que no ahondaren tanto, los deleite». No hay duda, en fin, de que Vicente Espinel ha reflexionado mucho sobre la autobiografía picaresca, y en concreto sobre el *Guzmán*, como es sabido, y sobre el *Lazarillo*, modelo que no suele indicarse y me interesa, por ende, mucho más en este momento que la obra de Mateo Alemán. De hecho, viene a decir Obregón que únicamente puede contar su vida, sus desdichas e infortunios, quien finalmente los ha superado y se encuentra en una posición favorable, como Lázaro: una situación

¹⁰ Enfermedad que padeció Vicente Espinel en la realidad.

¹¹ «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 49-65.

buena desde la cual las desgracias parezcan positivas; porque desde la desdicha es imposible referir más desdichas:

«Contar desdichas –dije yo– no es bueno para muchas veces. Acordarse de las infelicidades el que está caído, puede traerlo a desesperación. Una diferencia hay entre la prosperidad y la adversidad: que la memoria de las desdichas en la adversidad entristece más, pero en la prosperidad aumenta el gusto. No se le ha de pedir al que todavía está en miserias que cuente las que ha pasado, porque es renovarle la llaga que ya se iba cerrando con traerle a la memoria lo que desea olvidar; [...] porque aunque yo tengo condición de pobre, tengo ánimo de rico; y si no me desanimo por caído, no tengo de qué animarme por levantado, y no son mis trabajos para contados muchas veces» (I, 127).

Espinel habla de «prosperidad», y precisamente en la «prosperidad» –«en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna», dice en las últimas palabras de su autobiografía¹²– está Lázaro, no Guzmán, cuando se decide a contar su vida. No deja de ser significativo que estas reflexiones teóricas sobre el punto de partida de unas memorias vayan a renglón seguido de la inesperada interferencia epistolar al cardenal de Toledo, porque indica que el rondeño sigue pensando en el *Lazarillo*, a lo que creo, y en su perspectiva de escritura autobiográfica. Además, las palabras de Marcos que acabo de transcribir son su respuesta a la petición del doctor Sagredo y doña Mergelina de que les cuente su vida, igual que hace Lázaro, que responde a la petición de Vuestra Merced, pero con la diferencia de que Marcos no lo hace, no relata ahora su autobiografía, aunque bien pudiera haberlo hecho, dado que le habían solicitado que lo hiciera:

«Lo mismo –dijo ella–os ruego yo: [...] que nos deis cuenta de vuestra vida; que vos precedéis de modo que será grandísimo entretenimiento, al doctor, por el entendimiento, y a mí por la voluntad» (I, 127).

Pero no lo hace, a diferencia de Lázaro de Tormes, en este caso. ¿Por qué? Su respuesta es obvia: porque todavía no ha alcanzado la situación de estabilidad que le permita referir sus desdichas con gusto y agrado. No ha alcanzado la posición desde la que relatar adecuada y gustosamente sus desgracias. Él mismo lo aclara.

Cuanto más releo la tan interesante como a menudo desdeñada *Relación* de Vicente Espinel, más veo la sombra del *Lazarillo*. Creo que el rondeño lo tenía muy presente. Hay, por ejemplo, una cita sobre la honra como virtud, que es una de las claves de la lección educativa

¹² Cito por mi ed. del *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, 3ª, 2005, p. 142.

¹³ Que son las siguientes: «Ya cuando asienta hombre con un señor de título, todavía pasa su laceria. Pues ¿por ventura no hay en mí habilidad para servir y contentar a éstos? Por Dios, si con él topase, muy gran su privado pienso que fuese y que mil servicios le hiciese, porque yo sabría mentille tan bien como otro, y agradalle a las mil maravillas: reille hía mucho sus donaires y costumbres, aunque no fuesen las mejores del mundo; nunca decille cosa con que le pesase, aunque mucho le cumpliese; ser muy diligente en su persona, en dicho y hecho; no me matar por no hacer bien las cosas que él no había de ver, y ponerme a reñir, donde él lo oyese, con la gente de servicio, porque

que desea impartir el texto del rondeño, en defensa de la honra como virtud de los escuderos, no como mera herencia sin más, que va contra el *Lazarillo*, contra su escudero; por eso lo tiene presente, sin duda:

«Porque si la honra es el premio de la virtud –como lo es–, ¿cómo sabrá el virtuoso la opinión que tiene en el pueblo si no se lo dicen en su cara, y le animan para que prosiga en merecer más y más cada día?» (I, 272).

A Lázaro de Tormes le dicen sus amigos en su cara que su mujer «había parido tres veces» y que había murmuraciones deshonorosas sobre sus entradas y salidas de la casa del arcipreste de San Salvador, y él hace caso omiso. Es decir, que insiste en la deshonra palmaria de desmerecer más y más cada día, justo al contrario de la virtud que defiende nuestro autor. No parece, pues, ser ajena, tan contradictoria oposición, y menos en el contexto lazarrillesco en que se produce. Lázaro es tan opuesto como el escudero que le enseña a nuestro escudero rondeño.

Más genérica es la referencia al hidalgo y los trabajos manuales, aunque si estuviera pensando en el *Lazarillo*, recordaría un ejemplo magnífico de esa generalidad de los «rotos y descosidos» que desdeñan a los oficiales:

«Llámome Marcos de Obregón; no tengo oficio porque en España los hidalgos no lo aprenden, que más quieren padecer necesidades o servir que ser oficiales; que la nobleza de las montañas fue ganada por armas y conservada con servicios hechos a los reyes, y no se han de manchar con hacer oficios bajos, que allá con lo poco que tienen se sustentan, pasando lo peor que pueden conservando las leyes de hidalguía, que es andar rotos y descosidos con guantes y calzas atacadas» (II, 8, Carrasco, II, pp. 61-62).

El escudero Marcos de Obregón, a diferencia del escudero del *Lazarillo*, sí entra a servir, no ya a un caballero de más importancia, sino a varios señores de título, como al futuro duque de Lerma, nada más y nada menos, o a su sobrino y yerno, al conde de Lemos, a quien elogia, claro está por ser «generoso, manso y apacible» (I, 305) así como por dar honra a sus criados, etc. Pero lo que me interesa es que al principio, antes de caer en gracia al conde de Lemos, Marcos enumera en síntesis buena parte de los envilecimientos que implicaban servir a un superior por aquel entonces, tal y como los había enumerado antes el *Lazarillo*; aunque aquí no hay crítica de la nobleza, sino todo lo contrario, pues Obregón carece por completo de las vilezas que pensaba fingir el tercer amo de Lázaro de Tormes.¹³

pareciese tener gran cuidado de lo que a él tocaba. Si reñiese con alguno su criado, dar unos puntillos agudos para le encender la ira, y que pareciesen en favor del culpado; decirle bien de lo que bien le estuviese, y, por el contrario, ser malicioso, mofador, malsinar a los de casa y a los de fuera, pesquisar y procurar de saber vidas ajenas para contárselas, y otras muchas galas desta cualidad, que hoy día se usan en palacio y a los señores dél parecen bien; y no quieren ver en sus casas hombres virtuosos, antes los aborrecen y tienen en poco y llaman necios y que no son personas de negocios ni con quien el señor se puede descuidar. Y con éstos los astutos usan, como digo, el día de hoy, de lo que yo usaría. Mas no quiere mi ventura que le halle.» Cito por mi ed., Madrid, Alianza Editorial, Bolsillo, 2000 (2002, 2003, 2005), pp. 119-120.

«No me hallé muy bien a los principios, porque me faltaba lo que es menester para servir en palacio, que es decir con gracia una lisonja, salpimentar una mentira, traer con blandura y artificio un servil chisme, fingir amistades, disimular odios; que caben mal estas cosas en los pechos ingenuos y libres» (I, 305-306).

No en vano, cuando Marcos entra al servicio del marqués de Denia, futuro duque de Lerma, dice «*determiné de arrimarme a algún favor poderoso, en cuya sombra pudiera descansar*» (II, 41), y elogia luego a este «gran príncipe, de gallardísimo talle, muy gentil hombre de cuerpo, hermoso de rostro, con gran mansedumbre de condición y consumada bondad, más de ángel que de hombre, amicísimo de hacer bien, amado y admirado en aquella república por éstas y otras muchas partes que en su persona resplandecían, sobrino del Arzobispo que entonces era en Sevilla que era Marqués de Denia. Yo *me determiné de buscar modo como entrar en la gracia deste príncipe*» (II, 42). La insistencia, dos veces, en la frase, con el mismo sintagma, es otro recuerdo indudable del *Lazarillo*, con el que enlaza directamente, pues Lázaro hace al final lo mismo que su madre al principio, y con las mismas palabras que Marcos de Obregón: su madre, dice en el tratado I, «*determinó arrimarse a los buenos por ser uno dellos*», y él mismo, en el VII, insiste «*yo determiné de arrimarme a los buenos*». Si a ello unimos que en ninguno de los numerosos textos que recoge el CORDE de la Real Academia Española entre 1500 y 1700, para ser exactos, nadie usa nunca el sintagma «determiné de arrimarme», excepto el *Lazarillo* y la *Vida del escudero*, eso prueba la existencia de una relación incuestionable y muy particular entre ambos textos, y muy precisa, además. La diferencia es que en el anónimo quinientista, quienes se arriman a los poderosos, o lo pretenden, son Lázaro y su madre, dos personajes de baja estofa, mientras que en la obra de Espinel es un escudero de verdad, Marcos de Obregón. Pero dada la identificación entre Marcos y Vicente Espinel, ¿significa eso que Espinel sabía, o al menos interpretaba que Lázaro de Tormes era un representante encubierto de su autor real? ¿Es eso lo que quiere decir? ¿O simplemente recuerda y homenajea expresamente, a través de las palabras de Lázaro, al escudero del *Lazarillo*? En cualquier caso, se abren multitud de sugerencias nuevas, algunas apasionantes, para la interpretación de ambas obras.

¿Alcanza Marcos en algún momento la prosperidad necesaria para escribir su biografía? Sí, y desde ella relata su vida, pero no por haber llegado al arrepentimiento ni al desengaño, sino por haber alcanzado, al revés, la prosperidad y la satisfacción al final, a diferencia de Guzmán de Alfarache, y en consonancia con Lázaro de Tormes. En consonancia de verdad, claro está, porque Obregón sí alcanza un grado de honra y respetabilidad correspondiente a un hidalgo como él, pero no el de Tormes, como sabemos, que cree haberlo alcanzado, pero se equivoca, y no es más que un cornudo consentido. Espinel desea situar a su héroe, y así situarse él, en el lugar de Lázaro, «en la cumbre de toda buena fortuna», pero de verdad, con autenticidad plena, en las antípodas del gravísimo error del de Tormes.

Así lo dice y así lo hace, ya que cuando escribe o relata su historia, se ha consolidado como ayo y maestro consumado, tras el lance de doña Mergelina; esto es, tras haber logrado solucionar felizmente el grave

problema de honra que se cernía sobre el matrimonio, con el que se inicia la *Relación*. Por eso ella, finalmente, llama a Marcos «padre mío», y por eso, asimismo, un hidalgo le pide a continuación que se haga responsable de la educación de sus hijos, y obtiene después el reconocimiento de unos caballeros eclesiásticos.

No relata aún sus memorias porque, aunque está casi consolidado, todavía le falta algo, un poco, para lograr la plenitud definitiva, la satisfacción completa de su victoria sobre sí mismo y de su magisterio. No olvidemos que escribe su vida desde su estado final de caballero perfecto y virtuoso, de ayo, maestro y consejero ideal, paciente, prudente, contenido, equilibrado, humilde y sabio. Y todo ese bagaje de virtudes se presenta, claro está, como el resultado educativo de una experiencia biográfica concreta, de su experiencia personal de vida. Porque la intención de la obra es, según declara, «para instrucción de la juventud, y no para aprobación de mi vejez» (I, 83), ya que el libro tiene una finalidad pedagógica fundamental dirigida muy concretamente a los hidalgos pobres:

«Lleva también encerrado algún secreto, no de poca sustancia para el propósito que siempre he tenido y tengo de mostrar en mis infortunios y adversidades cuánto importa a los escuderos pobres o poco hacendados saber romper por las dificultades del mundo y oponer el pecho a los peligros del tiempo y la fortuna, para conservar con honra y reputación un don tan precioso como el de la vida» (I, 83).

El linaje y la herencia son importantes, pero la educación lo es mucho más, como le dice Marcos al hidalgo que desea que enseñe a sus hijos, porque puede transformar a una persona. Por eso la clave es el maestro, ya que, según sea, hará buenos o malos a sus discípulos. Y el buen maestro debe tener todas las virtudes que adornan al último Marcos de Obregón, pero sobre todo debe además enseñar con su propia vida:

«De tal suerte han de ser los maestros y ayos, que con la aprobación de su vida y costumbres enseñen más que con los preceptos morales llenos de superflua vanidad» (I, 149).

De ahí que el *Marcos de Obregón* sea una autobiografía, una vida: porque esa es la mejor enseñanza, su vida misma, en la que ha habido momentos buenos y malos, fortunas y adversidades, peligros y amenazas, pero en la que, pese a todo, Marcos ha sabido mantener con honra y reputación su vida y su condición de hidalgo. La autobiografía misma y el resultado final de ella son los mejores maestros: de ahí que la obra sea una *Relación* autobiográfica.

Obviamente, la cólera y el magisterio están reñidos, mientras que la paciencia es una de sus virtudes más acusadas: «ha de ser el maestro lleno de mansedumbre con gravedad, para que juntamente le amen y estimen» (I, 153). De ahí la insistencia en esa virtud de la «relación» desde el principio hasta el final. La soberbia y la imprudencia son también defectos graves, a causa de lo dicho, de que la vida es la principal enseñanza: «la modestia del maestro y las otras partes buenas se imprimen y son como espejo en que se mira el discípulo.

Y la imprudencia y poco valor es causa de menosprecio para con el maestro y de incapacidad para con los demás» (I, 155).

La vida, en fin, no sólo enseña, sino que al mismo tiempo agrada y entretiene, conforme al tópico de la época que sigue a la letra Vicente Espinel, dado que la enseñanza es más efectiva con el deleite, pues la doctrina sola no deja lugar al ingenio ni al gusto, y las burlas solas «no dejan cosa de sustancia ni provecho para el lector». En el justo medio está el acierto:

«El intento mío –dice Espinel en el prólogo– fue ver si acertaría a escribir en prosa algo que aprovechase a mi república, deleitando y enseñando, siguiendo aquel consejo de mi maestro Horacio, [...] que ni siempre se ha de ir con el rigor de la doctrina, ni siempre se ha de caminar con la flojedad del entendimiento: lugar tiene la moralidad para el deleite y espacio el deleite para la doctrina» (I, 77).

Al final, los hijos del renegado español cuentan cómo se hicieron cristianos gracias a un esclavo español, Marcos de Obregón, «que así se llamaba nuestro *maestro*» –dicen, II, 229–, que les enseñó la religión cristiana, y le reconocen de inmediato: «Salieron afuera y, en viéndome, se arrojaron a mis pies, llamándome *padre* y *maestro* y señor. Quedé en éxtasis por algún espacio. (II, 229-230) Para que no haya dudas, cuando el doctor Sagrado lo reconoce le llama también «padre»: «¡Ay, *padre* de mi alma!» (II, 239), dice, y, pensando que había muerto doña Mergelina, su esposa, insiste en su condición de leal consejero: «¡Ay mi *consejero* leal, y cuán mal me aproveché de vuestra doctrina para verme agora en la soledad que me aflige y atormenta el alma» (II, 239). Lo mismo hace doña Mergelina, al final, pues al reconocerlos dice: «éste es mi marido, y éste es Marcos de Obregón, a quien tuve por mi *padre* y *consejero* en Madrid» (II, 277).

Desde ese grado de honra, respetabilidad y magisterio ejemplar, reconocido como maestro y padre por sus discípulos; desde una verdadera prosperidad y desde una auténtica cumbre de buena fortuna, sin engaños ni errores, a diferencia de Lázaro, pero con las mismas palabras del *Lazarillo de Tormes*, escribe Marcos su autobiografía, porque entiende que, como escudero, debe competir frontalmente con el escudero del tratado III, para demostrar cómo es un verdadero hidalgo pobre y digno pese a su pobreza, no envilecido como el que enseñó a Lázaro una idea completamente equivocada de la honra, en esa casa toledana que ambos compartían, «donde nunca comen ni beben», que le llevó a confundir el triunfo con el fracaso.

ASCENDENCIA Y LITERATURA: VICENTE ESPINEL Y SU TÍO PEDRO JIMÉNEZ ESPINEL. ¿LA CUESTIÓN MORISCA Y EL LAZARILLO AL FONDO?

Los propósitos educativos de Espinel (I, 7) pretenden inculcar al hidalgo y al caballero una serie de virtudes: modestia, prudencia, paciencia, equilibrio, razón y dominio de las propias pasiones. Además, en su trato, debe ser cortés con el superior, reservar la amistad para el igual, y la llaneza la bondad para el inferior. Finalmente, debe mostrar su grandeza de ánimo en las ocasiones verdaderamente importantes o difíciles, y desdeñar las que no le reporten ningún honor. Ha de mantener, en fin, su honra tanto interna como externamente; tanto de verdad como en sus apariencias.

Todos estos rasgos los va manifestando él durante su vida y afloran unidos al final, tras su aprendizaje, como hemos visto, cuando ya es maestro consumado. Pero hay además un caballero perfecto concreto en el texto, un verdadero modelo de caballero cristiano, que se define, en conversación con el escudero, de la siguiente manera:

«Yo soy un hombre no conocido por partes¹⁴ que en mi resplandezcan, contento con el estado en que Dios me puso, pobre bien intencionado, sin envidia al bien ajeno ni de las grandezas que suelen estimarse; trato con los mayores con sencillez y humildad, con los iguales como hermanos, con los sujetos como padre. Alérgome cuando hallo mis vaquillas cabales, castro mis colmenas hablando con las abejas como si fueran personas que me entendiesen; no me pongo a juzgar lo que otros hacen, porque todo me parece bueno; si oigo decir mal de una persona, mudo conversación en materia que les pueda divertir; hago el bien que puedo con lo poco que tengo, que es más de lo que yo merezco, que con esto paso una vida quieta y sin enemistades que destruyen la vidas» (II, 232-233).

Todo encaja a las mil maravillas, porque resulta que el mencionado hidalgo ejemplar es su tío, Pedro Jiménez Espinel, «extraído de un auténtico *beatus ille*»: ¹⁵ «¿Cómo se llama? –Pregunté. Y respondiome con mi propio nombre». Así, el hidalgo Vicente Espinel y su heterónimo Marcos de Obregón encarnan, cuando llegan a la madurez, las mismas virtudes modélicas de la hidalguía que antes representa su propio tío. El magisterio y la finalidad educativa expresan de nuevo su coherencia sin fisuras: a ello lleva o puede llevar la vida, por más agitada y contradictoria que parezca, si se tiene inteligencia, decisión y voluntad.

¹⁴ Que no destaca por nada particularmente, discreto.

¹⁵ Como dice LARA, J. y RALLO, A., «Poética narrativa...», p. 110.

No obstante, si como algún estudioso sospecha¹⁶ la familia paterna de Espinel pudiera tener alguna ascendencia morisca; es decir, si hubiera la posibilidad de que la temida mancha de sangre se cerniera sobre sus ancestros; la defensa de su intachable hidalguía tendría aún mayor sentido y adquiriría una nueva luz familiar que incluso nos ayudaría a entender mejor en formato biográfico de su apología, el magisterio final de Marcos y la referencia idealizada a su tío.

A esa nueva luz, adquiriría todo su sentido el episodio del renegado español de Argel, del morisco español, que en efecto, renegó de su religión y de su patria porque, dice:

«Lastimábame mucho [...] de no ser recibido a las dignidades y oficios de magistrados y de honras superiores, y ver que durase aquella infamia para siempre y que para deshacer esta injuria no bastase tener obras exteriores y interiores de cristiano» (II, 60).

Es un morisco de familia cristiana antigua («descendiente de muy antiguos cristianos»), y de linaje noble –¿como Espinel?–, que se comporta cristianamente tanto externa como internamente («obras exteriores y interiores de cristiano»), y pese a ello, en contra de las más elementales normas cristianas, por tanto, es expulsado de la cristiandad y de España, a consecuencia de las acusaciones falsas de algunos cristianos viejos. De este modo, sus críticas contra los Estatutos de limpieza de sangre que justificaban su expulsión de la España de Felipe III son exactamente las mismas que habían hecho, en tiempos del *Lazarillo*, los primeros opositores al entonces aún no definitivamente aprobado *Estatuto* original, obra del entonces cardenal arzobispo de Toledo, Juan Martínez de Siliceo, aprobado finalmente entre 1556 y 1557: que no era cristiano discriminar por la sangre, pues iba contra las normas igualitarias esenciales del cristianismo, dado que el bautismo implicaba un solo cuerpo y una sola ley, con independencia de que se hubiese sido antes judío, moro o gentil:

«Ca por el bautismo regenerados somos hechos nuevos hombres, de que se sigue cuánto son culpables los que, olvidada la limpieza de la ley evangélica, hacen diversos linajes de gentes, unos llamándose cristianos nuevos o conversos, induciendo cisma entre los fieles».¹⁷

Y es que el morisco, «descendiente de muy antiguos cristianos», pone el dedo en la llaga del problema anticristiano de la limpieza de sangre y de las castas relegadas sólo por su origen, a causa de los Estatutos de limpieza de sangre. El morisco sigue diciendo que el problema era en verdad social y económico, y se refiere a «las supercherías» que afectaban a su «hacienda, que no era poca», pues algunos cristianos viejos de inferior calidad, envidiosos de su pujanza y deseosos de ocupar su vacante:

«Toman ocasión de prevaricar los estatutos con su mala intención, no para fortificarlos, ni para servir a Dios ni a la Iglesia, sino para preciarse de castas viejas» (II, 61).

Espinel le da la razón, pues de hecho el morisco español sigue siendo en el fondo cristiano («yo le sentí –dice el escudero–, en lo poco que le comuniqué, inclinado a tornarse a la verdad católica», II, 64), y permite, e incluso desea en el fondo de su corazón, y consigue a la postre, que sus hijos sean bautizados, por mediación de Marcos, a quien conscientemente hace su maestro en Argel.

No se menciona, en cambio, el Estatuto en el *Lazarillo*, aunque la obra está escrita al mismo tiempo y bajo las presiones de su tramitación, en el trance de su aprobación; pero el hecho es que Lázaro de Tormes es quizá hijo de un morisco encubierto («contra moros, entre los cuales fue mi padre»–dice), y, sin quizá, ahijado de un morisco público llamado Zaide, para que no hay dudas. No obstante, y pese a ello, durante los tres primeros tratados el muchacho es un cristiano ejemplar, que pide limosna únicamente cuando no tiene amo, como mandaban los cánones de la beneficencia de la época, e incluso alimenta sin ofender a su amo el escudero, como decían asimismo los tratadistas coetáneos que había que hacer con los llamados pobres vergonzantes, de origen noble: adivinando sus necesidades sin menoscabar su honra. Lázaro ejerce así la caridad, virtud cristiana principal, de manera ejemplar, pese a su origen quizá manchado, igual que el morisco valenciano de Espinel había sido un católico ejemplar antes de su expulsión. ¿Quería decir su anónimo autor, en consecuencia, algo parecido a lo que dice Espinel? Seguramente, pues el rondeño habla de moriscos cristianos en toda España, por boca del renegado, «no solamente del reino de Valencia, de donde yo soy, sino del de Granada y de toda España», cuando la mayor parte de los textos del Siglo de oro dicen justamente lo contrario y acusan siempre a los moriscos de no ser cristianos y de seguir siendo musulmanes, fingiendo, si acaso, una faz cristiana falsa. Espinel, por tanto, va contra la corriente general de su época, contra la mayor parte de sus contemporáneos, lo que indica, en tal contexto, un deseo muy claro de defender a los moriscos, de romper una lanza por ellos, seguramente porque él mismo tenía alguna ascendencia de esa raza. ¿No sería entonces probable, asimismo, que algo semejante le sucediera al autor del *Lazarillo*, dado el comportamiento cristiano del muchacho?

Si unimos ahora todo lo expuesto, y constatamos las vinculaciones de toda índole que hay entre el *Lazarillo* y la *Vida del escudero*, podríamos suponer que el anónimo autor de la obra quinientista sería asimismo de origen morisco, pero cristiano ejemplar, claro está, a los ojos de los problemas familiares quizá semejantes de Vicente Espinel, y a la luz de su interpretación del *Lazarillo de Tormes*. Es solo una hipótesis, claro está, pero muy sugerente, dado que ambos textos se iluminan mutuamente.

¹⁶ CARRASCO URGOITI, M^a S., «Reflejos de la vida de los moriscos en la novela picaresca», *La España Medieval*, IV (1984), pp. 183-224; y «Nuevas perspectivas del último cuarto de siglo en torno a *Marcos de Obregón*», *Edad de Oro*, XX (2001), pp. 55-67.

¹⁷ Decían los detractores del Estatuto de Siliceo, según recogiera HOROZCO, S. de, *Relaciones históricas toledanas*, ed. de Jack Weiner, Toledo, 1981, p. 77.

En cualquier caso, hay crítica contra la limpieza de sangre, así como defensa de la honra, o lo que es lo mismo, visto en clave literaria: las dos cuestiones más candentes de la picaresca están presentes en el *Obregón*, aunque vistas de manera distinta y peculiar, por lo que es necesario plantear si la *Vida del escudero* es una novela picaresca plena, dado que, en todo caso, sea lo que fuere, la obra no se entiende bien si no es desde el género del *Lazarillo*.

LOS ESCUDEROS, LA PICAESCA Y EL NACIMIENTO DE LA NOVELA MODERNA

La mayor parte de los estudiosos piensan que la *Vida del escudero* no es una novela picaresca. Zamora Vicente, por ejemplo, piensa que «estamos acostumbrados, por una de esas tenaces pervivencias de la poltronería erudita, a considerar al *Obregón* como una novela picaresca, cuando la realidad es que anda muy lejos de ello. Sí tiene algo de picaresca –no hay por qué empeñarse en negarlo–, pero es siempre adjetivo y externo».¹⁸ Alberto del Monte dice que tampoco es una novela picaresca, porque no tiene las condiciones esenciales de crítica ética y social, ni hay desengaño del mundo, ni se mueve, en fin, en el círculo engañoso de apariencia y realidad.¹⁹ Francisco Rico afirma que «ni por el personaje ni por la estructura es una novela picaresca».²⁰ M. Molho habla de un «picarismo circunstancial», que ni siquiera usa a la manera picaresca el viejo esquema de mozo de muchos amos y cuyo escudero ocupa el lugar del pícaro «no para identificarse con su persona, sino tan solo con su marcha vagabunda».²¹

La verdad es que casi ningún estudioso lo acepta como una novela picaresca, ni Belic, ni Parker, ni Tierno Galván, ni Maravall,²² ni José Lara y Asunción Rallo,²³ ni recientemente Fernando Cabo o Florencio Sevilla;²⁴ casi nadie, en fin, con la excepción notable de Fernando Lázaro Carreter, para quien Espinel rechaza e la materia, pero acepta la forma, y aunque «transfiere la truhanería al mundo que le rodea», al de los escuderos pobres, «pero relata su vida conforme a esquemas picarescos», y eso le parece «decisivo» por muchas novedades que tenga, porque, dice «sin la picaresca actuando como plano de referencia, el fino escritor rondeño no habría compuesto el *Obregón*».²⁵

Con todo, el problema fundamental es el del personaje, que es un escudero de verdad, defensor de su honra y de su mantenimiento incólume, lo cual es completamente antipicaresco. La obra sigue algunas pautas del género, ya desde que el joven sale de su casa a buscar fortuna y se produce, por ejemplo, el tópico «despertar del pícaro» cuando le engañan en el mesón cordobés del Potro, tan picaresco él en sí mismo, por lo que se produce el estereotipado encuentro con el mundo hostil, y la consiguiente reacción de venganza, al igual que Lázaro o Guzmán. Asimismo, utiliza su ingenio para sobrevivir, porque no tiene dinero y es a veces «mozo de muchos amos», sigue el esquema del viaje con un camino semejante al del *Pícaro*, aparece el inevitable problema de la limpieza de sangre, en el episodio del renegado español en Argel, y se mueve continuamente en ambientes picarescos, ventas y posadas, con truhanes y malhechores, jaques y rufianes, llega a ser encarcelado, aunque injustamente y vive las miserias del mundo estudiantil. Es decir, tiene algunos elementos picarescos, unidos a la autobiografía fundamental y al diálogo apenas esbozado, que estaba latente en el género.

Sin embargo, la autobiografía tiene un juego poco picaresco, porque el personaje a veces se identifica con su autor, que no tiene el menor interés en ser un pícaro ni en parecerlo, sino todo lo contrario, en presentarse como escudero ejemplar y maestro perfecto cuando acaba su trayectoria, a años luz de la picaresca. Asimismo, su estado final de satisfacción, fundamental para que alguien escriba sus memorias, como dice el texto, es semejante al del *Lazarillo* sólo en apariencia, porque Lázaro se engaña completamente y es un pobre cornudo que se cree «en la cumbre de toda buena fortuna», mientras que la honra y la prosperidad de Marcos son verdaderas. Por eso mismo, el escudero no puede ser un modelo *ex contrario*, como lo son los pícaros, sino que es y se presenta expresamente como un modelo positivo, en sentido literal, para que lo imiten todos los escuderos pobres que quieran mantener su honra con dignidad. En fin, como han señalado J. Lara y A. Rallo, el viaje tampoco es picaresco, ni está condicionado apenas por necesidades sociales, sino que es libre, y responde más bien a «las necesidades que llevaron a Espinel a viajar», lo que convierte el viaje en un elemento adecuado «para insertar episodios y sucesos absolutamente inventados, como el de Argel», pero «en ningún momento el trasiego del escudero puede asimilarse al del pícaro, condicionado y condicionante de su vida».²⁶

¹⁸ ZAMORA VICENTE, A., «Tradición y originalidad en el *Escudero Marcos de Obregón*», *Presencia de los clásicos*, Buenos Aires, Austral, 2º, 1952, pp. 75-140; en concreto, p. 77.

¹⁹ *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1970, pp. 108-109.

²⁰ *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 120.

²¹ *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya, 1972, pp. 175-178.

²² Véase, respectivamente, *Análisis estructural de textos hispánicos*, Madrid, 1977, p. 73 y ss.; PARKER, A. A., *Los pícaros en la literatura*, Madrid, Gredos, 1971, p. 101; TIERNO GALVÁN, E., *Sobre la novela picaresca y otros escritos*,

Madrid, Tecnos, 1974, p. 25; y MARAVALL, J. A., «La aspiración social de medro en la novela picaresca», *CHA*, 104 (1976), p. 608.

²³ Arts, *cits*.

²⁴ En *El concepto de género y la novela picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad, 1992; y *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia, 2001, respectivamente.

²⁵ «Hacia una revisión del concepto novela picaresca», *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1971, p. 200.

²⁶ LARA, J. y RALLO, A., «Poética narrativa...», p. 113.

El problema central, repito, es que el personaje no es un pícaro, sino un hidalgo orgulloso de su hidalguía y de su origen noble, que, pese a su pobreza, quiere mantener su honra y su linaje limpios. En consecuencia, como ya dijo Marcel Bataillon, la *Relación* es, «a decir verdad, la vida de un antipícaro, que rehabilita la figura desacreditada y ridícula del escudero»;²⁷ un antipícaro que va, por ende, contra la picaresca, dado que el género se burla siempre de la honra que él defiende y representa.

La cuestión, en suma, es que parece una novela picaresca y no lo es; y lo parece porque quiere emparentarse, en cierta medida, con el género del *Guzmán*. Entonces la pregunta es obvia: si no lo es, ¿por qué quiere parecerse a una novela picaresca y remite muchas veces al género del *Lazarillo*? También la respuesta parece clara: a causa del problema previo del escudero, personaje siempre risible y satirizado en la picaresca anterior. En consecuencia, la *Vida del escudero* es una réplica antipicaresca en el único terreno en el que era posible la respuesta, para que fuera válida, en el de la misma picaresca.

A partir ya del *Lazarillo*, el hidalgo que se cuestiona es el también llamado escudero, es decir, el más pobre de todos, el «hidalgo escuderial» (en términos cervantinos, que no tenía ni para limpiarse los zapatos), que ocupaba el más bajo escalafón de la hidalguía misma y, por ende, de la nobleza. Pero, en todo caso, es un hidalgo, que es de lo que se trata. Porque no es ninguna causalidad que, tanto en el *Quijote* como en la novela picaresca, la cuestión de la movilidad social se centre en la figura del hidalgo.

Y es que la situación social del escudero era sumamente paradójica, pues, por un lado, estaba integrado de derecho, y pertenecía a la clase privilegiada, ya que no «pechaba»; por otro, en cambio, estaba marginado de hecho, puesto que no poseía la necesaria solvencia económica con que mantener una posición nobiliaria, y su precariedad implicaba en ocasiones un status similar incluso al de cualquier pícaro. Ya en el *Lazarillo*, por mencionar la primera narración picaresca, el hidalgo pasa más hambre que el propio Lázaro de Tormes, que es, curiosamente, quien le proporciona algún mendrugo que llevarse a la boca. Al final, Lázaro tiene que aceptar la barragana de un clérigo como mujer, pero come, y lo hace mucho mejor que su amo, el escudero, cuando vivía en Toledo. El propio pícaro, además, se había burlado de su exagerada presunción y había censurado su concepto de la honra meramente externo y superficial, basado únicamente en apariencias vanas, como la capa que dobla cuidadosamente a diario y mete debajo de la enjalma o el palillo de dientes que se pone a la boca para dar a entender que ha pasado algo por sus muelas, etc.: todo falso y banal. A pesar de ello, el hidalgo parecía un pariente del conde de Arcos, según Lázaro, porque era condición de la hidalguía

sobrellevar las penalidades materiales con el orgullo de la herencia de sangre, del linaje y de la honra, por más que todo este andamiaje se mantuviera apenas con meras apariencias. Las críticas que se dirigen contra la hidalguía, con todo, no son ahora de caballeros, y menos de otros hidalgos, como acaecía en el *Quijote*, sino que proceden de los burgueses y conversos que escribieron las primeras novelas picarescas, a quienes se cerraba o, en cualquier caso, obstaculizaba el acceso a la nobleza, por cuestiones de herencia de sangre, ya que no de dinero, mientras que formaban parte de ella, de la aristocracia, los hidalgos pobres. De ahí que los burgueses, como Mateo Alemán, de origen judío o no, se pregunten con insistencia, en las páginas de la picaresca, acerca de qué elementos implicaban la aparente superioridad de los «hidalgos escuderiales» sobre ellos. No es casual que Guzmán sea muy superior a los hidalgos y viva, una vez establecido en Madrid, como un rico comerciante, ni que la burla que hace en Génova a sus parientes afecte, a la vez, al dinero y a la honra, dado que se pretende hacer ver cómo ambas cosas están ligadas. Menos debe extrañar que Justina Díez, *La Pícaro*, acabe casada con un hidalgo linajudo, como todos: «era mi marido [...] pariente de algo y hijo de algo –dice–, y preciábase tanto de serlo, que nunca escupí sin encontrar con su hidalguía»; ella, precisamente ella, que se burla de la España de las tres castas y de las tres religiones, y, siendo de origen absolutamente judío («De los otros abuelos de parte de padre –dice–, no sé otra cosa más de que eran un poco más allá del monte Tábor, y uno se llamó Taborda. Y así, si no se hallaren en este catálogo, hallarse han en el que hizo el presidente Cirino», 1, 178²⁸), hereda a una vieja morisca en Medina de Rioseco, ella, repito, se casa con un hidalgo. ¿Hay más ironía?

Y es que, en efecto, hidalgos y pícaros aparecían casi indiferenciados, con toda intención, para que se viera que la hidalguía no implicaba superioridad verdadera alguna, sino todo lo contrario: hermanamiento con la picaresca. La verdad era que escuderos pobres y antihéroes compartían muchos elementos comunes; a saber: la pobreza, en primer lugar, por la que todos se veían obligados a servir para sobrevivir, aunque a distintos niveles sociales y con diferentes perspectivas. Como no podían trabajar con sus manos, intentaban mantener unos (los hidalgos) y alcanzar otros (los pícaros) una honra igualmente vacua, aparente y superficial, en los unos por falta de dinero, y en los otros por falta de abolengo y de virtud. A ninguno se le pasaba por las mientes la realización de labor productiva alguna, ya que eso iba contra la honra, y hasta los pícaros emulaban el comportamiento honroso de los nobles en esto. Unos y otros, en fin, tenían que sobrevivir como podían, generalmente de milagro, por más que los pícaros pidieran limosna al natural, tan desharrapados como eran, mientras que los escuderos se vieran obligados a mantener como fuera su aspecto externo para sobrellevar la miseria con dignidad –no

²⁷ «Hacia el pícaro (sentido social de un fenómeno literario)», *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969, p. 235.

²⁸ Cito siempre por mi ed., Madrid, Editora Nacional, 1977.

olvemos que al quevedesco don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán y a los suyos se les pasa el tiempo remendándose adecuadamente, vistiéndose a propósito e incluso paseando una vez al mes a caballo, y otra al año en coche, etc., porque no tienen más remedio que aparentar como sea su hidalguía, aunque para ello tengan que recoger de noche huesos de carnero, mondaduras de frutas, plumas y pellejos de conejos, «para honrarnos con ello de día» (dice don Toribio), mientras que Justina, como buena pícaro, busca un manto viejo y de baja calidad para pedir limosna como «romera envergonzante», y lo hace con éxito, sin mayores escrúpulos—.

Así pues, la verdad era que, en cualquier caso, sólo vanas y falaces apariencias establecían una mínima separación entre pícaros e hidalgos pobres; o, lo que es lo mismo, entre plebeyos y nobles. De este sutil modo, los burgueses conversos que iniciaron la novela picaresca —el autor del *Lazarillo* y Mateo Alemán— querían que se viera con claridad hasta qué punto no había apenas diferencias reales entre pícaros e hidalgos. Deseaban que el lector se preguntara en qué residía, entonces, la superioridad que otorgaba, al menos teóricamente, la hidalguía; por qué tenían más privilegios los hidalgos pobres que los ricos plebeyos, y qué razones obstaculizaban el acceso a la nobleza de los adinerados ajenos a la hidalguía. Lo que en verdad querían, obvio es decirlo, es que se les allanaran los obstáculos que dificultaban su acceso a dicha categoría nobiliaria. Porque ahí radicaba el problema, ahí se hallaba el meollo del asunto: en que los burgueses, conversos o no, integrados de hecho, a causa de su dinero, entre las clases privilegiadas, no lo estaban de derecho, a causa de su herencia de sangre, mientras que sí eran nobles de verdad los desgraciados hidalgos pobres. Y es que, en efecto, los hidalgos constituían el gozne intermedio de esta configuración social: ellos tenían, como clase social, la clave que abría, hacia arriba o hacia abajo, la sociedad contemporánea, ubicados, como estaban, en el punto justo, en el medio exacto entre la clase aristocrática y el pueblo llano, a medio camino, pero formando parte, claro está, de la nobleza y disfrutando de sus prebendas.

La importancia del hidalgo como personaje axial de la novela picaresca era tanta, su visión crítica negativa resultaba tan obvia, que Vicente Espinel escribió su novela picaresca, la única que salió de su pluma, la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), con la intención primordial de rehabilitar su figura, la del escudero, precisamente dentro de los cauces del género que la denostaba sistemáticamente. De ahí las peculiaridades formales y semánticas de su novela, cuyo héroe, Marcos de Obregón, no está configurado como un pícaro, sino como un «escudero» (tal y como reza en el título), pero cuya autobiografía no tiene sentido si no es como una novela picaresca, puesto que se trata de demostrar —dentro de sus cánones, para que tenga verdadero sentido y efectividad de respuesta válida— que el personaje actúa de manera opuesta radicalmente a la visión negativa del tópico establecida por el género picaresco. La novela intenta y consigue demostrar la posibilidad que tiene un hidalgo pobre de sobrevivir con dignidad, sin abdicar un ápice de su nobleza ni de su honra, llegando incluso a convertirse en ayo o maestro ejemplar, que predica con la ilustración de su propia virtud. Y ello mediante una vida que, no obstante las concesiones a la picaresca, puede desenvolverse conforme a patrones aceptables y verosímiles de honradez y moralidad.

Como se puede observar, la picaresca se centraba en la figura más baja de la clase hidalga, en la del escudero, en la del hidalgo pobre, personaje que no coincidía exactamente con el de Cervantes, cuyo hidalgo era de la más rancia prosapia de la hidalguía, esto es, «de solar conocido» y «de devengar quinientos sueldos», aunque no muy rico tampoco. La diferencia entre los dos tipos de hidalgo era lógica, no obstante, ya que el hidalgo cervantino amenazaba a los caballeros de verdad, ubicados por encima de él en la escala social, en la misma medida en que el escudero picaresco representaba una amenaza contra los intereses ennoblecedores de burgueses enriquecidos, situados por debajo de él, aunque deseosos de superarlo. Desde arriba o desde abajo, en cualquier caso, su lugar central acarrearía la conflictividad social de que venimos hablando.

Pero es que incluso entre los caballeros se utilizó la novela picaresca contra la hidalguía, pues, desde una óptica mucho más parecida a la de Avellaneda, lo hizo don Francisco de Quevedo en la única novela que salió de su pluma, en *El Buscón*, escrita hacia 1604. Porque lo cierto es que Pablos de Segovia no desea llegar a la hidalguía, sino que, desde pequeño, todo su afán de medro se encamina a ser caballero. Tal es su obsesión, repetida una y otra vez: alcanzar la condición de caballero. Y no deja de ser curioso que ni una sola vez se le pase por las mientes ser hidalgo, aunque sólo fuera como tránsito hacia la caballería, pues era el paso habitual en la época, como hemos visto ya en el caso del hidalgo que es don Quijote, al fin y al cabo, antes de su encumbramiento caballeresco, o incluso en el escudero del *Lazarillo*, cuando piensa en la posibilidad de servir a «caballeros de media talla», aunque no le gusten demasiado. Pero lo cierto es que este pícaro redomado, descendiente de conversos por los cuatro costados, hijo de un barbero ladrón, borracho y cornudo, y de una bruja, alcahueta y prostituta, los dos de ascendencia judaica, para mayor baldón; este abyecto despojo social, hartado significativamente, desprecia la hidalguía hasta el punto de que ni siquiera piensa en ella como escalón intermedio para llegar a ser caballero. No hay mayor desprecio que éste. Más aún, el pícaro supera con facilidad al hidalgo paupérrimo con el que se encuentra, a don Toribio, y le deja en la cárcel, mientras él escapa de ella, y, tras usurpar la identidad de un falso comerciante rico, intenta hacerse pasar por un caballero de verdad, por un noble rico. El pícaro fracasa, a la postre, en su intentona, pero supera con creces al hidalgo y, repito, ni siquiera menciona la hidalguía como fase intermedia de su ascenso. El menosprecio es absoluto. ¿Por qué? Porque a don Francisco de Quevedo, caballero de la Orden de Santiago, noble auténtico, que se pasó la vida pleiteando para acrecentar su aristocracia, le parecía que los hidalgos indigentes desprestigiaban a la nobleza verdadera, y, por tanto, a los caballeros como él, sobre todo, dada su cercanía de clase, a consecuencia de que se veían obligados a vivir como pobres de solemnidad, como auténticos desheredados, por lo que podía fácilmente confundírseles con ganapanes y vagamundos.

En definitiva, el problema fundamental, como hemos visto, radicaba en el patrimonio económico. La situación social dependía, fundamentalmente, de la salud monetaria. En este sencillo análisis coincidían curiosamente el *Quijote* y la novela picaresca, pues no sólo se trataba de la ubicación central del hidalgo en la escala social barroca, sino también, simultáneamente, de una cuestión de dinero, o,

por mejor decir, y en los mismos términos que utilizan todas estas novelas, se trataba de «tener o no tener» dinero: «Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener» –dice el *Quijote* (II-20)–. «Dime, ¿quién les da la honra a los unos que a los otros quita? El más o menos tener» –asegura el *Guzmán de Alfarache* (I-ii-4)–. «Verdad es que algún buen voto ha habido de que en España, y aun en todo el mundo, no hay sino solos dos linajes: el uno se llama tener y el otro no tener» –reza, en fin, *La Pícaro Justina* (I-ii-1)–. No deja de ser significativa la semejanza casi total entre Cervantes, Mateo Alemán y Francisco López de Úbeda, o entre el *Quijote* y la novela picaresca, si se quiere. En definitiva, todo era cuestión de dinero, en efecto, pues, como decía don Toribio, el vapuleado hidalgo del *Buscón* quevedesco, «Veme aquí v. m. un hidalgo hecho y derecho, de casa de solar montañés, que, si como sustento la nobleza, me sustentara, no hubiera más que pedir. Pero ya, señor licenciado, sin pan y carne no se sustenta buena sangre y, por la misericordia de Dios, todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada».

González de Cellorigo observaba certeramente en su *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España* que se había perdido el imprescindible equilibrio social entre las clases, por haber «venido nuestra república al extremo de ricos y pobres sin haber medio que los compase, y a ser los nuestros o ricos que huelgan o pobres que demanden, faltando los medianos que ni por riqueza ni por pobreza dejen de acudir a la justa ocupación que la ley natural nos obliga». La ausencia de medianos que notaba Cellorigo era, precisamente, el gran problema de España: la falta de una clase media hacía, en efecto, a nuestro país diferente de los de su entorno. ¿Pero qué grupos constituían, en la época, los medianos? ¿Qué individuos podían configurar esa clase media inexistente y necesaria? ¿Quiénes, en todo caso, al margen de que no existiera una clase media diferenciada, estaban verdaderamente en medio de la pirámide social? Los hidalgos, desde luego. Junto a otros grupos sociales, quizá; pero los hidalgos, sin duda. Oigamos a Alonso López Pinciano, que no nos dejará mentir:

«el estado medio ocupan los hidalgos que viven de su renta breve y los ciudadanos y escuderos dichos y los hombres de letras y armas constituidos en dignidad».²⁹

Los hidalgos se hallaban en el centro del arco social áureo. De ahí que su figura se encuentre, asimismo, en la base de la novela moderna. No es casual que fuera así, ya que la hidalguía constituía el gozne que abría o cerraba el paso hacia la nobleza, máxima aspiración de todos los que tenían dinero para intentarlo, apetecible siempre por el prestigio y los privilegios que comportaba. Los hidalgos, ciertamente, estaban en medio, como decía el Pinciano, y eran censurados por todos: por unos, los de abajo, los burgueses, porque no entendían las

razones de su superioridad; por otros, los de arriba, los caballeros, porque su miseria desprestigiaba a la clase nobiliaria. Por fas o por nefas, arremetieron contra ellos desde ambos lados de la contienda, a consecuencia de su posición central, a consecuencia de que eran medianos. Quienes dieron cauce a la novela moderna, quienes, por las mismas fechas, crearon el *Quijote* y la novela picaresca, detectaron tales tensiones sociales y las llevaron, con sensibilidad extraordinaria, al centro de la mejor y más original prosa de nuestro Siglo de Oro. La novela, intuitivamente, aunque sin perfiles claros ni bien definidos, estaba ya atisbando y entreviendo con acierto pleno, en todo caso, que en los grupos sociales intermedios, y en torno a ellos, en sus aledaños, se hallaba la clave de las inquietudes sociales de su época, y que tales inquietudes eran tema preferente de su quehacer literario, o, si se quiere, novelesco.

Nada hay de casualidad en ello, sobre todo si lo analizamos desde el futuro de la novela española, pues algo muy parecido, aunque más sólido y mejor cimentado, iba a suceder entre doscientos cincuenta y trescientos años después, cuando el considerable paso del tiempo había originado ya la existencia de una clase media de verdad, bien conformada y con conciencia diferenciada de clase. Galdós afirmó entonces sin paliativos que sus problemas eran la médula de la novela realista decimonónica, de la gran novela de costumbres que él aspiraba a realizar en España, como lo había hecho Balzac en Francia. Un Galdós casi adolescente aseguró con firmeza: «la clase media [...] es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social; ella asume, por su iniciativa y por su inteligencia, la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX, con sus virtudes y sus vicios [...] La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase [...]» («Observaciones sobre la novela contemporánea en España», *Revista de España*, XV, 1870).

El joven Galdós tenía muy claras las ideas sobre la materia novelesca, cuando escribía estas palabras, pero no las tenía tan claras acerca de la mencionada clase social, porque lo cierto es que, no ya en esas fechas, sino incluso veintisiete años después, un Galdós bastante más maduro pensaba que la sociedad española todavía no había definido perfectamente a la nueva clase media. De ahí que, en su discurso de ingreso en la RAE, dijera que: «La llamada clase media [...] no tiene aún existencia positiva, es tan sólo informe aglomeración de individuos procedentes de las categorías superior e inferior, el producto, digámoslo así, de la descomposición de ambas familias: de la plebeya, que sube; de la aristocrática, que baja». Y esto, curiosamente, así enunciado, no dista demasiado de la situación del hidalgo, como ya hemos visto (noble que baja y es superado a veces por los pecheros que suben), situado en la intersección del pueblo y de la nobleza, sufriendo las tensiones de unos y otros, Y es que, salvadas

²⁹ LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía Antigua Poética*, 1596, ed. de A. Carvallo Picazo, Madrid, CSIC, v. II, p. 166.

las distancias enormes, los muchos años y las diferentes y distantes situaciones sociales y literarias, Cervantes, Alemán, Quevedo, Espinel y López de Úbeda no tenían las ideas narrativas menos claras que Galdós. De hecho, aunque no lo manifestaran, sí hicieron del estado medio, de la hidalguía, reiterada e insistentemente, uno de los temas fijos de sus incipientes novelas modernas, las cuales, a despecho de

las diferencias temáticas abismales que separan la tradición caballeresca de la picaresca, coincidieron en sus análisis de las tensiones básicas de la realidad social seiscentista. Y así las reprodujeron, de manera harto parecida, significativamente, tanto el *Quijote*, como el *Lazarillo*, el *Guzmán*, el *Buscón*, la *Pícara Justina* o el *Marcos de Obregón*.³⁰

³⁰ Estas últimas páginas proceden, con pocos cambios, de dos trabajos míos ya publicados; a saber: «Poética comprometida de la novela picaresca», publicado originalmente en la Rev. *Nuevo Hispanismo*, I (1982), pp. 55-76, Univ. Menéndez Pelayo de Santander; y ahora en mi libro *Deslindes de la Novela*

Picaresca, Universidad de Málaga, 2003, pp. 13-37; y «El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna», *Edad de Oro*, XV (1996), pp. 141-160; y ahora en mi libro *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005, pp. 279-293.



GÓNGORA, EMBLEMA DE LA VARIEDAD BARROCA

Joaquín Roses Lozano
Universidad de Córdoba

La vida, la naturaleza y el arte se nutren de una variedad inagotable: en todos esos ámbitos las simplificaciones no nos hacen prosperar. Las reflexiones filosóficas sobre la unidad, mucho más antiguas que el Barroco, nos advierten de que nada puede reducirse sin el riesgo de la perversión. Frente a lo uno, lo vario es el signo de lo inaprensible.

Góngora es el poeta de la variedad¹ inagotable, ya que por varias razones su poesía merece ser identificada con el precepto estético de la variedad y con el alcance histórico de lo inagotable. En pocos poetas podemos encontrar un mayor alejamiento de la uniformidad, y en pocos podemos rastrear la repercusión de un mensaje poético que trasciende siglos y territorios. Góngora es uno de ellos. Como las simplificaciones confunden, la anterior afirmación ni siquiera puede ser legitimada cuando el poeta muere en 1627, y quizá tampoco sería suscrita por muchos lectores insolentes a principios del siglo XXI.

La variedad, como recordaré luego, no es exclusiva del Barroco, y a estas alturas cada vez descreo más de ciertas etiquetas cuando se trata de aplicarlas a Góngora. La de Barroco es una de ellas.

¹ En este artículo empleo el término «variedad» en su más amplio y general sentido (que incluye por tanto el significado de «variación») más allá de conceptos técnicos subsidiarios como el de «*variatio*» o el de «*docta varietas*», cuyas definiciones y peculiaridades serán expuestas oportunamente.

Es indudable que, sin llegar a la *variatio* estilística y estructural, sin desplegar toda su variedad temática, sin alcanzar la variabilidad de tono, sin emplear con excesiva frecuencia la variedad enunciativa y sin exhibir la hibridación genérica que desarrollará en la década del diez, sin todo ese cúmulo de variedades desarrollado al completo, el Góngora joven y maduro, anterior a los grandes poemas, ofrece destacados atisbos de esas manifestaciones esenciales de su poética. El problema es que casi nunca ha sido visto así, porque ciertos fenómenos, como el de la variedad, sólo pueden ser percibidos mediante un estricto distanciamiento histórico y más allá de la construcción crítica coetánea. Uno de los ejemplos mayores de esta imposibilidad es la presencia sesgada de Góngora en las *Flores* de Espinosa. La consigna de la «varia brevedad», expresada por el antólogo en el prólogo, es definitiva para entender lo que Belén Molina llamará luego los ejes paradigmáticos y sintagmáticos del libro.² Gaspar Garrote, en un buen artículo, afirma que «Barahona es el poeta que mejor sintetiza los criterios de variación y brevedad de *Flores*», tras haber aclarado que una de las muestras de esa búsqueda de la variedad es la ruptura que supone en la antología la aparición del tono jocoso en lo serio.³ Como sabemos, Góngora llevaba unos veinte años practicando ese juego, pero su presencia en las *Flores* de Espinosa no refleja ni por asomo tales prácticas. En conclusión aberrante, si juzgáramos la poesía de Góngora en el cambio de siglo por esa antología, el concepto de variedad no podría serle aplicado.

Si no me equivoco, quien aplicó más veces este término a la poesía de Góngora en vida del poeta fue su erudito amigo Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, quien lo empleó en reiteradas ocasiones en su *Examen del Antídoto*. Allí se traza una cadena lógica que, partiendo de la concepción lírica de las *Soledades*, hace entrar en juego los argumentos de la variedad, la grandeza y el deleite. Volveremos a ello hacia el final, porque ahora es ineludible definir brevemente el término «variedad» y determinar sus tipos.

² MOLINA HUETE, B., *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003. Sustento y a su vez complemento de este estudio es la siguiente edición: Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, ed. Belén Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

³ GARROTE BERNAL, G., «Barahona de Soto en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa», *De saber poético y verso peregrino (La invención manierista en Luis Barahona de Soto)*, ed. José Lara Garrido, Málaga, Universidad (Anejos de Analecta Malacitana), 2002, pp. 47-68, cita y paráfrasis en pp. 59 y 53 respectivamente.

⁴ Para el rastreo he utilizado el *Diccionario de expresiones y frases latinas* de Henerik Kocher, que puede consultarse en la siguiente página de la red: http://www.hkocher.info/minha_pagina/diccionario/Odiccionario.htm.

⁵ La asociación de estos conceptos se encuentra ya en Eurípides, en su tragedia *Orestes* (408 a. de C.), según ha estudiado TOSI, R., «Oreste 234: 'delectat varietas'», en VOX, O. (ed.), *Ricerche Euripidee*, Lecce, 2003, pp. 197-208. El lector español puede consultar, *Tragedias de Eurípides*, t. 3: *Helena, Fenicia, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso*, traducción Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Gredos, 1998.

⁶ La frase es mencionada, sin indicar su procedencia, en el libro de UZANNE, O., *Le calendrier de Vénus*, París, Edouard Rouveyre, 1880, al comienzo del capítulo II.

LA VARIEDAD COMO PRECEPTO

En el ingente repertorio de frases proverbiales y dichos latinos que nos ha legado la tradición clásica figuran palabras como *varietas* y *variatio*. En todos los casos, el concepto se halla vinculado al sustantivo *voluptas* o a derivaciones del verbo *delectare*.⁴ Las formalizaciones de esa idea son variadas: «*In varietate voluptas*», «*Delectat varietas*»,⁵ «*In omni re semper grata varietas*», «*Natura diverso gaudet*»,⁶ «*Sensus delectat varietas*»,⁷ «*Variatio delectat*» y «*Varietas delectat*».⁸

Algunas consideraciones sobre la *varietas* se encuentran ya en la *Poética* de Aristóteles, en cuyas páginas dedicadas a la «excelencia de la elocución», que debe ser «clara sin ser baja», se habla de la que «[e]s noble» y «alejada de lo vulgar», lo cual se consigue con «voces peregrinas», es decir, palabras raras o extrañas entre otros recursos, intentando evitar, eso sí, una frecuencia exagerada de las mismas que llevaría al barbarismo.⁹ Esa modalidad de la *varietas* sería denominada por los polemistas en época de Góngora «variedad de lenguas o dialectos» para referirse básicamente al cultismo. Pero, más adelante, Aristóteles emplea el término trascendiendo el nivel léxico cuando lo aplica a la composición de epopeyas. Sus reflexiones sobre la dinámica unidad/variedad ocupan gran parte de estos fragmentos, donde se defiende la variedad de la epopeya frente a la unidad de la tragedia, lo cual es una «ventaja para su esplendor y para recrear al oyente y para conseguir variedad con episodios diversos».¹⁰ Estas recomendaciones estructurales sobre un género determinado, como es el épico, se complementan con algunos consejos relativos al estilo: «Finalmente se ha de atender a la variedad del estilo en los lugares estériles, y no en los patéticos y sentenciosos; puesto que al trocado el estilo demasíadamente brillante oscurece los afectos y las sentencias».¹¹

Las *Instituciones oratorias* de Quintiliano abordan, de nuevo, la cuestión. En el libro VIII, encontramos el capítulo III titulado «Del

⁷ La expresión es de Fedro en sus *Fabularum Aesopiarum*, II, Prologus. He aquí la frase en su contexto: «sed si libuerit aliquid interponere dictorum sensus ut delectet varietas». Véase Fedro, *Fábulas*, traducción Almudena Zapata Ferrer, Madrid, Alianza, 2000.

⁸ Estas dos últimas formas en Cicerón, *De natura deorum*, 1, 22. Véase Marco Tulio Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, traducción Ángel Escobar Chico, Madrid, Gredos, 1999.

⁹ Aristóteles, *Poética*, 1458a. Cito por *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, pp. 208-209.

¹⁰ Aristóteles, *Poética*, 1459b, ed. García Yebra, p. 220.

¹¹ Utilizo en este caso otra traducción: Aristóteles, *El Arte Poética*, traducción directa del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain [1798], 6ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1979, 1460b, p. 77. Esta versión de finales del siglo XVIII recoge mejor el sentido que las traducciones del XX. Metastasio hablaría de «elocución luminosa» como propiciadora de esa variedad o amenidad del lenguaje, según anota el traductor. Valentín García Yebra traduce: «La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de acción y que no destacan ni por el carácter ni por el pensamiento; pues la elocución demasíadamente brillante oscurece, en cambio, los caracteres y los pensamientos» (pp. 224-225).

ornato», donde podemos leer: «Lo que merece particular atención es que el adorno, aun el bueno, debe variar según la materia», así, en el género demostrativo deben desplegarse todos los recursos para provocar el deleite. En el capítulo VI del mismo libro, titulado «Los tropos», disertando sobre la alegoría, Quintiliano estampa una frase que haría las delicias de Góngora y sus defensores: «la novedad y variación en el lenguaje son agradables, y causan más deleite si son impensadas».¹²

Varios siglos después, a finales del IV, Macrobio retomará el tópico de la variedad en sus *Saturnalia*, siete libros de diálogos misceláneos en algunos de los cuales predominan temas de gramática y literatura, y cuya principal relevancia para nuestros propósitos consiste en la predilección por Virgilio como ejemplo poético.¹³ Canónicamente, Cicerón en la prosa y Virgilio en la poesía serán los modelos latinos fundamentales para la formación del escritor en la Edad Media. Dichas coordenadas se mantienen hacia el siglo XV y serán esenciales para comprender la teoría de la imitación, en cuya transformación y desarrollo ocupa un papel central la llamada *docta varietas*. El nombre ineludible a este respecto es Angelo Poliziano, quien en su polémica epistolar con Paolo Cortese, defensor del estilo ciceroniano, había proclamado la doctrina de la *docta varietas*. Poliziano, con perspicacia y refinamiento, aun admitiendo la perfección estilística de Cicerón, sugiere la necesidad de imitar más de un modelo.¹⁴ Su tesis es renovadora, por cuanto concede al escritor la libertad de acrisolar en sus propios textos, de forma original, los materiales procedentes de diversos autores latinos. En su propia obra creativa, Angelo Poliziano representa a la perfección esa síntesis prodigiosa entre la tradición clásica y las manifestaciones vernáculas, como demuestra su *Orfeo*, poema de difícil adscripción genérica, forma original de poesía dramática en cuyos versos se funden los de Virgilio y Ovidio, pero también la poesía de Petrarca y la égloga vernácula, en una ilustración temprana de su doctrina de la *docta varietas*, como ha demostrado Charles Fantazzi.¹⁵ De ese renovador precepto derivará gran parte de la poesía renacentista.

En el tratado teórico más relevante del Siglo de Oro español, la *Filosofía Antigua Poética* de Alonso López Pinciano, las menciones al fenómeno son abundantes. En su epístola tercera, «De la esencia y causas de la

poética», afirma El Pinciano que la poética está relacionada con otras ciencias, «y esto no es vicio, antes deleita por la variedad y tiene más doctrina por la misma razón». En la epístola quinta, «De la fábula», se establece como una de las condiciones de la misma que debe ser «una y varia», lo cual se ejemplifica con el conocido fragmento de la *Poética* de Aristóteles donde se defiende, mediante la comparación con el cuerpo de un animal, la extensión precisa y el orden como virtudes de la fábula. Tras varias páginas dedicadas a la unidad, El Pinciano procede a definir la variedad: «La otra parte (contraria al parecer) que es la variedad, resta; y resta poco al que sabe que la naturaleza se goza con la variedad de las cosas y que este animal-fábula será tanto más deleitoso, cuanto más variedad de pinturas y colores en él se vieren», a lo cual sigue un elogio de la variedad de Virgilio, aplicada a los acontecimientos de la fábula, pero también a las oraciones y demás recursos. En la epístola sexta, titulada «Del poético lenguaje», se alude a la sinécdoque, necesaria para obtener la variedad de oración y lenguaje. Y allí mismo, al tratar del concepto, encontramos la siguiente reflexión, plena de sentido también para la poética gongorina:

«Muchos escritores han reducido las cosas y las palabras a número cierto, mas ninguno a reducir los conceptos se ha atrevido; y con razón, porque de las cosas y palabras mírase evidentemente el número, mas no de los conceptos. Y si lo queréis probar por experiencia, dad a cien poetas o oradores que digan sobre una cosa misma y veréis la mucha variedad que, en los conceptos dellos, miráis».

Algo más encontramos en la epístola octava, «De la tragedia y sus diferencias», donde se acude a los modelos de Eurípides, Séneca y otros trágicos para justificar la variedad de metros. Y, para finalizar el recorrido, en la epístola undécima, «De la heroica», el tratadista apela al testimonio de Cicerón, quien defiende la variedad como propiciadora del deleite de los lectores «a quienes ninguna cosa hay más agradable que la variedad de los tiempos y mudanza de las cosas».¹⁶

Este cúmulo de alusiones a la *varietas*, cuyas implicaciones intentaré luego sistematizar, quizá no tenga la misma fortuna e influencia que un solo verso, más leído, citado y reelaborado sin duda que los mamotretos teóricos, y que servirá para difundir el precepto en la

¹² M. Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias*, traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, 2 vols., Madrid, Viuda de Hernando y C^a, 1887. Citas en pp. 39 y 77 del volumen II. Véanse también estos pasajes en Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la formación del orador. Doce libros. Parte tercera. Libros VII-IX*, tomo III, traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1999: «illud observatione dignus, quod hic ipse honestus ornatos materiae genere deciens variatur» (p. 180), traducido así, «más atención merece el hecho de que este noble adorno se presente en sí mismo diez veces (número concreto por indefinido) con diferentes matices según el género que la materia tenga (p. 181); «est enim grata in eloquendo novitas et emutatio, et magis inopinata delectant» (p. 262), traducido como «pues la novedad y el cambio en el lenguaje tiene su encanto, y la sorpresa produce más divertimento» (p. 263). 384-395.

¹³ Véase la edición catalana, Macrobio, *Les Saturnals*, traducción Jordi Raventós, 4 vols., Barcelona, Alpha.

¹⁴ Angelo Poliziano, *Epístola VIII*, 26, que puede leerse en TATEO, F., *Lorenzo de' Medici e Angelo Poliziano*, Bari, Laterza, 1996, pp. 145-147. La polémica

entre Paolo Cortese y Angelo Poliziano se reavivará poco más tarde con otros contendientes. Pietro Bembo, en su epístola «De imitatione» (1512) vuelve a propugnar como Cortese la teoría del modelo único, frente a la posición abierta de Pico della Mirandola, que defenderá la variedad de modelos en consonancia con la *docta varietas* de Poliziano. La crítica moderna hablará de «imitación simple» e «imitación compuesta»; la bibliografía al respecto, y aplicada a la literatura española del Siglo de Oro, es abundante, pero para el caso de Italia puede consultarse el libro de MCLAUGHLIN, M., *Literary Imitation in the Italian Renaissance: The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy From Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

¹⁵ FANTAZZI, Ch., «Poliziano's *Fabula di Orfeo*: a *Contaminatio* of Classical and Vernacular Themes», *Revista de Estudios Latinos*, 1, 2001, pp. 121-136. Quisiera recordar aquí el breve pero grato diálogo sobre estas últimas cuestiones con Roland Béhar, tras mi ponencia en el Congreso.

¹⁶ LÓPEZ PINCIANO, A., *Obras completas*, v. 1, edición y prólogo José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998. Citas y paráfrasis en pp. 122, 189, 196, 240-241, 275, 362 y 487.

literatura del Siglo de Oro. Me refiero a un verso del poeta petrarquista de finales del siglo XV Serafino dei Ciminelli, más conocido como Serafino dell'Aquila o Serafino Aquilano (1466-1500), de cuyo éxito en el siglo XVI son testimonio las cincuenta y tres ediciones de su poesía que aparecieron entre 1502 y 1568, aparte de su presencia en numerosos manuscritos. El verso al que me refería es el último del soneto XLVIII, según la numeración del impreso *Opere*, aparecido en Roma, Ioani de Besicken, 1515, y dice así: «et per tal variar natura è bella». Este verso se difundirá mediante la cita literal, variantes¹⁷ y reelaboraciones por parte de los poetas españoles. Desde el año 1916 se han venido dedicando artículos y notas a su fortuna,¹⁸ de modo que sólo me compete recordar ahora que en Italia será central en las polémicas sobre la épica. En España será utilizado por Cervantes en *La Galatea*¹⁹ y en su comedia *Pedro de Urdemalas*,²⁰ y por otros autores como Lope de Vega,²¹ Tirso de Molina²² o Liñán de Rianza²³ para defender la variedad como fuente de belleza y propiciadora de placer. En prosa, una de las citas más conocidas es la del capítulo 1 del libro primero de la segunda parte del *Guzmán*.²⁴

Aunque posterior a Góngora, un desarrollo inteligente de la idea no podía faltar en Gracián, que la enriquece en su *Agudeza y arte de ingenio* cuando afirma: «para mi gusto, la agradable alternación, la hermosa variedad, que si *per tropo [sic] variar natura è bella*, mucho más el Arte». ²⁵ Siglos más tarde, esa variante del verso de Aquilano encabezaba el último gran poema épico español, *Esvero y Almedora*, de Juan María Maury.

DEFINICIONES Y TIPOLOGÍA

Tanto de los testimonios teóricos como de las reelaboraciones procedentes del verso de Aquilano deducimos que el fenómeno de la variedad es, al menos, tan amplio como lo que, en su sentido más común, la palabra determina. Lo anterior no impide que intentemos establecer algunas definiciones y tipologías. Hemos visto en Aristóteles la variedad como fenómeno estilístico, ligado al uso de determinadas palabras extrañas (nivel léxico) o a las figuras retóricas propiciadoras

¹⁷ Por ejemplo, los endecasílabos «per molto variar natura è bella» o «per troppo variar natura è bella».

¹⁸ Relaciono algunos de estos trabajos. Primero, MOREL FATIO, A., «La fortune en Espagne d'un vers italien», *Revista de Filología Española*, 3, 1916, pp. 63-66, sin conocer el nombre del autor del verso, cita ejemplos de Castillejo, Zapata, Cervantes, Lope, Alarcón, Tirso, Espinel, Esquilache y Gracián; en el mismo volumen de esa revista, DÍEZ-CANEDO, E., «Fortuna española de un verso italiano» (pp. 168-170), donde identifica al autor y la procedencia del verso. Un año después, REYES, A., «Fortuna española de un verso italiano (per troppo variar natura è bella)», *Revista de Filología Española*, 4, 1917, p. 208, señala reelaboraciones en Mateo Alemán y Calderón. Otros estudios o notas son los siguientes: FUCILLA, J. G., «Concerning the Poetry of Lope de Vega», *Hispania*, XV, 1932, pp. 32-33 (también en *Italica*, XXXII, 1955, pp. 104-107); FICHTER, W. L. (ed.), Lope de Vega, *El sembrar en buena tierra*, Oxford, Oxford University Press, 1944, pp. 162-163; CAMPANA, P., «Et per tal variar natura è bella': Apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17.1, 1997, pp. 109-121.

¹⁹ Como verso final del soneto de Damón, su única intervención en el libro quinto: «che per tal variar natura è bella», Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996, libro V, p. 302 y nota. Véase también la interesante nota de Juan Bautista Avallé-Arce en su edición de *La Galatea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 348, donde apunta que «la idea de la variedad como fuente de belleza es, sin embargo, perfectamente medieval» y remite a Santo Tomás, *Summa contra gentiles*, III. Añade luego la repetición de la idea con distanciamiento zumbón en el capítulo II («Conversación del habitante de Sirio con el de Saturno») del *Micromegas* de Voltaire.

²⁰ «Dicen que la variación / hace a la naturaleza / colma de gusto y belleza / y está muy puesto en razón» (vv. 2660-2663), Jornada III de *Pedro de Urdemalas*, en Miguel de Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998, p. 235.

²¹ Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* se ampara en la cita para defender la mezcla de lo trágico y lo cómico en su teatro: «que aquesta variedad deleita mucho. / Buen ejemplo nos da naturaleza / que por tal variar tiene belleza» (vv. 178-180), en la segunda parte de sus *Rimas* (Madrid, 1609). Véase ahora la edición del *Arte nuevo* a cargo de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006. También en *La Dorotea*, en el prólogo firmado por Francisco López de Aguilar, pero cuyo autor es el propio Lope, como demostró Menéndez y Pelayo, se justifica la mezcla de prosa y verso apelando al principio estético de la variedad: «porque no le falte a *La Dorotea* la variedad, con el

deseo de que salga hermosa». Cita en Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1980, p. 60; con nota 8 que menciona los tres versos del *Arte nuevo* y el verso de Aquilano y remite, también, al trabajo de Ramón Menéndez Pidal, «Lope de Vega, el *Arte nuevo* y la *Nueva biografía*», *Revista de Filología Española*, XXII, 1935, pp. 337-398.

²² En la escena II de la Jornada II de *Don Gil de las calzas verdes*: «La hermosura del mundo tanto es mayor, cuanto es la naturaleza más varia en él».

²³ En el manuscrito 2.856 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 108v.: «Por varia, naturaleza», según señalan en nota al pasaje citado de *La Galatea*, Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914, quienes recogen también los ejemplos de Lope y Tirso junto a otros menos conocidos.

²⁴ «Con la variedad se adorna la naturaleza. Eso hermosea los campos, estar aquí los montes, allí los valles, acullá los arroyos y fuentes de las aguas» (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, tomo II, edición de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1983, II, I, 1, pp. 48-49). En la nota 40 Micó recuerda el verso de Aquilano y la utilización de la idea por Lope en el *Arte nuevo* y *La Dorotea*, así como por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*. Finalmente, remite al libro de E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, 1966, pp. 187 y ss. (reediciones en Madrid, Taurus, 1971, 1981) para la aplicación teórica del tópico a la escritura cervantina. Francisco Rico, en su edición del *Guzmán de Alfarache*, Barcelona, Planeta, 1983, dedica la nota 21 de la p. 489 a la fortuna del verso de Aquilano y, junto a ejemplos ya señalados, añade otro testimonio de Mateo Alemán, *San Antonio*, II, iv: «Cuanto Dios crió con su divina providencia fue hermosea la naturaleza con variedad en las cosas, concertando de diferentes voces, concertadas y suaves consonancias, unir las cosas contrarias, conseguir paces con guerras y vida de la muerte».

²⁵ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 2 vols., ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1980. La cita pertenece al final del «Discurso LX: De la perfección del estilo en común» (tomo II, p. 235); inmediatamente después, el «Discurso LXI» se ocupa «De la variedad de los estilos» (pp. 235-242). La nota 932 da cuenta de la fortuna crítica del verso de Aquilano y añade un dato: el verso es citado por Pedro Antonio de Alarcón en «Diario de un madrileño», II, incluido en *Cosas que fueron*, serie de artículos publicados en 1858. En *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1998, la cita desaparece del que en esa edición es el «Discurso XLVIII». El dedicado a la variedad de los estilos lleva el número XLIX. Véase, en cualquier caso, el facsímil editado por Aurora Egido, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005.

del ornato (nivel sintáctico y semántico). Por otro lado, desde Quintiliano hasta El Pinciano, la variedad es un procedimiento vinculado a la creación de un efecto determinado en el auditorio o lector, como es el deleite; lo cual tiene que ver con el ornato, con recursos como la sinécdoque o el concepto, pero también con cuestiones estructurales o de composición del texto poético, que son abordadas por El Pinciano cuando afirma aquello de que la fábula debe ser «una y varia». Según este resumen, tendríamos un tipo de variedad que podríamos llamar estilística junto a otro tipo que podríamos denominar «compositiva o estructural», y ambas serían propiciadoras del deleite.

Sin duda, de las dos la más estudiada es la que he llamado «variedad estilística». Ya existía en el esquema de la antigua retórica bajo el nombre de *variatio*. Como tal era considerada dentro de las llamadas figuras de dicción, en relación, por tanto, con la elocución. Aunque parezca marginal, su posición es central, pues se halla formando pareja con la *repetitio*, que es una de las cualidades esenciales del lenguaje poético y de numerosos tipos de discurso. La *variatio* se opone a la *repetitio* (o la matiza, diría yo). De otro modo no se entienden figuras como el zeugma, el quiasmo, el políptoton, la paronomasia, la sinonimia o el isocolon semántico o disiunctio, que surgen del principio de la *variatio*. Mario Wandruszka estudia estilísticamente el recurso y opone la predilección de las literaturas anglogermánicas por la repetición, con el uso de la variación en las literaturas francesa e italiana, donde sirve para evitar las repeticiones carentes de motivación retórica. Mientras que, por ejemplo, el sermón puritano o el discurso político en la naciente democracia norteamericana repite las palabras más pobres, los textos neolatinos emplean una «variedad sutil y elegante».²⁶ La poesía de Góngora, podemos afirmarlo sin duda, la emplea a raudales desde 1580 hasta 1626.

El segundo tipo, que he llamado «variedad compositiva o estructural», es fundamental en autores como Cervantes, cuyo modo de composición está presidido por la variedad y cuya escritura tiene como clara finalidad el deleite del lector: los relatos interpolados de la primera parte del *Quijote* son buena muestra de ello. En Góngora nos interesa más de lo que parece: su presencia es cardinal en los grandes poemas, especialmente en las *Soledades*, cuyo campo crítico en el XVII y en el XX recoge la cuestión bajo las acusaciones de falta de unidad y desorden compositivo. Sin la variedad no entenderíamos muchas de las novedades de las *Soledades*.

A estos dos tipos de variedad, ampliamente sancionados por la teoría y la práctica poéticas, deberíamos añadir algunos otros que, en mi particular concepción extensiva de la *variatio* y la *varietas*, considero ineludibles en el acercamiento a la poesía de Góngora.

Aunque parezca obvio, uno de los tipos de variedad presentes en la producción gongorina es la llamada «variedad temática», muestra también de un concepto diverso, proteico, de la realidad y de sus representaciones. Ello puede comprobarse extensamente en distintos moldes estróficos y en distintos subgéneros poéticos.

Por otro lado, de los distintos tipos de variedad hay uno que no puede faltar en esta taxonomía aplicable a Góngora. Me refiero a lo que he llamado en otras ocasiones «variabilidad de tono». El ejemplo máximo, como sabemos, es la *Fábula de Píramo y Tisbe*, pero esta «variabilidad» es una de las constantes de la poética gongorina desde sus primeros años. Sin admitir ese tipo de «variedad tonal» (podríamos llamarla así) no se entiende cabalmente la fórmula postulada por Carreira para explicar la poesía de Góngora, cuando dice aquello de la «cuádruple raíz de su poesía: sería y festiva, popular y culta».²⁷

Un quinto tipo de variedad ocupa un lugar central a partir de las polémicas tras la difusión del *Polifemo* y las *Soledades*: se trata de la «variedad genérica» que yo he llamado en varios trabajos anteriores «hibridación». Es fundamental para entender la poética de Góngora, como lo es para entender la nueva comedia de Lope.

Podría hablarse también de un tipo de *varietas* que interesa a la pragmática literaria. Me refiero a la «variedad enunciativa», de la cual existen numerosos ejemplos en la poesía de Góngora, pero que puede ser estudiada con claridad en las *Soledades*. El empleo de diversos sujetos de la enunciación distingue (entre otras muchas cosas, por supuesto) el poema de Góngora de otros que se sitúan en su estela. Por ejemplo, el *Paraíso* de Soto de Rojas explora, como las *Soledades*, las posibilidades del poema descriptivo extenso, sin embargo no posee esa variedad enunciativa que favorece en las *Soledades* una transgresión de los límites de la descripción lírica.

Recapitemos. Pese a la carencia de explicaciones definitivas, es irrefutable que lo que llamamos «variedad» (que incluye los conceptos de «*variatio*» y «*varietas*») puede definirse como un principio general de la literatura que determina el funcionamiento de varios niveles del discurso literario, pero que afecta también al mecanismo pragmático. He intentado clasificar la abusiva y ambiguamente llamada «variedad barroca», sobre la que hay un gran vacío crítico, en seis tipos: 1) estilística, 2) compositiva, 3) temática, 4) tonal, 5) genérica y 6) enunciativa. Estoy convencido de que la nómina es insuficiente y de que las categorías no forman compartimentos estancos. De la interacción de las seis y la ampliación de sus tipos podrían derivarse interesantes conclusiones sobre el fenómeno en sí y sobre su relevancia en la poesía de Góngora.

²⁶ WANDRUSZKA, M., «Repetitio e variatio», en AA.VV., *Attualità della retorica. Atti del I Convegno italo-tedesco*, Padua, Liviana, 1975, pp. 101-111. Puede verse todo ello en MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de Retórica* [1988], Madrid, Cátedra, 1991, p. 215.

²⁷ CARREIRA, A., «Introducción» a Luis de Góngora, *Obras completas*, I: Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, pp. IX-XXXI (XXII).

LA VARIEDAD BARROCA: GÓNGORA COMO EMBLEMA

A excepción del apartado titulado «La variedad y la unidad», que Edward Riley le dedica en su *Teoría de la novela en Cervantes*²⁸ y en el que aplica los principios debatidos en la Italia del XVI a la estética cervantina, pocos críticos se han atrevido a definir la tan traída y llevada «variedad barroca», y mucho menos adaptarla a la poesía. Lo que proliferan son los lugares comunes, repetidos de manual a manual: aquello del Barroco como arte del movimiento, estética que puede explicarse acudiendo a conceptos como «dinámica», «inestabilidad», «circularidad», «mudanza», «cambio», «transformación», «metamorfosis» y, por supuesto, «variedad». En la *Historia social de la literatura española*, se concluye taxativamente: «La variedad es ahora [se refieren a la época barroca] la armonía y, al tiempo, un elemento constitutivo de la realidad».²⁹ Lo segundo ya lo sabíamos desde la antigüedad clásica, lo primero es una falsa paradoja.

Para compensar tanto automatismo crítico y centrar el debate, contamos con las reiteradas menciones al fenómeno en las páginas del importante capítulo I: «Historia y poesía en la épica culta», del monumental *Los mejores plectros*, de José Lara Garrido, que contiene aclaraciones necesarias, como la vinculación entre *variatio* y *admiratio*, y que incluye notas relevantes y nunca vistas en el rancio campo crítico español.³⁰ Quisiera también destacar la aproximación de Angelina Costa mediante el análisis de las fábulas mitológicas de Villamediana, donde surgen, de pronto, parámetros teóricos muy útiles, como cuando afirma que «los poetas después de Góngora ensayan el más difícil todavía buscando la variedad y el *ornatus* por la amplificación, la distorsión y la extensión desmesurada de sus poemas».³¹ Yo acabo de enunciar una propuesta tipológica que, sin falsa modestia ninguna sino con realismo, considero de carácter provisional e incompleto. Para demostrar esa precariedad baste el siguiente caso. En un artículo sobre la poesía de Quevedo, Lía Schwartz intenta definir la variedad cuando nos dice:

«el repertorio de motivos y mitos con los que trabajaba un poeta barroco era limitado; sin embargo, la posibilidad de construir nuevos poemas no conocía fronteras. El ejercicio retórico de la *variatio* era ya constitutivo de la estética helenística y romana y así lo confirma cualquier lector de los epigramas de la *Antología griega* o de otras colecciones poéticas grecolatinas. Esta técnica es también predominante en el arte barroco, en el que, una vez más,

importa menos la novedad de la tónica utilizada que la manera de actualizarla, haciéndola *diferente* en su recreación».³²

¿Qué tiene que ver todo esto con mis propuestas anteriores? Mucho y casi nada. Schwartz utiliza diestramente el término *variatio*, que no *varietas*, y lo relaciona con la llamada «variedad barroca». Por otra parte, la estudiosa parece circunscribir la utilidad de la *variatio* al campo retórico y, en consecuencia, con rigor etimológico pero con limitación de su virtualidad instrumental, la califica de «técnica». Pese a ello, las precisiones de esta gran conocedora de la tradición clásica abren sustancialmente el campo de la «variedad» y permiten extender la tipología. Si tuviéramos que buscar un nombre para esta dinámica atinente al código literario, tal y como la explica Lía Schwartz, quizá tendríamos que añadir un séptimo tipo a mi propuesta y hablar de «versión» o «recreación» para referirnos a un objeto poético o manifestación de un tipo de variedad que podríamos llamar «variedad cotextual» o «variedad histórico-literaria».³³ Es aquí donde el concepto de *docta varietas* se revela más operativo que nunca, pues en el fondo no se está hablando sino de imitación y superación de los modelos. Todo ello demuestra, por tanto, que la tipología no está cerrada.

En una síntesis crítica de muchas décadas de investigación, Robert Jammes explica por qué es excepcional la obra de Góngora apelando a cuatro factores: por su brevedad, por su densidad, por su perfección y por su destino.³⁴ La lista puede ampliarse y en ella no desentonaría la variedad.

Góngora renueva, junto a otros, el viejo molde del romance. En este tipo de estrofa su variedad y riqueza es proverbial: no sólo parodia los viejos tópicos de la literatura idealista pastoril, cabaleresca o morisca, sino que corona su obra con la que, para él, será su composición preferida, la *Fábula de Píramo y Tisbe*, un largo romance de 1618 que ejemplifica a la perfección uno de sus más importantes principios estéticos: la variabilidad de tono y de género, lo que aquí he llamado «variedad tonal» e «hibridación genérica». Este y otros muchos romances de Góngora nos demuestran que una fábula mitológica puede escribirse en octavas, como el *Polifemo*, pero también en romance; y cómo en una misma composición podemos encontrar todos los tipos posibles de variedad propuestos anteriormente, en una síntesis prodigiosa de lo burlesco, lo satírico, lo paródico, lo amoroso (variedad tonal y temática); pero también en un despliegue inusitado del estilo elevado, ingenioso, conceptista y preciosista que se confunde

²⁸ RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, 1966, pp. 187-208. Allí, entre otros ejemplos de Cervantes, cita la famosa frase del *Quijote*: «una tela de varios y hermosos lizos tejida» (p. 190).

²⁹ BLANCO AGUINAGA, C., RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. y ZAVALA, I. M., *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana), vol. I, Madrid, Akal, 2000, p. 374.

³⁰ Como la importante nota 106 de la p. 79, en LARA GARRIDO, J., *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad, 1999.

³¹ COSTA, A., «La variedad como estética barroca en las fábulas mitológicas de

Villamediana», *Glosa*, 2, *In memoriam Ana Gil* (1991), pp. 65-80 (69).

³² SCHWARTZ, L., «El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores», *Calíope (Texas)*, 5, 1999, pp. 5-34.

³³ El estudio de la misma aplicado a Góngora es uno de los campos más ricos en el desciframiento de ciertos poemas suyos, como demuestran las investigaciones (en prensa) de José Lara Garrido centradas en el *Romance de Angélica y Medoro* en relación con el *Orlando furioso*.

³⁴ JAMMES, R., «Góngora y la poesía lírica», en CANAVAGGIO, J. (ed.), *Historia de la Literatura Española*, tomo III: El siglo XVII, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 140-169 (160).



Luis de Góngora, *El Polifemo*, Madrid, 1629.

con el que se sustenta en la tradición folklórica o en el léxico más chocarrero (variedad estilística, genérica, compositiva).

Es sorprendente también que Góngora sea de los primeros en utilizar máscaras poéticas en sus composiciones líricas (la variedad del sujeto), como harán los poetas del siglo XX, aplicando así la innovación de la «variedad enunciativa». Así lo vemos en su famoso romancillo «Hermana Marica», donde el yo lírico es un niño que se ilusiona pensando todo lo que hará en un día de fiesta, y donde la construcción de esa voz resulta tan coherente y verosímil que el poema está lleno de conjunciones, repeticiones o expresiones propias del lenguaje pueril, como por ejemplo aquellas en que el sujeto antepone el pronombre personal de primera persona a otros, en imitación de construcciones sintácticas infantiles. Este detalle tan temprano nos advierte de lo que considero una de las cuestiones críticas pendientes sobre la poesía de Góngora, la cual, como la pintura de Velázquez, y pese a reiteradas simplificaciones de artificiosidad y modelización excesivas, entronca con la tradición del realismo como constante estética. Más variedad no se puede pedir. Antonio Carreira lo resume bien: «como si el romance fuese el banco de prueba en el que experimentar todos los registros posibles, sin excluir el fúnebre».³⁵

Tales conclusiones pueden aplicarse también a las letrillas, que le otorgarán una fama temprana en su propia vida, y donde se ejercita una gama variada de temas, motivos, tonos y recursos expresivos. Las normas del decoro genérico y cotextual o de tradición literaria se sobrepasan desde bien pronto, como en la letrilla «Ándeme yo caliente», en que los amores trágicos de Hero y Leandro y Píramo y Tisbe son ridiculizados y con ellos toda una literatura: nueva conexión con un sustrato realista nada despreciable en la escritura de Góngora y buena muestra de la variedad más esencial, la que dinamita los límites entre realismo e idealismo como constantes modelizadoras.

Con los sonetos y canciones dará la lección que luego daría Picasso al mundo, porque Góngora es un Picasso del siglo XVII. Esa lección consistía en demostrar hasta qué punto había aprendido a utilizar su instrumento en su período de formación, con qué habilidad había leído a los clásicos e italianos para romper después, para variar más tarde, dentro de composiciones tan cerradas la férrea estructura y leyes de sonetos y canciones. La variedad temática en estos moldes estróficoes es inagotable, pero lo más novedoso es el ejercicio en ellos de la variedad estilística, compositiva, tonal, genérica y enunciativa,

especialmente en los sonetos, donde comienza ejecutando la doctrina renacentista de la imitación compuesta (*docta varietas*), casi al tiempo que, sin poder resistirse a la fuerza de su genio agudo y humorístico, parodia el petrarquismo o utiliza el soneto para vituperar ciudades como Madrid o Valladolid, o para introducir dramatizaciones y diálogos, o para atacar a diestro y siniestro con el látigo de su agudeza y poner en funcionamiento su potro de tormentos en las sátiras y las burlas. Ya en un artículo sobre la poesía de Cervantes, escrito en 1962, un poeta y crítico nada convencional como Cernuda calificó a Góngora como el más ilustre sonetista de nuestra lengua.³⁶

Si pensamos ahora en las canciones, para la estética de la variedad resulta suficiente apelar a lo que Góngora puede hacer con sólo una de ellas escrita en 1600, «Que de invidiosos montes levantados». El documentado trabajo de Jesús Ponce es el mejor modelo para quien quiera aprender cómo se hace un estudio sobre la que hemos llamado «variedad cotextual o histórico-literaria».³⁷

Como diría Borges, arriba ahora al centro mismo de mi ensayo. Ningún estudio sobre la variedad barroca puede cerrarse sin la mención de las *Soledades*, poema que representa del modo más lúcido y, paradójicamente, con deliberada oscuridad este principio. He dedicado a él la mayor parte de mi investigación sobre Góngora y no deja de sorprenderme. El texto es tan desconcertante que puede provocar opiniones como la de los autores de la *Historia social de la literatura española*, que postulan su falta de historicidad y en una exhibición de ignorancia y planicie intelectual afirman que «los registros del cordobés son bastante limitados»,³⁸ entre otras lindezas dignas de olvido. Junto a estas opiniones hay quien dice todo lo contrario, que las *Soledades* son «obstinadamente españolas e históricas»; no lo afirma ningún aficionado, sino Elias Rivers, aunque tras haber asegurado previamente, con todo desparpajo y para sorpresa de los conocedores del poeta que «[s]i el común denominador de la poesía de Lope es la simplicidad del sentimiento, lo característico de Góngora es la ingenuidad ingeniosa».³⁹ Como vemos, también la variedad es un principio de la crítica cuando se enfrenta con pereza a una obra rebelde a la taxonomía. Me parece menos maniqueísta la síntesis de José Lara Garrido, cuando ve en el estilo de Góngora una «técnica de contrastes [...] que se dirige a los sentidos magnificando lo real».⁴⁰ En esta docena de palabras se integra la tradición crítica de la sensualidad y ornato gongorinos (Alonso, Orozco) con la del sustrato real sometido a un proceso de promoción y dignificación (Jammes), en consonancia con la línea interpretativa que vengo proponiendo.

³⁵ CARREIRA, A., «Introducción»..., p. XIV.

³⁶ Luis Cernuda, «Cervantes, poeta» [1962], en *Poesía y Literatura II* [1964], recogido en *Obras completas, Prosa I*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, p. 700. 2ª edición en 2002.

³⁷ PONCE CÁRDENAS, J., *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad (Anejos de Analecta Malacitana), 2007.

³⁸ BLANCO AGUINAGA, C., RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. y ZAVALA, I. M., *Historia social...*, pp. 379 y 383.

³⁹ RIVERS, E., «La lírica», en AA.VV., *Historia de la Literatura Española*, vol. I, Madrid, Cátedra, 199, pp. 657-678. Paráfrasis y citas en pp. 669 y 663.

⁴⁰ LARA GARRIDO, J., «La nueva poesía de Góngora y la estética de la dificultad docta», en su libro *Del Siglo de Oro (Métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997, pp. 188-211 (192).

A la altura de 1612, Góngora –con su apuesta decidida por el dominio de un territorio propio para lo poético– cambiará radicalmente el rumbo de la poesía escrita en español en su tiempo y ahora. Escribirá el *Polifemo* –el más perfecta epilio de la literatura española y otro de los mejores ejemplos de toda la tipología de la variedad– y poco después las *Soledades*, poema innovador, sublime, enigmático y donde la estética de la variedad inagotable afecta a todos los niveles, desde el estilístico al temático, pasando por el compositivo, tonal, enunciativo, genérico y cotextual. En las *Soledades*, el alto grado de ornato poético que, casi milagrosamente, se mantiene constante en un espacio textual de más de dos mil versos propicia que esa cornucopia diversa contenga tesoros textuales de seis versos o de mayor dimensión, como en un caleidoscopio de belleza inagotable. Para nombrar a los objetos, para definir la vastedad del mundo desde la mirada del peregrino, Góngora va más allá de las designaciones y de los tópicos, y abre su cofre de imaginación e inteligencia descriptivas.

Algunas de esas modalidades de la variedad ya fueron puestas en evidencia en los primeros meses de difusión del poema. En la respuesta a la tercera objeción sobre la variedad de locuciones, Almansa y Mendoza la justifica en sus *Advertencias* como recurso «propio de las silvas y soledades»,⁴¹ afirmación en la que parece adivinarse ya una equivalencia entre el título del poema y la forma estrófica empleada. Las explicaciones de Salcedo Coronel en sus *Soledades comentadas* (1636), son más convencionales y han sido seleccionadas sesgadamente por algún crítico, excluyendo, por ejemplo, la siguiente afirmación: «Llama confusa la soledad, por la multitud, y variedad desordenada de los árboles, o por la incertidumbre de sus caminos, o por la perplejidad del caminante viéndose perdido en ella».⁴² Este modo de definir la variedad atendiendo al contenido del poema carece, por otra parte, de toda sutileza.

Lo mismo sucede cuando se acude a la trillada expresión de Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, amigo y defensor de Góngora, que veía las *Soledades* como un vago lienzo de Flandes, unas pinturas caracterizadas por la variedad en sus múltiples formas: exuberancia, acumulación, abundancia, detallismo. De ello se deduce que la variedad expositiva que Góngora alcanza en su poema tiene como base, en sus contenidos, el número de criaturas humanas y animales que desfilan por sus versos; un ejemplo significativo de la *Soledad primera* es el pasaje en que los aldeanos acuden a la boda con sus regalos (terneras, gallinas, cabritos, conejos, perdices, miel). Ahora bien, quedarse ahí es simplificar, porque, como demostraré en lo que sigue, Fernández de Córdoba aludía con el símil pictórico al

⁴¹ ALMANSA Y MENDOZA, A. de, *Advertencias para inteligencia de las Soledades de Don Luis de Góngora*, presentadas por Emilio Orozco, «La polémica de las *Soledades* a la luz de nuevos textos. Las *Advertencias* de Almansa y Mendoza», *Revista de Filología Española*, 44, 1961, pp. 29-62; artículo recogido en su libro *En torno a las «Soledades» de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad, 1969, pp. 147-204; edición del documento en páginas 197-204. Cita en p. 200.

⁴² *Soledades de D. Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, Imprenta Real, 1636, f. 2r.

⁴³ ROSES, J., "Francisco Fernández de Córdoba y su contribución al debate

principio poético y retórico de la variedad, según revelan las numerosas menciones al fenómeno que podemos encontrar en su *Examen del Antídoto*, las cuales pueden agruparse atendiendo a algunos de los tipos que he propuesto.

En el ámbito de la «variedad genérica» o «hibridación» se hallan algunas de las reflexiones más novedosas de este documento. Tienen como fondo el problema del género en relación con la extensión desmesurada del poema lírico, cuestión que tuve ocasión de estudiar hace unos diez años.⁴³ Entre las primeras objeciones de Jáuregui rebatidas por el Abad se encuentra la de que la acción del poema es variada; este planteamiento obedece también a lo que hemos llamado «variedad compositiva», ampliamente abordada por El Pinciano y caballo de batalla en la teoría cervantina. Fernández de Córdoba defiende este asunto así: «En cuanto a la acción o fábula, bien se pudiera sustentar por una, siendo un viaje de un mancebo náufrago, pero antes queremos que sean muchas y diversas, porque de la diversidad de las acciones nace, sin duda, el deleite, antes que de la unidad».⁴⁴ Una vez más, esta declaración abre nuevas perspectivas críticas, porque lo que el Abad de Rute defiende, con deliberada manipulación, había sido señalado ya por Aristóteles y, por supuesto, era un argumento principal en las polémicas italianas del XVI, y así había sido utilizado por Cervantes en salvaguarda de sus interpolaciones y digresiones, pero con una diferencia radical: siempre aplicado a la épica o la novela, nunca al poema lírico, tal y como se define en estas páginas. De ese modo, la dialéctica variedad/unidad puede enriquecer notablemente las rotaciones de la crítica gongorina sobre las *Soledades* de la lírica a la épica y de la épica a la lírica. Estos planteamientos serían útiles, por ejemplo, en la reciente interpretación de Mercedes Blanco quien propone leer las *Soledades* como una nueva épica en tiempo de paz o, más al estilo revolucionario de Góngora, como un testimonio dual del cierre de ese género mediante la propuesta de un nuevo modelo ya completamente transformado.⁴⁵

En la cita anterior hemos percibido, de nuevo, los argumentos del deleite. En esa misma línea apologética que se vincula a la teoría del efecto deleitoso en el lector, se sitúa más adelante la siguiente declaración: «A la variedad y la novedad, que engendran el deleite, atiende el gusto, pero qué mucho él, pues aun la misma naturaleza, por atender a ella, para más abellecerse produce a veces cosas contrarias a su particular intento, como son los monstruos».⁴⁶

Se integra aquí un cúmulo de tópicos barrocos: entre otros, el de la naturaleza diversa como fuente de belleza o el de los contrastes y sus plasmaciones polifémicas. La conexión entre variedad y deleite vuelve

sobre el poema lírico moderno», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, vol. II, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, pp. 1427-1434. Puede leerse ahora más fácilmente y con actualizaciones en el capítulo 8 de mi libro *Góngora: Soledades habitadas*, Málaga, Universidad (Colección Thema nº 52), 2007.

⁴⁴ Cito por el Ms. 3.803 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fs. 41v.-42r.

⁴⁵ En su ponencia leída en Córdoba en abril de 2007 y que verá la luz en el volumen *Góngora Hoy X: Soledades*, coord. y ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación, 2008.

⁴⁶ Ms. 3.803, f. 42v.

a retomarse unos folios más adelante, con apelación a la autoridad de Quintiliano: «por medio de la variedad, acrecienta hermosura el hacerlo, y della nace el deleite». ⁴⁷ Y lo mismo sucede muchas páginas después para rebatir ciertos reparos puestos a la elocución gongorina: «Nada desto desdice de la poesía lírica, y menos de este poema, de fábula no simple, sino varia y mezclada a modo de romance». ⁴⁸

Otro de los bloques centrales del *Examen del Antídoto* está consagrado a la elocución. En este tipo que he denominado «variedad estilística», Fernández de Córdoba sigue los viejos principios expuestos en la *Poética* de Aristóteles: «La magnificencia de la elocución de tres cosas nace, principalmente, de ordinario en la poesía, según Aristóteles: de variedad de lenguas, de translaciones, de extensiones». ⁴⁹ A lo que vuelve poco después, cuando afirma que Aristóteles dijo «se había de usar variedad de lenguas, no porque sea lícito mezclar con la castellana, la latina, la griega, la toscana y la francesa, sino porque, para realzar la elocución, se han de introducir y usar en el poema palabras diferentes de las vulgares». ⁵⁰

Más radical para su tiempo es la defensa que el Abad de Rute hace de esa peculiaridad de la estética gongorina que he llamado «variedad tonal» o «variabilidad de tono». Este uso se halla estrechamente vinculado al estilo y sus contrastes (alto y majestuoso frente a humilde y casero), o lo que el tratadista llama el decoro, cómo se pinta lo grande y cómo lo humilde, cuyas variaciones y mestizajes, tan de Góngora, vuelven a defenderse apelando a la variedad:

«La poesía principalmente lírica tomo el nombre del instrumento y del canto, por eso se llama mélica (según se ha dicho), y así, debe imitar en todo a la música, en la cual el que más diestro es, nunca hace pie mucho tiempo en un tono, por difícil y artificioso que sea, sino procura de variarlo y confundirlo con otros para deleitar con la variedad al auditorio». ⁵¹

Todo esto último es sancionado, como no podía ser de otro modo, con un testimonio de Ariosto.

Fiel al planteamiento panorámico que me sugirieron cuando me encomendaron este ensayo, he intentado aclarar el sentido del término «variedad barroca» y establecer un mapa tipológico de la misma. Del mismo modo, he pretendido demostrar el carácter emblemático de la poesía de Góngora como manifestación de este antiguo principio, poco estudiado, de la poética y la retórica antiguas. Creo también que no he renunciado ni a las matizaciones severas a la crítica precedente ni a la tímida propuesta de cuestiones pendientes, especialmente la que concierne a la relación de la poesía de Góngora con la constante estética realista.

Uno de los principales propósitos que guía los trabajos de este volumen es la redefinición del Barroco. Dejemos algunas cosas claras. Góngora simboliza, mejor que ningún otro poeta de su época, el principio general de la variedad. Pero considero que más allá de preceptos, tipologías y análisis concretos, la más profunda manifestación de la variedad barroca en Góngora consiste en la disidencia de su poesía con algunas de las constantes que han servido para definir el Barroco, como, por ejemplo, aquella que nos habla de la degradación de lo humano y la repulsa del mundo natural. La paradoja de Góngora es la siguiente: su poesía ha sido descrita e interpretada atendiendo fundamentalmente a determinados criterios vinculados a la artificialidad, como la sensualidad, la musicalidad y el colorido, pero la esencia de su arte se sustenta en una pulsión vital, en una idea del mundo y de la vida en que la realidad es contemplada con optimismo e ironía (epicureísmo, escepticismo, lucrecianismo y hasta cinismo), de una manera que simplificaríamos llamándola cervantina. A la luz de estas reflexiones, la tarea de estudiar de nuevo a Góngora a principios del siglo XXI resulta tan apasionante como lo fue rescatarlo de la incompreensión a principios del siglo XX. En ese camino crítico, los objetivos son muchos y, quizá, de todos ellos no sea el menos importante la revelación de su estética a la luz del «realismo» barroco, a la manera de Cervantes (menos que a la de Lope o Quevedo), pero, del mismo modo, y como en Cervantes, a la manera de Velázquez, no sólo pintor de reyes y bufones, sino pintor también de esas dos operaciones aparentemente contrapuestas que son el acto de pintar y el acto real e ilusorio de contemplar un cuadro.

⁴⁷ Ms. 3.803, f. 45r. El testimonio de Quintiliano es el siguiente: «*gaudent enim res varietate et sicut oculi diversarum aspectu rerum magis detinentur, ita semper animis praestant, in quod se velut novum intendunt*».

⁴⁸ Ms. 3.803, f. 90r.

⁴⁹ Ms. 3.803, fs. 47r-v.

⁵⁰ Ms. 3.803, f. 50r.

⁵¹ Ms. 3.803, f. 53v.



LA IMPLANTACIÓN DE LA POLICORALIDAD EN ANDALUCÍA Y EN EL CONTEXTO HISPÁNICO

Lothar Siemens Hernández

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

El desarrollo de la cultura musical ha estado vinculado en Occidente a la iglesia cristiana, especialmente y de manera más intensa durante el segundo milenio de nuestra era. El sustrato primordial fue el canto litúrgico monódico procedente de la sinagoga judía, que, basado en el rezo entonado de los salmos bíblicos, se enriqueció luego con otros textos cristianos para configurar el repertorio litúrgico que se extendería por todas las comunidades cristianas durante el primer milenio, si bien con aplicaciones musicales geográficamente diferenciadas (entre otros, por ejemplo, los cantos ambrosiano, galicano, romano antiguo, visigótico mozárabe o hispano en Occidente, etc., o el bizantino y otros muchos en Oriente, todos ellos con sus correspondientes particularidades litúrgicas). Roma, con el respaldo del emperador Carlomagno, intentó aunar estos repertorios diferentes mediante la implantación de melodías oficiales trabajosamente compiladas y sacralizadas en el gran repertorio llamado «canto gregoriano», lo que a la postre se culminó en gran medida a comienzos del segundo milenio, y ello implicó la unificación de las formas litúrgicas y la supresión y desaparición de las melodías de los antiguos repertorios locales.

Esta «fossilización» del canto en un repertorio común preceptivo y pretendidamente universal, que excluía en principio la evolución del mismo, fue rota con sutiles argucias por los espíritus creadores, es decir, por los artistas vinculados a la Iglesia. En principio, la Iglesia quiere copiar para su culto a Dios en la Tierra el modelo del Cielo, y éste le viene dado por una serie de revelaciones antiguas. Según el profeta Isaías, por ejemplo, en torno al trono del Señor se oye el batir de las grandes alas de sus ángeles que cantan sin cesar «Santo, Santo, Santo», lo que tendrá expresión definitiva en la liturgia de la Misa de gloria en el momento que precede a la consagración. Otros textos apócrifos y por tanto no canónicos, que circularon entre judíos y también entre algunas comunidades paleocristianas en la Antigüedad, como «El Apocalipsis de Moisés» o «El testamento de Adán», aportan nuevas visiones de ángeles cantando y tocando instrumentos en torno al Altísimo, lo que contribuirá a justificar e impregnar de ángeles instrumentistas a la iconografía medieval en pórticos, capiteles y pinturas, e incluso a justificar la presencia de instrumentos musicales en el culto. Por otra parte, el Apocalipsis de San Juan ofrece la visión más precisa del Creador rodeado de los veinticuatro ancianos músicos que cantan en torno a él. Bajo esta idea se organiza la salmodia diaria en torno al altar de iglesias y conventos, dividido el coro de presbíteros, o en su caso monjes, en dos alas que cantan los salmos alternando los versos impares desde un lado con los pares desde el otro, para culminar luego todos con el canto de la doxología menor, el «Gloria Patri et Filio».

Los músicos de la Alta Edad Media fueron encontrando resquicios por donde enriquecer el arte del canto diario, sobre todo en los días solemnes, añadiéndole cuerdas paralelas entonadas a la quinta y a la octava sobre la melodía fundamental, así como tropando con textos piadosos los largos melismas o vocalizaciones de los «alleluias», por ejemplo, so pretexto de memorizar bien sus notas, pero que en realidad fueron sustituidas por verdaderas composiciones melódicas de nuevo cuño. Dichos enriquecimientos polifónicos, así como estos tropos y secuencias, unidos a la perduración y nueva creación de himnos para santos de advocaciones locales (muchos de los cuales son reliquias de las antiguas tradiciones musicales del primer milenio), van abriendo brechas en el rígido edificio del repertorio gregoriano. Usando las melodías de éste en una de las voces, se termina por componer piezas polifónicas para las solemnidades, y ello afecta a determinados cantos preceptivos, como los cinco números comunes de la misa, que son el Kyrie, el Gloria, el Credo, el Sanctus/Benedictus y el Agnus Dei. Y paralelamente, para solemnizar más los días de primera clase, se ponen en polifonía sobre el *cantus firmus* gregoriano ciertos textos de la liturgia, e incluso se componen motetes de gran vuelo artístico a varias voces, en este caso no para el canto oficial del tren litúrgico obligado, sino para ser interpretados durante el momento de rezos en voz baja como en los ofertorios, en las comuniones, en las procesiones, etc.

Los teóricos musicales, artistas al fin e interesados en estas aportaciones nuevas, comienzan sus tratados sobre técnicas de composición hablando de la armonía de los sonidos y del universo, como queriendo justificar que todo enriquecimiento armónico es inherente a la creación del mismo Dios. De esta manera, en el siglo XV

se culminarán las bases de una polifonía que tendrá su máximo esplendor en el siglo XVI. Pero ya entonces se comienza a poner en voces, musicalmente concertadas, los versos pares o impares de algunos salmos y cánticos evangélicos, especialmente el *Magnificat*, para que, en vez de alternar las dos alas del coro de prebendados cantando gregoriano, se cante un versículo por el coro polifónico y responda todo el coro de religiosos el versículo alternante en canto llano. Pronto se harán nuevas combinaciones a dos coros polifónicos yuxtapuestos, a veces enriquecido uno con los instrumentos de los ministriles y el otro no, y finalmente, en el siglo XVII, ya se extiende la moda de componer salmos, cánticos evangélicos y otros textos, a dos y más coros polifónicos, que se van solapando en su alternancia, para cantar al final todos juntos el Gloria Patri en dos, tres y hasta cuatro coros polifónicos unidos, una práctica a la que aplicamos el término de «policoralidad» y cuya implantación y desarrollo en España, y más concretamente en Andalucía, vamos a tratar aquí. Pero para no dejar a este fenómeno exento de su perspectiva histórica, digamos brevemente que en el siglo XVIII irrumpe una retórica instrumental que afecta también al canto solista en las iglesias, y pronto los dobles coros primigenios se convierten en una contraposición de voces y orquesta. El vuelo aparatoso que toma la música en la Iglesia es de tal calibre en el siglo XIX, que las obras religiosas más parecen brillantes piezas operísticas que expresiones de recatada piedad. A todo ello intentó poner fin el *Motu proprio* del papa Pío X, en 1903, prohibiendo la aparatosidad musical a que había conducido toda esta frondosa e imparable evolución en cinco siglos, e intentando retomar para la música un carácter más recatado, similar al de la polifonía del siglo XVI. Los repertorios generados en este espíritu por los compositores derivados del *Motu proprio* constituyen una aportación artística nueva y magnífica, pues muchos no dejan de incorporar las técnicas de composición más avanzadas al servicio de una polifonía nueva, y sobre todo a unos repertorios organísticos de cierta originalidad. Todo ello termina con el Concilio Vaticano II, que cambió drásticamente la antigua disciplina litúrgica y su música y dio paso en las iglesias a las guitarras eléctricas y a una expresión popular indiscriminada.

A todos estos cambios se acomodaron las catedrales españolas desde que, terminada la Reconquista, fue posible su pleno desarrollo económico en base a las rentas de la Iglesia, los diezmos y primicias preceptivos, que duraron hasta el primer tercio del siglo XIX, de los que casi un 40% iba destinado al personal y al mantenimiento de las catedrales, con el objeto de que sus canónigos tuvieran atendido sin interrupción el canto de las ocho horas del oficio diario y las misas y ceremonias extraordinarias de todos los días solemnes del año. Lo esencial es que, demandando a través de los maestros de capilla contratados obras singulares, cada catedral edifica para sus solemnidades a través de la historia un monumento sonori propio, suyo, el que coniere a su expresión en la liturgia católica una personalidad diferenciada, única. La proliferación de la creatividad desde finales del Renacimiento es algo propio de todas las catedrales del orbe cristiano, lo que las singulariza y hace valer el contenido de sus archivos de música.

Permítasenos, en aras de la brevedad, que hayamos simplificado toda esta realidad en los términos en que lo hemos hecho.

LA TRANSICIÓN DEL SIGLO XVI AL XVII EN LAS CAPILLAS DE MÚSICA, SUS MAESTROS Y SU PERSONAL

La organización de capillas de música como un cuerpo diferenciado dentro de las catedrales en base a cantores profesionales expertos en el canto polifónico, para mayor esplendor de la música en los días solemnes, es un hecho que, aún teniendo precedentes en tiempos anteriores, sólo se generaliza en España a partir de la segunda década del siglo XVI, en que comienza a proliferar también en las catedrales el cargo de «maestro de capilla».

Para quienes desempeñaron el cargo de maestro de capilla en las catedrales españolas durante la primera mitad del siglo XVI, la práctica y dirección de las diversas modalidades de polifonía, tarea encomendada al chantre en tiempos anteriores, constituía la principal obligación, pero la composición de obras polifónicas no fue entonces una exigencia para ellos. Los compositores más notables de la primera mitad del siglo XVI estuvieron en España vinculados a las capillas reales y a ciertas iglesias de mayor rango, muchas veces a título de simples músicos de voz, de cantores. Y son relativamente pocos los polifonistas creadores de música religiosa que se contabilizan en España en ese periodo, aunque algunos de gran notoriedad, como Juan de Anchieta, Francisco de Peñalosa, el sevillano Cristóbal de Morales, etc. Las obras de estos músicos, y especialmente las editadas por Morales, junto con las de algunos compositores extranjeros de prestigio, configuran entonces el repertorio polifónico básico y, por así decirlo, común, de casi todas las catedrales hispanas. Cristóbal de Morales, sin embargo, siendo un compositor solicitado, no siempre fue maestro de capilla, a no ser en sus últimos años, pues desde su juventud era más apreciado en las iglesias en que estuvo como cantor de hermosísima voz. Y como tal estuvo en Sevilla, Toledo, Plasencia, Córdoba y luego en la Capilla Sixtina de Roma, de donde volvió en sus últimos años ya como maestro a Toledo y luego a la Catedral de Málaga, en cuyo desempeño falleció en 1553.

La segunda mitad del siglo XVI, por el contrario, registra un número creciente de maestros de capilla compositores en las catedrales españolas, pues las iglesias comenzaron a demandar sus propios repertorios polifónicos para configurar un corpus artístico-musical diferenciado y propio de cada una, esmerándose en exigirles el arte de la composición a sus maestros. Esto ayudó a que proliferara el oficio de manera creciente. La cantidad de música que producen los maestros de capilla de toda España más tarde, especialmente a lo largo de toda la época barroca que abarca los siglos XVII y XVIII, es verdaderamente inmensa, pues todas las catedrales del mundo hispano aparecen repletas de piezas únicas compuestas para su particular expresión litúrgica.

Lo que contribuye a favorecer esta exigencia de que los maestros propios compongan, es la eclosión del protestantismo y la consiguiente contrarreforma del Concilio de Trento, que va a sancionar una autorización para que se canten obras en lenguas vernáculas en determinados espacios de la liturgia católica. De esta manera, los

responsorios de maitines de Navidad son oficialmente sustituidos entonces en España por villancicos polifónicos en castellano. Se trata de esas «chansonetas» de Navidad que se cantaban ya desde antes en ciertas iglesias hispanas como algo excepcional, de las que existen muestras en el llamado «Cancionero de Palacio» y en el de Uppsala, por sólo citar dos famosos repertorios hispanos de la primera mitad del siglo XVI. Estas obras efímeras en castellano eran compuestas para una sola vez y había que renovarlas cada año. Igualmente en la octava de Corpus y en las estaciones de la procesión correspondiente a esta festividad, cantaba la capilla de música en polifonía «chansonetas» o villancicos alusivos al Santísimo Sacramento en castellano, también compuestos nuevos cada año. La oficialización de estos repertorios en lengua romance no hizo sino dar respaldo a una costumbre que, extraoficialmente, como hemos dicho, se practicaba ya en algunas catedrales españolas desde tiempos muy anteriores, y su efecto mayor fue el de dar más trabajo creativo a los maestros de capilla de todo el mundo hispánico, y trajo consigo, por consiguiente, que el oficio de componer música se multiplicara de forma exponencial.

También la incorporación de ministriles de apoyo para el culto se consolida en casi todas las catedrales hispanas en el último tercio de dicho siglo. Las excepciones son las grandes catedrales arzobispales y algunas iglesias con mucha renta, que incluso desde principios del siglo XVI mantuvieron un cuerpo de ministriles altos para sus actos solemnes. Ahora bien, esta doble función de los ministriles, la heráldica por un lado, para la que se empleaban chirimías y diversos instrumentos de viento-metal, y la de apoyo al coro en las ceremonias litúrgicas, que requería principalmente cornetas curvas de madera, sacabuches y diversos tipos de bajón, hubiera requerido el mantenimiento de dos cuerpos diferentes de instrumentistas, cosa que ocurría en la rica Catedral de Sevilla desde comienzos del siglo XVI y que intentó la de Córdoba entonces, teniendo que desistir de ello por ser ruinoso para sus arcas. La solución generalizada a la que se llegó en la segunda mitad del siglo XVI fue configurar un pequeño cuerpo de instrumentistas mediante la contratación de ministriles polivalentes, capaz cada uno de tocar diversos instrumentos de sopro para adaptarse a todas las necesidades.

Las capillas de música a finales del siglo XVI disponían ya, generalmente, de tres o cuatro niños triples, cuatro o cinco cantores profesionales (un triple, uno o dos altos, un tenor y un bajo) y una «copla» de cuatro o cinco ministriles polivalentes. Mayor importancia se le daba al sochantre mayor y a sus ayudantes, que eran como mínimo dos, destinados el primero a dirigir desde el facistol y los segundos a guiar a cada una de las dos alas del coro de prebendados en su canto diario. Estos cantollanistas, cuya cuerda era la de tenor-barítono, capaces también de cantar polifonía, suponían eventualmente un refuerzo y alternativa para el flaco grupo de cantores de la capilla. En estas condiciones, en los días solemnes podía enriquecerse el canto alternado con la intervención de la capilla, contraponiendo la polifonía con el canto llano, asumiendo unos los versos pares y otros los impares en ciertos cantos evangélicos, determinados salmos, etc.

DE LA BICORALIDAD MONÓDICA A LA POLICORALIDAD BARROCA

La alternancia de grupos corales, sea en puro canto llano, o sea entre canto llano y canto polifónico, venía, como ya dijimos al principio, desde muy antiguo, de manera que la bicoralidad, al menos en su modalidad monódica, era algo consustancial a la práctica musical desde que se instauró el canto diario de los salmos en la Iglesia. Algunas iglesias ricas y, sobre todo, algunos monasterios, eran capaces de tener un cuerpo mayor de cantores de polifonía, lo que ocasionalmente generó obras para dos coros polifónicos yuxtapuestos, una práctica no generalizada de la que encontramos obras musicales en España ya en el siglo XVI. El propio polifonista Tomás Luis de Victoria tiene obras a ocho voces, escritas en una época en que la práctica de la bicoralidad polifónica era un lujo excepcional sólo asumible por catedrales muy ricas o monasterios pujantes. El detonante de esta práctica, por lo menos para la moderna historiografía musical, lo constituyó el eco que alcanzaron los Gabrielli en la Catedral de San Marcos de Venecia en el último tercio del siglo XVI, que llamaron la atención del mundo colocando un coro nutrido en el lado de la epístola y otro en el del evangelio para cantar con todo boato los salmos enteros y otras piezas en polifonía alternada, lo que se consideró una novedad por su inusitado efecto estereofónico, y especialmente por el volumen de los coros, aunque, en esencia, no era cosa nueva. Lo que sí marca la diferencia con respecto a la práctica renacentista es el solape de los coros: la novedad que se generaliza en la época barroca es que, mientras un coro no ha acabado su versículo, ya comienza a cantar el otro el siguiente, produciéndose un breve solape a ocho voces, y al llegar al obligado *Gloria Patri* final, vemos que se componen partes del texto en las que se fusionan los dos coros en una polifonía a 8 partes, especialmente al llegar al *Amén*, del que se suele hacer sonoramente un dilatado y ampuloso episodio final.

Esta invención a finales del siglo XVI, sobre cuya primacía se ha gastado mucha tinta inútil, va a traer consigo ciertas modificaciones muy sustanciales en las capillas de música. En primer lugar, las catedrales, para incorporar esta nueva y moderna práctica, se van a esforzar por duplicar e incluso triplicar su número de cantores de polifonía para poder acceder así al canto bipolicoral con la capilla. Se dará importancia a especialistas en «acompañar», en generar un «bajo continuo» que no sólo ayude a mantener el tono y afinación de los cantores, sino a conferirles un basamento para la armonía que, reforzado con el violón de 16 pies, dotará a la música de una base profunda que hoy vemos como algo similar al fondo oscuro de los cuadros tenebristas de esa época. En el coro primero a 4 voces, llamado también «coro favorito», constituido generalmente por los mejores solistas, se enfatizará la parte aguda, con lo que esta música, con respecto a la renacentista, abarcará un ámbito mucho más extenso del agudo al grave, donde los sonidos de los tiple operan y destacan en el conjunto abigarrado como ramalazos de luz sobre el fondo oscuro del basamento continuo. El efecto estereofónico que se produce al confrontarse varios grupos corales origina un juego con el espacio dentro del recinto de los coros catedralicios, verdaderas cajas de resonancia de esta práctica, que dará lugar a que de un contrapunto de voces en el Renacimiento pasemos a un contrapunto de bloques vocales dentro de una nueva estética en la que cobra importancia lo que llamamos «dinámica espacial». En consecuencia, y para poder controlar mejor el complejo concierto de todos los elementos, la escritura musical para dos o más coros tenderá a simplificarse tendiendo a la verticalidad acordal,

en detrimento de la horizontalidad contrapuntística que caracterizaba a la polifonía renacentista.

Esta es la nueva estética del periodo barroco pleno, la del siglo XVII, en la que, por lo que a la música coral religiosa se refiere, los instrumentos de apoyo funcionarán también como pinceladas de color reforzando o sustituyendo a las voces, es decir, imitan a las voces humanas sin incorporar en la música escrita ningún tipo de retórica instrumental muy diferenciada, si bien sabemos que ornamentaban discretamente lo escrito uno a uno y turnándose, confiriéndole al discurso musical una suerte de sutil orfebrería sonora, a la que comenzamos a aproximarnos hoy en día según aplicamos a la recuperación de esas partituras las técnicas que se derivan de lo que nos dicen los teóricos.

Quiero advertir que esta música de la que les hablo es aún ahora una asignatura pendiente, por lo difícil de su concertación. Apenas se hace en conciertos y genera muchas dudas en cuanto a su práctica. Todavía hoy, cuando los melómanos hablan de la música «barroca», piensan en la de la primera mitad del siglo XVIII, periodo de gran riqueza creativa en el que se ha producido un cambio muy sustancial con respecto al XVII. Al irrumpir el siglo XVIII se escribe para los instrumentos precisando y marcando en la escritura toda su retórica, y son las voces humanas las que los imitan, y no al revés como en el XVII. Por esta razón, al observarse dos perspectivas estéticas absolutamente contrapuestas como son la de imitar los instrumentos a las voces en el siglo XVII y la de imitar las voces a los instrumentos en el XVIII, el englobar ese todo en un sólo término como es el de «barroco» nos resulta violento: estamos ante dos mundos distintos. En el siglo XVII, del que trato principalmente aquí, la música experimenta un enriquecimiento sonoro esencialmente en base a los presupuestos técnicos anteriores. La polifonía austera del siglo XVI, al desdoblarse y fusionarse consigo misma, por un lado se simplifica técnicamente, pero por otro se amplía de forma muy notable, y de la bicoralidad inicial tenderá a la tricoralidad y excepcionalmente a la tetracoralidad, pero siempre sobre fundamentos estéticos anteriores. Pasamos, como hemos dicho, de un contrapunto de voces a un contrapunto de bloques sonoros, lo cual no es poca novedad. Y no olvidemos que estamos refiriéndonos a la música coral de la Iglesia, puesto que fuera de ella se experimentarán otras expresiones monódicas, ecos de las cuales llegarán al templo a través de las coplas de los villancicos polifónicos en castellano. Y no olvidemos también que la música instrumental pura, incluida la del órgano eclesial, alcanzará en este periodo otros vuelos retóricos muy diferentes.

EL CAMINO DE LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS HACIA LA ADOPCIÓN DE LA NUEVA ESTÉTICA BARROCA: EL CASO DE CANARIAS EN RELACIÓN CON ANDALUCÍA

El gran reto que se les planteará a estos maestros y a las catedrales españolas en general será adoptar la nueva estética barroca en todas sus dimensiones y, en consecuencia, implantar la policoralidad como práctica musical de los nuevos tiempos. ¿Cómo ocurre este cambio en España en general y en Andalucía en particular? Es un tema que no se ha estudiado hasta hoy. La documentación andaluza publicada hasta ahora aporta algunas claves –no todas– para entender este proceso.



Anónimo toscano, *Santa Cecilia*, c 1701-1750. Museo, Cádiz.

Por nuestra parte, lo hemos estudiado en la diócesis de Canarias, con su Catedral única de Santa Ana ubicada en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Se trata de una diócesis rica, sufragánea de la de Sevilla, a cuyo arzobispado se adscribe desde los primeros momentos de su creación en 1404. Permítaseme aclararles algunas particularidades históricas de esta diócesis en relación con Sevilla, desde la cual vamos a instalar un eficaz observatorio insular que nos permitirá percibir lo que ocurre en el sur de España.

En principio fue una diócesis misional, en apoyo de la empresa de conquista y colonización de Canarias patrocinada por el rey de Castilla. En pocos años se pudieron conquistar las cuatro islas menores del archipiélago: Lanzarote, Fuerteventura, El Hierro y La Gomera; pero los aborígenes de las tres islas mayores, Gran Canaria, La Palma y Tenerife, se resistieron de forma tan contundente que los concesionarios del señorío de las Islas se vieron incapaces de culminar la ocupación de las mismas. El señorío, concedido en principio al promotor de la empresa, el normando Jean de Bethencourt, fue pronto vendido por éste a personas notables de Andalucía. Primero, en 1418, al conde de Niebla don Enrique de Guzmán; luego por éste, tras un pleito generado por otra concesión real paralela, a don Guillén de las Casas, del que pasó a su cuñado Hernán Peraza por trueque a cambio de una hacienda y propiedades que éste poseía en Huévar. De Hernán Peraza pasará a mediados del siglo XV a su hija Inés Peraza de Ayala, casada con el sevillano don Diego García de Herrera, cuyos intentos por conquistar las islas mayores fueron un fracaso. Finalmente, éstos vendieron en 1477 el derecho de la conquista de dichas tres islas mayores a los Reyes Católicos, quienes abordaron la de Gran Canaria de 1478, cuya guerra duró nada menos que cinco años, y culminaron, con mucho trabajo y gastos, las de La Palma y Tenerife en 1496.

Los antiguos detentores del señorío feudal de Canarias y dueños de las islas menores residían normalmente en Sevilla, y acudían de tarde en tarde al archipiélago para sus negocios de explotación y para las empresas esclavistas sobre las islas no conquistadas. El obispado, sin rentas que le permitieran organizarse hasta los años sesenta del siglo XV, fue traslado desde Lanzarote a Gran Canaria en 1483, momento en que, como hemos dicho, culmina la conquista de Gran Canaria, y tras la firma de sus estatutos en la Catedral de Sevilla en ese mismo año, se organiza ya una precaria catedral, que adquirirá rentas suficientes tras la incorporación de La Palma y Tenerife en 1496. La producción de las islas realengas permitió un desarrollo económico notable, la construcción de un hermoso templo gótico en Las Palmas y la práctica plena de la liturgia ya desde los últimos años del siglo XV, en que se adquieren los dos primeros órganos. En 1514 consta que el sochantre andaluz Juan Ruiz de Tarifa enseñaba canto de órgano a los mozos de coro, y entre 1516 y 1520 se suprimen dos canongías para aplicar sus rentas a la creación de ocho capellanías, cuatro de cantores polifonistas y cuatro de altar. Se envió a Ruiz a Sevilla a formarse como maestro de capilla y regresó en 1518 capacitado para ello, creándose entonces tal especialidad y recogiendo en actas la pandecta de obligaciones inherentes al magisterio de capilla. En esto, la Catedral de Canarias fue en ese momento una entre las pioneras de España.

En la Península, efectivamente, el esfuerzo de las guerras de la Reconquista había mantenido también en precario a la economía de la

mayoría de las catedrales españolas, de manera que, al culminar la conquista de Granada en 1492, el despegue y progreso de las catedrales españolas en general y de Andalucía en particular comienza con una andadura que fue prácticamente paralela en Canarias, donde todas las novedades que se incorporaban a Sevilla se adoptaban inmediatamente. Los cantores, sochantres y, más tarde, los ministriles, vendrán todos contratados en Sevilla por el agente del cabildo canario en la catedral metropolitana, que unas veces fue un canónigo, otras inclusive un músico. A finales del siglo XVI el agente era el prestigioso ministril de la catedral sevillana Jerónimo de Medina.

Las novedades que se generalizarán en Europa, y por supuesto en España, ya desde comienzos del siglo XVII, se venían fraguando en torno a determinados focos de producción musical desde el XVI. Pero en Canarias, el ataque holandés a Las Palmas en 1599 fue un duro golpe que rompió un proceso que comenzaba en ese momento a florecer tras la conclusión de la obra del templo y que, durante los próximos años, impidió la innovación y sólo permitió una continuidad modesta y plagada de dificultades. No hay constancia de que, durante los treinta primeros años del siglo XVII, los maestros que actuaron en Canarias cultivaran en sus composiciones el estilo coreado barroco, con composiciones en contrapunto de bloques para dos, tres y hasta cuatro coros: los pocos ejemplos generados en la catedral que nos han quedado de toda esta época inicial del nuevo siglo, centrado principalmente en la aportación del cordobés Melchor Cabello hacia 1613-15, nos muestran una polifonía muy funcional a cuatro o cinco voces, elaborada en un sobrio estilo contrapuntístico vinculado a lo que era normal en el siglo XVI, es decir, en la estética muy sobria propia del Renacimiento español. Pero esto, dada la falta de otros testimonios documentales, no constituye un definitivo signo de atraso, pues el contacto de nuestra Catedral con Madrid, Cádiz y Sevilla, sobre todo en materia de tráfico musical, era continuo, y los cantores e instrumentistas que venían tenían necesariamente que estar informados de las novedades.

En el primer cuarto del siglo XVII se vivirá en Canarias una etapa de reconstrucción y reajustes muy marcada. Se construirán por el organero andaluz contratado en Sevilla Juan Márquez nuevos órganos para el templo, que obedecen ya a las incipientes técnicas exigidas por la estética del Barroco: teclados partidos para poder combinar diferentes registros, diferenciando el de la mano derecha del de la izquierda, incorporación de registros de lengüetería y nuevas mixturas, el aditamento de la trompetería horizontal propio de los órganos españoles de entonces, etc. Inspirador de todo este cambio fue el organista magníficamente formado como músico en Sevilla Juan Bautista Pérez de Medina, contratado para Las Palmas en 1608, un hombre ambicioso que fue escalando prebendas hasta llegar a la dignidad de canónigo Maestrescuela y administrador de la diócesis, en cuyo desempeño falleció en la ciudad canaria en 1649. Este destacado organista debió tener una formación paralela a la de Francisco Correa de Araujo, a quien conocía e intentó contratar para la catedral canaria en los años treinta.

En torno a Pérez de Medina, quien en un tiempo asumió también el cargo de maestro de capilla, orbita la voluntad de implantar en Canarias la música coreada propia del Barroco. Para ello era indispensable acrecentar el número de cantores, cosa que le prohibió expresamente a la catedral el obispo Francisco Carrionero en 1616;

pero, sobre todo, era también indispensable traer repertorios y un maestro de categoría capaz de realizar el cambio. Y toda esta revolución, que en principio pensamos que para Canarias, por sus circunstancias, había supuesto una dificultad a la hora de incorporar los nuevos preceptos estéticos de la música, hemos podido observar que también constituyó un proceso lento y dificultoso para la mayoría de los templos de Andalucía, de manera que el proceso de adaptación en Canarias no fue a la zaga de lo que aconteció en el continente, sino que fue, una vez más, paralelo.

La mayor dificultad, obviamente, radicaba en encontrar maestros avezados en el nuevo estilo y en acrecentar los presupuestos económicos de las capillas de música para aumentarlas, un escollo agravado por la crisis económica general que afectó a la mayoría de las catedrales en ese periodo del siglo XVII. Otra dificultad añadida fue la reticencia de algunos cantores para adaptarse al nuevo estilo, de lo que se traslucen testimonios en las actas capitulares de varias catedrales.

Pero antes de disponer de maestros avezados y capillas adaptadas a lo nuevo, algunas iglesias comenzaron a incorporar a sus archivos piezas del nuevo estilo. Así oír ejemplo se adquirieron pronto en Las Palmas, dentro de las tres primeras décadas del siglo XVII, en que todavía sus maestros no produjeron piezas policorales, las obras a dos coros del extremeño Francisco Garro, publicadas en Lisboa en 1612, los *Magnificat* de Sebastián Aguilera de Heredia, organista de la Seo de Zaragoza, publicados en 1619 y conteniendo varios juegos de dicho cántico a ocho voces en dos coros; las composiciones policorales de Sebastián López de Velasco, maestro de capilla de las Descalzas Reales, a quien Pérez de Medina visitó en 1628 en Madrid y le compró sus libros de misas y motetes a varios coros, etc. Pero los intentos de realizar esta música con los elementos locales que componía la capilla de música canaria en los años veinte fueron poco menos que inútiles, pues incluso algunos músicos se mostraban hostiles y reticentes ante el nuevo estilo.

Según hemos observado, la mayoría de las catedrales no arzobispales de España tardan en asumir este nuevo estilo lo mismo que la canaria: mayormente se incorporan a él y lo consolidan tras culminarse los años veinte del siglo XVII. En Sevilla, por ejemplo, catedral que fue pionera en todo, rige la capilla hasta 1617 Alonso Lobo, discípulo de Guerrero, polifonista que en sus obras a seis voces incursas en un estilo manierista de extraordinaria calidad. Nos legó este músico un par de obras a ocho, es decir, bicorales, que constituyen (como en el caso de su contemporáneo Tomás Luis de Victoria) una excepción en el contexto de su gran producción, cuyo sesgo es decididamente renacentista. Su más destacado alumno en la Catedral de Sevilla, el manchego Carlos Patiño (1600-1675), aprendió con él el viejo estilo, pero se adscribió inmediatamente al nuevo. Patiño no fue maestro principal de la catedral sevillana, pero sí regentó a los cantores de su capilla del Sagrario y anduvo por algunas iglesias menores de Andalucía antes de dar el salto a Castilla: tras unas exitosas oposiciones en la Catedral de Salamanca fue recibido en 1628 nada menos que como maestro de la Capilla Real en Madrid, sucediendo al gran Mateo Romero «Capitán». Su cuantiosa producción de obras policorales es de una calidad extraordinaria, y es de resaltar que en Andalucía escribió ya por lo menos un juego de Vísperas a 8, del cual se conserva una copia en Jerez de la Frontera, que tuvo entonces una

gran difusión por toda España e Hispanoamérica, constituyendo por su tratamiento de la verticalidad un ejemplo de bicoralidad del nuevo estilo, ya liberado de las complejas trabazones contrapuntísticas propias de la música del Renacimiento.

Hay que decir que el sucesor de Lobo en la Catedral sevillana a partir de 1616, permaneciendo en la catedral hasta 1644, fue fray Francisco de Santiago, músico también de formación renacentista, pero que comenzó a incurrir en el nuevo lenguaje, según advertimos al examinar algunas obras aún conservadas en dicha catedral, como el responsorio *In coena Domini* a 8 y 6 voces, o el motete a la Virgen a 9 voces *Conceptio tua*. Su sucesor, el maestro Luis Bernardo Jalón, que venía de Burgos y Toledo, fue ya casi exclusivamente un consumado policoralista del periodo central del siglo XVII.

Un caso similar ocurre en la Catedral de Málaga, donde el sucesor del renacentista Francisco Vázquez, el portugués Esteban Brito, discípulo en Évora del renacentista Philipe de Magalhaes y proveniente de la Catedral de Badajoz, asume la capilla de música malagueña en 1613 y la detenta hasta 1640. Es un músico del viejo estilo, cuya producción conservada es mayormente de sesgo renacentista, con muy raras excepciones que están aún por estudiar. En cambio, a su muerte le sucede en Granada el maestro Juan Pérez Roldán, que es un hombre avezado ya en las técnicas policorales y un prestigioso cultivador del nuevo estilo.

Si ponemos la vista en las capillas de otras iglesias andaluzas no tan importantes, aunque sí lo suficientemente ricas como para soportar una buena capilla de música, podemos referirnos en primer lugar al caso de Jerez de la Frontera, donde al menos durante la tercera década del siglo XVII regía a los músicos un maestro muy competente llamado Bartolomé Mendes, acaso portugués o de origen portugués, a quien el cabildo canario intentó contratar como maestro en 1629 ofreciéndole 300 ducados de salario más el trigo correspondiente: un sueldo superior a todos los que se habían pagado a los maestros de capilla hasta ese momento. Mendes no aceptó ir a Canarias. El cabildo canario lo conocía porque un cantor aragonés llamado Jerónimo Pérez Bailón, que había cantado bajo sus órdenes en Jerez y había asentado plaza en 1616 en la Catedral de Las Palmas, le trajo al cabildo canario en 1622 un libro de coro con música de Mendes, consistente en dos juegos completos de *Magnificat* a 4 voces, cada uno por los ocho tonos, uno sobre los versos impares y otro sobre los pares. Tal libro, hoy bastante deteriorado, es el que lleva actualmente la signatura B/IX del archivo catedralicio canario, y los *Magnificat* del maestro Mendes de Jerez son la única obra que hasta ahora conocemos de este compositor, del que tampoco conocemos datos históricos hasta el momento. Lo importante es constatar que este maestro Mendes compone en esos años veinte del siglo XVII una obra en el viejo estilo renacentista, lo que parece indicar que en Jerez no estaban entonces todavía interesados en incorporar las nuevas tendencias de la policoralidad.

La realidad es que estamos ante un tema que requiere mayor investigación, a lo que no nos ayuda la manera de estar elaborados los inventarios musicales de las iglesias que se van publicando, con pocas indicaciones cronológicas y muchos sin dar noticia de los maestros que compusieron en dichas iglesias y sus fechas, lo que ayudaría a evaluar mejor los repertorios catalogados. Sin conocer la cronología de los

compositores ni las obras de los músicos del primer tercio del siglo XVII, sólo podemos apuntar indicios dentro de un ejercicio provisional.

Todavía a estas alturas desconocemos, por ejemplo, la producción de los maestros ligados a la mayoría de las iglesias mayores y menores de Andalucía en aquel tiempo, inclusive los de la colegiata de Antequera, de cuya nómina de maestros existe una puntual publicación de hace medio siglo por P. Andrés Llordén, pero de esos nombres que en su nómina aparecen y de otros, apenas se conoce producción musical, lo que dificulta hablar de este tema con seguridad. Durante los primeros 25 años del siglo XVII, en Antequera se sucedieron muchos maestros de capilla que ocuparon la plaza por breves periodos, lo que impediría adecuar a los nuevos tiempos una capilla de música, cuyas dimensiones también desconocemos. Es posible que la adaptación al nuevo estilo viniera aquí de la mano del maestro Juan Benítez de Riscos, procedente de Úbeda, que regentó la capilla musical entre 1624 y 1633 para marcharse luego como maestro a la Catedral de Plasencia, un centro donde se cuidaba mucho la calidad de la música litúrgica. Debemos dar por seguro que el sucesor en Antequera de Benítez de Riscos, el maestro Monteagudo, que asumió el cargo durante más de treinta años, estaba ya avezado en el nuevo estilo, si bien desconocemos todavía sus obras.

Permítaseme situarme de nuevo en Canarias como atalaya desde la que se percibe lo que acontece en Andalucía, pues a las islas todo va y vuelve desde Sevilla y Cádiz, y veremos cómo este archipiélago es una verdadera prolongación cultural de lo que ocurre en el suelo andaluz. El maestro que vendrá a Canarias a implantar el nuevo estilo fue el portugués Manuel de Tavares (Portalegre, 1585 - Cuenca, 1638). Este maestro, que estuvo en Las Palmas desde 1631 hasta la primavera de 1638, en que marchó a Cuenca donde inmediatamente falleció, constituye un ejemplo más, como el de Esteban Brito en Granada o el de Mendes en Jerez, de la inmigración de músicos portugueses a Andalucía tras la anexión de Portugal por Felipe II en 1580. Fueron varios los músicos lusitanos que vía Sevilla recalaban por la Catedral de Canarias a principios del siglo XVII, entre otros el maestro de capilla Gaspar Gomes, que lo fue en Las Palmas entre 1604 y 1609, tras haberlo sido del Marqués del Carpio. Gomes fue procesado por la Inquisición canaria y condenado a galeras por haber incurrido, al casarse en Gran Canaria, en un delito probado de bigamia, del cual lo denunció otro cantor de la Catedral canaria también portugués llamado Custodio Camelo, que lo había conocido casado en Évora, de donde Gomes se había ausentado años atrás sin dejar rastro. Después resultó que ese cantor portugués llamado Camelo era un asesino que huyó de Portugal, y como tal fue a dar con sus huesos en la cárcel al asesinar en Las Palmas a un fraile.

Volviendo a Manuel de Tavares, éste, tras formarse en la Catedral de Portalegre con el maestro renacentista Antonio Ferro, se inició como maestro de capilla en Baeza y, tras la desgracia de Gaspar Gomes, intentó en 1609 que el cabildo canario lo contratara, pero no fue aceptado. Hacia 1613 fue admitido como maestro de la Catedral de Murcia, desde donde por fin logró que lo contrataran para Canarias muchos años después, en 1630.

Al llegar a Gran Canaria en 1631 con la misión expresa de implantar el nuevo estilo, Tavares requirió del cabildo catedral todas las

facultades y poderes posibles para que su autoridad fuera respetada en el coro. A partir de entonces, el legado musical de la Catedral canaria crece de forma exponencial. Entre las 15 obras que nos legó Tavares hay ocho a dos y a tres coros, y las otras son himnos y versos en el estilo antiguo. La mayoría de sus sucesores en aquel siglo nos siguieron legando obras ya sólo policorales: el jienense Francisco Redondo, el alcarreño/andaluz Juan de Cuevas, el navarro Miguel de Yoldi, que es el primero que compuso en Canarias para cuatro coros, el portugués Juan de Figueredo Borges, músico de altos vuelos, y por fin el también alcarreño natural de Brihuega Diego Durón, autor de casi 450 obras y cuya trayectoria se adentra en el siglo XVIII.

Lo que más nos interesa ahora es constatar que fue Manuel de Tavares quien en 1631 facilitará la implantación y consolidación definitiva en la Catedral canaria de la música coreada y del nuevo estilo barroco con todas sus consecuencias. ¿Qué experiencia había adquirido antes en este sentido? Su formación era renacentista; su paso por Baeza está aún por estudiar, y en cuanto a Murcia, digamos que el legado musical que de él allí se conserva se adscribe en su totalidad al viejo estilo: una serie de piezas a 4 voces a capella para la Semana Santa y de difuntos, que nada tienen que ver con los esplendorosos salmos y motetes para dos y tres coros que compuso en Canarias, ni con su espectacular misa a ocho voces en dos coros también compuesta para Las Palmas. ¿Cuándo comenzaría la policoralidad en la Murcia de donde él venía? ¿Cuándo, de una manera continuada y habitual, en la mayoría de las catedrales y colegiatas de Andalucía? Los indicios ratifican lo que ya hemos apuntado, que es en torno a 1630 cuando ese nuevo estilo espectacular y frondoso comienza a arraigar de manera generalizada en las iglesias españolas, con las excepciones a las que hemos aludido. Pero es este un tema que, como ya hemos insinuado, aún está pendiente de un estudio más pormenorizado y profundo en base a un mejor conocimiento de los datos históricos y del patrimonio conservado.

LA CONDICIÓN HUMANA DE LOS PROTAGONISTAS DE LA POLICORALIDAD

En el periodo central del siglo XVII, la policoralidad es ya un hecho asumido y generalizado en toda España. Se ha creado un estilo «tópico» que sólo algunos maestros con verdadero genio artístico, como Carlos Patiño y pocos más, son capaces de superar. Hay varias cadenas de maestros y discípulos que contribuyen a la evolución de este estilo en España, entre ellas la castellano-leonesa del maestro Cristóbal de Isla, estudiada por nosotros en otro lugar, que a lo largo de cuatro generaciones de buenos compositores se expande por toda la geografía española.

Al parecer Andalucía, principal foco de creadores musicales en el siglo XVI, ya no genera en el XVII un movimiento innovador que irradie hacia el resto del mundo hispánico con fuerza, ni produce tantos maestros de elite como antaño. Es todavía puerto de distribución que se ve invadido de músicos provenientes de toda España y también de Portugal. Entre éstos están los maestros que, por extensión, llegan también a Canarias vía Sevilla, donde se examinaban y contrataban, pero ya no primordialmente andaluces, como en el siglo XVI, sino

músicos de las más diversas procedencias: sólo algunos de ellos son andaluces o de educación andaluza. Estos magníficos creadores que llegaron a Canarias eran personas de una condición humana que muchas veces estaba en profunda contradicción con su excelente capacidad artística. Nos encontramos ahora ante un cúmulo de personas de la España profunda, algunas de las cuales parecen extraídas de la más fantástica novela picaresca que pueda imaginarse, como es el caso ya aludido del maestro portugués procedente del Carpio Gaspar Gomes y el de su delator Custodio Camelo. En ese aspecto humano de muchos de aquellos artistas, factor sociológico importante, me parece indispensable que nos detengamos ahora, especialmente fijándonos en aquellos más relacionados con Andalucía en sus antecedentes profesionales.

Tras la personalidad del organista Juan Bautista Pérez de Medina, al que ya nos hemos referido más atrás, el primero que nos llama la atención como personaje ejemplar es **Melchor Cabello**, nacido en Montemayor de Córdoba en noviembre de 1588. Este maestro de capilla, que estuvo en Las Palmas entre 1613 y 1615, había sido seguramente seise cantor en alguna catedral o monasterio de Andalucía, posiblemente en el entorno de Córdoba, y es presumible que su carrera de maestro la hubiera iniciado y ejercido durante tres o cuatro años en iglesias menores de dicho entorno antes de ser contratado para la Catedral canaria de Santa Ana. Es lo cierto que de Andalucía salió ya como músico formado y con experiencia, a los 25 años de edad, para ir a regentar el magisterio de capilla insular. A finales de marzo de 1615 pide autorización para irse a España. Al salir de Gran Canaria, sus pasos se encaminaron al célebre monasterio extremeño de San Jerónimo, donde profesó de monje en 1616. Al profesar, Cabello adoptó, como es costumbre en dicha orden, su lugar de origen como apellido, y así fue conocido desde entonces como fray Melchor de Montemayor. Tuvo una vida longeva, pues falleció en dicho convento a los noventa años de edad, en 1678. Se dice en su necrología que este maestro de capilla tuvo muchos discípulos que se expandieron por numerosas iglesias y monasterios de toda España, perdurando su renombre en la historiografía musical española hasta hoy.

La importancia de Cabello radica no sólo en que fue el primer maestro andaluz de la Catedral de Las Palmas que alcanzaría la fama y del que se conserva música en las islas, sino también porque existen más obras suyas en otros lugares, como en los monasterios de Guadalupe y El Escorial, en la Catedral de Jaca y en algunas iglesias de Andalucía, como por ejemplo la descubierta recientemente en la colegiata de Olivares. A través de éstas podemos estudiar mejor su técnica y su estilo, constatando cómo junto a un sabio y enriquecido contrapunto sobre el canto llano (cual se observa en sus ofertorios conservados en uno de los cantorales de facistol del monasterio de Guadalupe) cultivó también en su madurez el nuevo estilo bicoral propio del Barroco (misas y salmos a 7 y 8 voces), e incluso la música en contrapunto de tres bloques, como su *Magnificat de 7º tono a 9 voces y bajo continuo* que se conserva en El Escorial, donde aborda la contraposición entre un tiple solista y dos coros. Sin duda que tal estilo adscrito a la nueva estética hubo de asumirlo tras marcharse de Canarias, pues la música que allí nos dejó, concretamente las turbas de sus cuatro pasiones de Semana Santa, se ajustan todavía a las más rancias formalidades compositivas del «contrapunto» austero a cuatro o cinco voces en torno

al canto llano; un estilo muy tradicional heredado de épocas anteriores. Cabello, como Tavares, es un caso claro de maestro formado como renacentista y que transita con eficacia de un estilo a otro en el siglo XVII, adaptándose con eficacia a los nuevos tiempos.

Prosiguiendo en el tiempo, hay que reseñar que en Las Palmas se formó como maestro de capilla del nuevo estilo Nicolás Tavares de Olivera, el hijo del maestro Manuel de Tavares del que ya hemos hablado. Nicolás realizó a partir de 1637 diversos intentos para colocarse en Andalucía, siendo recibido en Baeza, donde había estado su padre de joven, y poco después como maestro de capilla de la Catedral de Cádiz, de donde se fue a Cuenca a finales de 1638 llamado por el cabildo catedral al morir allí su padre.

En la década de los cuarenta del siglo XVII actuaron en Las Palmas otros dos maestros de capilla andaluces de oscura trayectoria. El primero es **Juan de Rojas Caballero**, un clérigo muy profesional y solvente al que contrató Manuel de Tavares al regresar a Andalucía en 1638. Actuó con gran eficacia y a satisfacción de todos en Las Palmas durante cinco años, emigrando después a Indias sin dejar sus composiciones en Canarias, y en América se le pierde la pista. No conocemos obras suyas ni sus antecedentes históricos, si bien puede servirnos de pista que mantuviera contactos con músicos de la Catedral de Córdoba, a alguno de los cuales intentó traer a Canarias.

El segundo se llamaba **Francisco Redondo** y era natural de Úbeda, donde había nacido hacia 1616 y desde donde fue llevado con cerca de 12 años de edad a la Catedral de Jaén como mozo de coro ya iniciado, con conocimientos musicales y buena voz de tiple. Por ello, al ser recibido en Jaén el 9 de octubre de 1628, se le asignaron 10.000 maravedíes y 12 fanegas de trigo anuales de salario. Tuvo allí como maestro de canto y polifonía al sochantre Pedro Bosque, maestro de capilla interino. En enero de 1631 estaba mudando la voz, y al haber obtenido una buena voz de tenor se decidió su permanencia como cantor y clerizón de la Catedral jienense. No obstante, se le pierde la pista en Jaén a partir de entonces; sin duda se fue a otra catedral o colegiata donde tuviera oportunidad de formarse como compositor cerca de un buen maestro de capilla.

Años después, en 1645, este personaje reaparece contratado para maestro de capilla de la Catedral canaria, y lo vemos arribar ahora a las islas como seglar y casado. Tenía unos 29 años al llegar con su esposa Antonia de Alemán a Las Palmas, por lo que presumimos que vendría ya con alguna experiencia: posiblemente no fue el de Canarias su primer empleo como maestro al frente de una capilla musical. En nuestro caso, su cargo fue ganado, según parece, mediante oposiciones convocadas en Sevilla por el representante del cabildo canario. Permaneció en Las Palmas cinco años, como su antecesor.

Contratado en condiciones económicas similares a las de Rojas Caballero, le tocó a Redondo actuar en un periodo de crisis económica, lo que conllevó la imposibilidad de mejorar la capilla de música, ya flaca al dejarla Rojas. Sólo justo en los momentos finales del magisterio de Redondo comenzó el cabildo a tratar de recomponerla. Tan crítico era este asunto, que el 7 de septiembre de 1648 acordó el cabildo que «por la falta que hay de voces acudan los

ministriles al coro los días que fueren menester», sin duda para suplir con sus instrumentos las partes vocales de la música coreada que no se podían cantar por falta de voces. Esta precariedad hubo de ser determinante para el tipo de obras que compuso Redondo, de las que sólo se conservan dos en dos coros.

No obstante, en este periodo logró mantenerse la copla de ministriles completa, en la que detectamos sólo un relevo importante: por muerte del bajón Manuel Feo en 1648 vino contratado desde Andalucía el competente tañedor de chirimías y bajón Cristóbal Muñoz Bejarano, recibido en diciembre de ese año, músico que jugará un importante papel en la capilla como jefe de los ministriles hasta su marcha a la Catedral de Cádiz en 1663, donde desempeñó también un importante papel como músico hasta 1677, en que falleció.

Desde su llegada a Gran Canaria a mediados de agosto de 1645, Redondo recabó el apoyo del cabildo para que los músicos acataran su autoridad, y para hacerla valer no tardó en mantener un escandaloso lance con el cantor Francisco López, quien por replicar fue severamente reprendido por el cabildo y obligado a obedecer las órdenes del nuevo maestro. Pero más grave fue su violenta disputa con el más arriba mencionado bajonista y jefe de los ministriles Manuel Feo, un competente instrumentista recibido en 1633: el 22 de marzo de 1646 se recoge en actas este enfrentamiento del maestro de capilla con él en pleno coro, en el transcurso del cual sufrió Feo un síncope que quebrantó definitivamente su salud. Durante dos años estuvo el cabildo socorriéndole a él y a su esposa, hasta que finalmente, en junio de 1648, falleció Feo sin haberse repuesto del soponcio que sufrió como consecuencia del violento lance con Redondo.

Un mes después de tal óbito, a mediados de julio de 1648, decidió el cabildo despedir a Francisco Redondo, y aunque bajo tal determinación subyacía el disgusto por lo acontecido con Manuel Feo, se justificó su despido *atendiendo a sus muchas inquietudes y malos tratamientos que con su mujer ha tenido*. Pero entonces intercedió por él el obispo (pues era un maestro de extraordinario talento) y fue readmitido. No obstante, el cabildo se volcó en proteger a la también maltratada Antonia de Alemán, separando una parte del salario de Redondo para dárselo directamente a ella, ayudándola en sus trámites de divorcio (así se explicita este término en las actas capitulares) y favoreciendo con la ayuda necesaria su regreso a la Península.

Esto puso a Redondo en una situación personal y financiera difícil, por lo que se ofreció entonces a acrecentar sus propios servicios a la catedral a cambio de otra remuneración, cantando como tenor y contralto. Por mucho que pretendiera enmendarse, es lo cierto que Redondo nunca pudo atemperar su carácter violento. Los líos y peleas que había generado en su organización de diferentes fiestas del Corpus fueron finalmente la causa de que el cabildo le prohibiera intervenir en la del auto sacramental de 1650, y ello lo enfureció sobremanera, llegando a insultar a los canónigos. Por esta causa tuvo que ser definitivamente despedido a comienzos de agosto de aquel mismo año, aduciéndose como razón en las actas que tal despido se debía a «los excesos y poco respeto que tiene el dicho maestro a los señores capitulares, y otras demasías». Víctima de su carácter díscolo, destrozada su vida matrimonial y también la profesional, resolvió

entonces Redondo embarcarse para Indias, y en los vericuetos de la América hispana, donde sin duda esperaba rehacer su vida, le perdemos la pista.

Al margen de su falta de templanza, Francisco Redondo fue siempre reconocido como un músico y compositor muy satisfactorio, desempeñando su oficio con puntualidad y eficacia artística. En el archivo de la Catedral de Las Palmas se conservan solamente dos obras bicolores de su autoría correspondientes al oficio de completas, ambas en verdad muy hermosas: el salmo a 8 voces y bajo continuo *Cum invocarem* y el cántico evangélico *Nunc dimittis* a 6 voces en dos coros. Este último nos revela la gracia y el donaire de su elegancia compositiva. Su particular colección de villancicos, en cambio, que para hacer dinero le vendió en sus peores momentos a la catedral, se ha perdido.

El sucesor de Redondo fue contratado en Sevilla y llegó a Gran Canaria a mediados de 1651. Era un clérigo llamado Juan de Cuevas, que venía acompañado de la que decía ser su hermana o su cuñada con una niña, a las que iba a embarcar para América a reunirse con el esposo. Diez años estuvo como maestro de la catedral, y como tal desempeñó su oficio de manera impecable y con absoluta competencia, muy a satisfacción de todos. Su *Misa de 4^o tono a 8 voces en dos coros* se preservó y cantó en la Catedral canaria, a título de una de las joyas de su archivo, durante más de 150 años.

Durante el decenio en que actuó este personaje se nota una gran inestabilidad entre los músicos, y su despido por causas no explicitadas, con motivo del cual en las actas se deja traslucir que Cuevas estaba sometido a un proceso, se produce con una inusitada discreción, como si el personaje, clérigo respetable que desde su llegada decía la misa diariamente en una capilla de la Catedral, contara con apoyos importantes dentro y fuera del cabildo catedralicio. Y así era. Lo había procesado la Inquisición y hemos podido acceder a su proceso.

El detonante fue la cantidad de mentiras contradictorias que este músico propagaba sobre sí mismo en la población: tan pronto decía que era vasco como andaluz, que había estado en Roma e incluso en Ginebra con los calvinistas, y aquí saltaron las alarmas inquisitoriales. Al investigarse al personaje se verificó que decía ser clérigo de menores sin que esto se hubiera comprobado, y de Sevilla vino impreso un villancico suyo para cantarse en la catedral, en cuya portada se decía que era presbítero. Él adujo que había sido ordenado secretamente por el obispo de Canarias, lo cual resultó ser verdad sin que el obispo hubiera comprobado las órdenes anteriores de Cuevas, con lo que también el prelado se vio involucrado en una irregularidad grave. El obispo se fue a residir a Tenerife y le ofreció a Cuevas el palacio episcopal de Las Palmas para que se instalara allí con su familia, lo cual hizo para escándalo de toda la población, pues ya entonces se sabía que la mujer no era su hermana ni cuñada, sino su amante, y que la niña no era sobrina suya, sino su hija. A mayor abundamiento vinieron noticias de Sevilla, donde habían averiguado que estaba casado en Écija, donde había abandonado a su mujer y dos hijos. Resultó comprobado que su boda fue obligada por el hermano de la mujer, quien bajo amenaza de muerte armó el casamiento para lavar el honor de su hermana y dar padre oficial a sus hijos, por lo que también quedó la duda de si el matrimonio era válido o no. Lo cierto

es que tan pronto acabó la ceremonia del casamiento desapareció Cuevas de Écija y nunca más se le volvió a ver por allí.

La Inquisición quiso saber su verdadera naturaleza y trayectoria, y eso es lo que más nos interesa, pues nos habla de los andares de los maestros de capilla por las iglesias menores de entonces. En su *curriculum* debió mentir también, pues los años que computa no coinciden con la realidad, según veremos. Se esclareció en los interrogatorios que Cuevas era natural de la villa de Budia, en la Alcarria, y al ser contratado en Sevilla, desde donde llegó a Canarias en agosto de 1651, tenía cuarenta años de edad (según sus declaraciones), por lo que debió nacer en torno a 1611.

Declara Cuevas haber estudiado gramática desde los 13 años en Alcalá de Henares, desde donde había pasado a Madrid, y de allí a Córdoba con el Dr. Aguilera, racionero de la Catedral cordobesa, donde estuvo de ocho a nueve años, y tras cortas estancias en Budia, en Toledo, en Madrid, en Alcalá y en Pastrana, volvió a residir un año en Córdoba, de donde salió hacia 1636 para ocupar la plaza de maestro de capilla en La Rambla por cuatro años. Luego fue unos meses a Sevilla hasta lograr que lo nombraran maestro de capilla de la Iglesia Mayor de Écija, donde actuó durante dos años y medio, y de allí, tras su percance matrimonial, se fue a Andújar, donde estuvo unos dos años, pasando luego a San Salvador de Granada por tres años y más tarde a residir dos años en Vélez Málaga y otros dos más en Málaga misma, y de allí a Antequera (un año), Morón (tres años) y Sevilla (un año), donde fue contratado para la Catedral canaria. Este cómputo declarado por él arroja a partir de su salida de Córdoba en 1636 una suma de años que supera en seis a los quince que habían transcurrido desde entonces hasta que llegó a Canarias en 1651...

Curioso personaje este Juan de Cuevas: un gran músico y, al mismo tiempo, un gran pillo. Su condena la ejerció en libertad en Tenerife, junto al obispo su amigo, y allí fue protegido por el cabildo civil de La Laguna con un sueldo para organizar las fiestas, falleciendo hacia 1668.

Brevemente me referiré a la otra cara de la moneda humana: su sucesor el maestro Miguel de Yoldi (1634-1674), un navarro educado como seise en Burgos con el maestro Bartolomé de Olague que comenzó como cantor contralto en la Catedral de Almería en 1655 bajo el magisterio de fray Francisco de Losada, quien al marchar a la Catedral de Cádiz como maestro lo dejó regentando la capilla almeriense. Yoldi sentó plaza de cantor en San Salvador de Sevilla en 1661, ganando inmediatamente en la Catedral sevillana las oposiciones para maestro de capilla de la Catedral canaria. Digno discípulo de Olague y Losada, nos legó en sus 13 años de actuación en Canarias una quincena de obras policorales, para dos, tres y cuatro coros, de impecable factura.

También de Sevilla vendrá a Canarias en 1676 su sucesor Diego Durón, hermano mayor del afamado Sebastián Durón. Era discípulo del alcarreño (como él) Alonso Xuárez, a la sazón maestro de capilla de la Catedral sevillana, y su legado de 450 obras en la Catedral canaria da pie a estudiar la evolución y las modalidades de la policoralidad con y sin instrumentos en el periodo final del siglo XVII y su tránsito al XVIII.

CONSIDERACIONES FINALES

Si tuviéramos que evaluar la música aportada en Canarias por este conjunto de maestros de la policoralidad en relación con la que encontramos durante este mismo periodo en la mayoría de las catedrales españolas y que hemos podido conocer, la conclusión sería que, al margen de sus personalidades tan pintorescas y hasta deleznable en algunos casos, nos encontramos ante un conjunto de compositores llegados desde Andalucía que eran de la mejor categoría. ¿Cómo es esto posible en una catedral tan apartada del trasiego humano propio de la Península Ibérica y a la que arribar en los barcos veleros de entonces constituía una incierta aventura? ¿Cómo es posible que estos músicos de gran talento no fueran aprovechados en más afamadas catedrales?

La respuesta debemos encontrarla no sólo en la solidez económica de la única iglesia mayor de un obispado relativamente rico, cual lo era el de Canarias, sino principalmente en otra circunstancia adicional, a saber: que así como en Castilla los puestos de organistas y maestros de capilla estaban generalmente vinculados a raciones y prebendas ligadas al reparto de la mesa capitular, para cuyo disfrute se requería la aportación de pruebas de pureza de sangre por los pretendientes (preferentemente clérigos), para demostrar que no procedían de judíos ni de moros o herejes, en Canarias, dada la pingüe renta del obispado, los músicos podían ya entonces mantenerse perfectamente sólo en base a la contabilidad catedralicia llamada «cuentas de la fábrica», que se nutría con la novena parte de las rentas diezmales de la diócesis, y a estos «criados» o empleados comunes de la Iglesia que sólo dependían de la contabilidad de la fábrica, y no de capellanías y raciones, no se les miraba para ello la genealogía, ni siquiera se les exigía que necesariamente fueran clérigos, sino la constatación de que fueran personas de buenas costumbres (y no todos lo fueron, como hemos visto).

Sospechamos que la excepcional categoría profesional de la mayoría de los policoralistas llegados a Canarias desde Sevilla, casi todos seglares, no fue aprovechada en las grandes catedrales castellanas porque nunca se atrevieron a acceder a ellas, ni a la clerecía, sabedores de sus procedimientos más estrictos y de las máculas de origen que les pudieran descubrir. Otra cosa era en los reinos de Murcia y Aragón, donde tampoco se les miraban los antecedentes, pero en Castilla se observaba un exagerado rigor en este punto. La iglesia canaria, aunque dependiente de Castilla a través de su adscripción al arzobispado de Sevilla, mantuvo desde sus orígenes una política más abierta y tolerante, y tuvo, en consecuencia, la suerte de que el tesoro artístico que nos legaron estos maestros y que configura un particular patrimonio musical para «su» propia liturgia, pueda muy bien codearse con la mejor música religiosa de la España de entonces.

Esperemos que, con el tiempo, podamos acceder a un mejor y más puntual conocimiento histórico y patrimonial de lo acontecido musicalmente en Andalucía durante el barroco, pues no nos basta con listas de nombres ni de obras divorciados entre sí, sino debemos poder acceder al estudio pormenorizado de las capillas, su economía, su personal, su producción contextualizada y sus avatares. En cualquier caso, el legado policoral del barroco español del siglo XVII sigue siendo uno de los retos más apasionantes de la musicología en particular y de la cultura española en general.

Comunicaciones presentadas



LOS FESTEJOS POR EL NACIMIENTO DE UN PRÍNCIPE: EL PAPEL DE LA MÚSICA Y LA DANZA

Clara Bejarano Pellicer

No será desconocido para los estudiosos de las manifestaciones festivas en la Edad Moderna, que la música y la danza desempeñaban un papel nada desdeñable en el aparato celebrativo desplegado por la sociedad de entonces. Su importancia crecía en función de la que podía corresponderle al motivo de celebración. En la cultura barroca, los aspectos sensoriales eran los más recurridos por la sencilla razón de que únicamente había una manera de acceder a lo más profundo de todo tipo de público, no importaba su edad ni cuánto adoleciera de falta de formación: utilizar simultáneamente sus cinco sentidos como canales de transmisión de los mensajes. Lo que la música representaba para el oído, la danza lo suponía para la vista. El caso de los nacimientos reales se encuadra dentro del grupo de fiestas relacionadas con la monarquía, y por ello cargadas de cierto contenido político. En un acto con un objetivo tan primordial como aquel no podían desaprovecharse unos recursos tan efectivos y tan poderosamente atractivos de atención como lo eran, y siempre lo serán, la música y la danza. Este trabajo analiza de qué manera intervenían ambas manifestaciones en la festividad barroca, en concreto en la referida a los nacimientos reales.

«Concluyda la Missa, en hazimiento de gracias de tan colmado beneficio, se entonó el Hymno Te Deum laudamus, prosiguióle la Capilla con acorde armonía y música sonora, y los demás con un tierno y afectuoso çuçurro, qual de bien gobernada República de abejas, mostraron en sus voces y semblantes el inexplicable contento que encerravan sus corazones».¹

Así se expresaba el relacionista que el tiempo ha designado para la tarea de remitirnos a las fiestas que fueron celebradas en Barcelona por el nacimiento del que estaba destinado a ser el rey Felipe V. Este vástago de la casa real española fue bautizado bajo el nombre de Felipe Próspero, pero su vida resultó malograda por la terrible mortalidad infantil de que adolecía el siglo XVII, a la cual no podían escapar ni tan siquiera los mejor tratados por la sociedad. El que iba a ser príncipe de Asturias nació el 28 de noviembre de 1657 en Madrid del rey Felipe IV y Mariana de Austria, su segunda consorte.

La relevancia de este nacimiento por encima de los de otros hijos de los reyes se explica teniendo en cuenta que era el primer varón de este matrimonio y que desde la muerte del príncipe Baltasar Carlos en 1646 la casa real española carecía de herederos varones. Fue convertido inmediatamente en príncipe de Asturias. Recibió el nombre de Próspero como augurio esperanzador para el reino y la casa real. Las celebraciones de su nacimiento, que se extendieron por todos los rincones de los reinos hispánicos, alcanzaron gran esplendor por razones políticas y de ellas quedan múltiples relatos contemporáneos.² Puede resultar más conocido que otros infantes porque fue retratado en 1659, cuando contaba con dos años, por Velázquez. Sin embargo, las esperanzas depositadas en él se verían truncadas el 1 de noviembre de 1661, cuando falleció a los cuatro años, poco antes del nacimiento del que más tarde sería Carlos II de Habsburgo.

La cita ha sido escogida por referirse específicamente a una de las manifestaciones musicales de las que estaba cuajado el programa festivo de Barcelona para la celebración de este evento, que tan frecuentemente va acompañada en las descripciones por esta peculiar interpretación, tan barroca, del canto coral como reflejo de la emoción interior. La música vocal aparece en la mayoría de las relaciones de fiestas como una de las vías correctas, ortodoxas y especialmente cívicas de dar expresión a la euforia interior colectiva. No se aprecian grandes diferencias a la hora de ponderar las virtudes de la música entre las relaciones de fiestas renacentistas y barrocas: aunque parezca

¹ *Relación de las fiestas, y regozijos que se hizieron en la Ciudad de Barcelona por el feliz nacimiento del príncipe nuestro señor don Felipe Próspero (que Dios guarde por eternos siglos)*, Barcelona, Joseph Forçada, 1658.

² CLARE, L., «Une fête dynastique à Grenade en 1658», en CÓRDOBA P. y ÉTIENVRE, J. P. (eds.), *La fiesta, la ceremonia, el rito. Coloquio Internacional*, Granada, Universidad de Granada, Casa de Velázquez, 1990, p. 21.

³ BURKE, P., *El Renacimiento en Italia: cultura y sociedad*, Madrid, Alianza, 1993, p. 150. En dicha obra Peter Burke reflejaba esta realidad que trasciende los límites cronológicos y geográficos de la misma.

⁴ SAAVEDRA FAJARDO, D., *Idea de un príncipe político-cristiano en cien empresas. Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1946, Empresa LXII, p. 488. Los emblemas que introduce don Diego Saavedra Fajardo recurren en varias

paradójico en contraste con otras artes, la música barroca se atiene a reglas cada vez más estrictas. Los adjetivos que recibe la música con carga especialmente elogiosa suelen ser «dulce, armoniosa, acorde y sonora». En la música, el término más elogioso era dulce, es decir, expresivo, así como ordenado (sujeto a las reglas de la armonía).³

Estos hechos nos conducen a una reflexión sobre los valores que la música coral pretende reflejar y transmitir en una celebración pública de este tipo. No se ensalzan de ella cualidades dionisiacas, sino apolíneas. No se espera ni se desea que la colectividad se exalte visiblemente, sino que dé rienda suelta a su júbilo de manera acordada, armoniosa, dulce (en este caso tierna). El desarrollo de las emociones es deseable, favorece a los propósitos de la estética barroca, pero no debe revestir un rostro vehemente sino contenido, en forma de susurro. Por otro lado, se puede colegir que la música representa a la comunidad y la acoge, pues *todos* cantan el conocido *Te Deum laudamus*, aunque sin dejar de estar dirigida por una minoría selecta y concienzudamente preparada para ello: la capilla formada por profesionales. De esta manera, casi imperceptiblemente, el cántico del himno se convierte en una escenificación sonora del *desideratum* de la sociedad del siglo XVII: convenientemente contenida, de sentimientos colectivos conscientemente provocados, gregaria y urbana. La frase «qual de bien gobernada República de abejas» no puede ser más expresiva al respecto. La abeja era, en una sociedad tan entrenada en la simbología, representación inequívoca de la república, de la sociedad, y su eficaz e inquebrantable jerarquización constituía el ideal para los poderes del sistema monárquico-contrarreformista.⁴

Sabemos que las relaciones de fiestas son textos breves de tema histórico-periodístico concreto con una intención de transmisión por medio del proceso editorial. Constituyen un género literario regularizado por su propia legislación, con una serie de características formales: el tema con cierta base de veracidad histórica, la intención informativa considerada inocua para el Santo Oficio, la noción de verdad, el autor anónimo o desconocido, la retórica propia en prosa, la técnica epistolar, la tercera persona, el título que recoge los datos principales del contenido para una información inmediata...⁵ Obtenemos en conclusión que si pretenden obtener una rápida difusión al calor de la actualidad y evitar problemas con la censura, son textos que se adaptan con destreza a la retórica y a la visión de la realidad políticamente correctas. Sobre las fiestas por el nacimiento de Felipe Próspero, se conservan 33 relaciones festivas muy heterogéneas, 27 impresas y 6 manuscritas.⁶

ocasiones a la simbología de la abeja en este sentido.

⁵ INFANTES, V., «¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una sola divagación)», en GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C., ETTINGHAUSEN, H., INFANTES, V. y REDONDO, A. (eds.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750), actas del primer coloquio internacional*, Alcalá de Henares, Publicaciones de la Sorbona y de la Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, pp. 203-211.

⁶ CLARE, L., «Un nacimiento principesco en el Madrid de los Austrias (1657): esbozo de una bibliografía», en LÓPEZ-VIDRIERO, M. L. y CÁTEDRA, P. M., *Actas del primer Coloquio Internacional El libro antiguo español*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, p. 120.

La relación de las fiestas de Barcelona de la cual hemos citado cierta expresión tiene formato folio y consta de ocho hojas, de las cuales la primera ya contiene texto. Carece de grabados, a excepción de la decoración de la inicial. Únicamente al final figura un nombre que se puede tomar por el responsable del folleto: Joseph Forcada, quien debía de ser el impresor pues detalla su ubicación, delante del palacio del rey. La fecha inmediata demuestra el interés periodístico de la obra: 1658.⁷

Frente a la relación de las fiestas de Barcelona, encontramos en la biblioteca de la Universidad de Sevilla otra descripción relativa a la celebración que tuvo lugar en Granada simultáneamente, por la misma causa. Este otro impreso tiene formato cuarto, 35 hojas, y es estrictamente contemporáneo al anterior.⁸ La portada está a toda página, incluye un grabado del águila imperial y las dos columnas, sobre el símbolo de la granada, e incluye una dedicatoria al rey, los datos de impresión, la fecha de 1658 y el autor, en este caso un clérigo: el padre fray Salvador de Mallea, de la orden trinitaria calzada, y Doctor en la Universidad de Granada.⁹ Éste había compuesto recientemente otra obra llamada Visiones de Daniel en la que pretende demostrar mediante la Historia y la Biblia que la casa de Austria estaba llamada a convertir al cristianismo a toda la humanidad.¹⁰ Mientras la de Barcelona resulta mucho más escueta y descriptiva, por ser su extensión menor, la de Granada es intensamente literaria. Como para anunciar esta característica, consta de una dedicatoria al rey y de una introducción sobre lo afortunado del real nacimiento.¹¹

Ambas relaciones comienzan diciendo en qué día fue recibida la noticia en cada una de las dos ciudades, Barcelona, y Granada. La primera fue más favorecida por los mensajeros, pues mientras lo supo el martes 4 de diciembre, Granada no tuvo conocimiento del hecho hasta el lunes 10. Acto seguido se describen las medidas que se tomaron para darla a conocer al común: mientras que en Granada se recurre a las señales inmediatamente (campanas, salvas de artillería, cajas, reloj, luminarias, acción de gracias) en Barcelona las manifestaciones festivas son más restringidas a la aristocracia en un primer momento: los poderes y próceres de la ciudad acuden unánimemente a dar sus parabienes a la Marquesa doña Isabel Manrique de Lara, quien realiza una acción de gracias. Hasta por la tarde no se arrojan monedas, se ofrece vino a los viandantes, se encienden luminarias y torres de fuegos y se proclama la noticia con salvas de artillería. El primer acto programado por el poder municipal de Granada fue una máscara casi improvisada para la noche siguiente en la que él mismo tomó parte, y un desfile militar. Fue construido un mirador monumental desde el cual también se arrojaron monedas y viandas. Las manifestaciones acústicas y luminosas de la primera noche, las más espontáneas, han de repetirse todas las noches en lo sucesivo hasta el fin de las fiestas, en una y otra ciudad.

⁷ *Relación de las fiestas, y regocijos...*, nota 1.

⁸ MALLEA, S. de, *Granada festiva en el real nacimiento del Serenísimo Príncipe Don Felipe Prospero, por el Padre Maestro Fray Salvador de Mallea, del Orden de la Santísima Trinidad Calçados, de Redención de Cautivos, y Doctor en la Imperial Universidad de Granada*, Granada, Imprenta Real, Baltasar de Bolibar, 1658.

Por días sucesivos tomaron el protagonismo en Granada los distintos segmentos sociales: un gremio organiza una mojiganga, el Real acuerdo de la Chancillería vuelve a llevar a cabo una acción de gracias, como lo hizo el tribunal de la Inquisición, cada uno en una iglesia, los vecinos de la Carrera del Genil organizan una máscara, el Cabildo eclesiástico realiza una misa, un sermón y una procesión solemnes con participación del arzobispo, se eligen dos comisarios para acudir al encuentro de sus Majestades, el marqués de Leganés costea una corrida de doce toros, se produce una liberación de presos, el Corregidor celebra toros y cañas, el propio autor, que era doctor en la Universidad publica un libro en el que aplica las visiones de Daniel a la casa de Austria, algunos veinticuatro y jurados hacen un generoso adelanto que dobla el presupuesto habitual para la fiesta del Corpus, que quedó circunscrita a este extenso programa... Cada grupo social ansía demostrar ante los demás hasta qué punto de derroche le lleva su fervor por la monarquía. Las fiestas oficiales por este motivo tuvieron lugar en Granada en tres días de julio y constaron de varias corridas de toros y cañas para la nobleza, aderezadas de fuegos artificiales, decoración de la plaza con fuentes y vegetación, y suelta de toros para el pueblo.

En Barcelona, el primer acto solemne fue obra del poder eclesiástico, que realizó una misa, el canto de un *Te Deum* y una procesión dentro de la catedral. Los militares, que estaban en campaña, demostraron su abnegación con salvas de artillería y mosquetería, una victoria en una emboscada contra los franceses, y la liberación de los prisioneros que se derivaron de ella. Las autoridades municipales, el Consejo de Ciento, decidió que fueran liberados presos para Navidad, y costear una misa, un sermón en la catedral y una procesión general como la del Corpus Christi. Se paralizó la vida laboral para dar paso a máscaras, bailes y luminarias, propios de Carnestolendas. La marquesa ofreció un sarao para la aristocracia. Los diputados de la generalidad, por su parte, costearon una ceremonia religiosa en su sede. El duque de Tursis, capitán general de la escuadra de galeras de Génova, brindó salvas de sus navíos. Se celebraron Completas solemnes y misas con asistencia de la más destacada aristocracia, además de un nuevo sarao en el palacio real en el que tuvo lugar un espectáculo coreográfico denominado Momería armada, y un torneo con su correspondiente entrega de premios. Mientras que el texto granadino es sumamente minucioso en la descripción de las corridas, el barcelonés se explaya en la pintura de la procesión general y de los saraos. Precisamente, en Barcelona esta festividad reviste especial celebridad, pues el próximo final de la guerra con Francia (Paz de los Pirineos en 1659) y su consecuente resolución definitiva de la crisis catalana que se inició en 1640, suponen un motivo añadido de exhibición de un ostensible espíritu de exaltación monárquica y dinástica.

Las actividades festivas podían ser tan planeadas por los poderes municipales «Dispuso juntamente el Corregidor una máscara para

⁹ Esta relación ha sido estudiada por CLARE, L., «Une fête dynastique à Grenada...».

¹⁰ CLARE, L., «Un nacimiento principesco en el Madrid...», nota 6, p. 129.

¹¹ La de Salvador Mallea no es la única relación de dichas fiestas granadinas: junto con la de G. F. de Casas y la de J. B. Muñoz, esta fiesta pudo ser catalogada y estudiada por R. ESCALERA PÉREZ en su obra *La imagen de la sociedad barroca andaluza*, Málaga, Universidad de Málaga, 1994, pp. 68-69.

aquella noche, porque se conociese el efecto de su providencia en el afecto de su amor» como espontáneas de las corporaciones del tejido social. Menciones como éstas «Un gremio de juventud lozana (...) previno una mogiganga, Mucho ayudó a luzir la fiesta desta noche el regozijo que para ello previnieron en una máscara los vezinos de la Carrera de Genil» demuestran la participación popular que las fiestas por los nacimientos reales alcanzaban. La masa de la población tendía a actuar como espectadora, pues «Con que la Ciudad toda, y sus vezinos negados al comun descanso, (...) salieron a las plazas y partes mas públicas de la ciudad a ser testigos de su deseado bien y a celebrarlo en tan diversas demostraciones de contento y placer». El objetivo de este alarde de júbilo es poner de manifiesto el grado de fidelidad a la monarquía del que puede hacer gala una institución, un grupo social o una ciudad, en competencia con otros entes semejantes. La expresión de la vehemencia de su pasión ha de pasar por los cauces habituales de gasto público. Palabras como éstas ilustran las motivaciones de los granadinos: «Tanto puede el amor que a su Príncipe tienen los corazones ardientes de sus vasallos, movidos con razón tanta».

La música, si bien posee un atractivo que la sitúa en la cúspide de las manifestaciones sonoras, no es el único elemento festivo que contribuye a crear un clima sonoro deseado, ni siquiera el más audible. En cualquier caso, el estruendo es sinónimo de júbilo para los ciudadanos en la Edad Moderna.¹² Los sonidos de la fiesta casi siempre son inaugurados, al mismo tiempo que la fiesta misma, por el repique de las campanas. Dicha manifestación es aceptada por la ciudad barroca como un ejemplo más de música, en el más estricto sentido de la palabra, pues se le aplican los mismos adjetivos elogiosos que a la música propiamente dicha. En la relación de Granada se introducen expresiones como ésta, que vienen a ilustrar lo dicho: «se repetían concertados de música en acordes voces de campanas».¹³ En el caso de Barcelona, la artillería y la mosquetería proclaman la noticia. Aunque los habitantes de la ciudad no saben a qué hecho corresponde tan estruendoso despliegue, no les cabe la menor duda de que no se trata de un acontecimiento luctuoso, pues en todas las fechas festivas se recurre a él. La propia relación lo revela: «(...) salva con toda la artillería y mosquetería de la plaça, a cuyo estruendo se renovaron las alegrías, y alborozos de todos».¹⁴

En el caso de Granada, el tiempo de la fiesta es inaugurado mediante el toque del reloj de la Real Chancillería, que a todos los efectos cumple la función de las campanas de la catedral a la que recurren otras ciudades en casos similares. Dicha institución en Granada representa el mayor poder, su seña de identidad, quien mayor autoridad posee para movilizar a sus habitantes. En esta ocasión, éstos distinguen entre la marca del tiempo astronómico y el tiempo de fiesta mediante el ritmo con el que toca el instrumento de proclamación. Ese

«que el reloj de la Real Chancillería diese sin concierto» representa la detención del ritmo habitual de vida y trabajo, que viene a ser sustituido por un tiempo extraordinario en el que, dentro de unos límites determinados por las autoridades, las únicas capacitadas en virtud de su *acierto*, está permitido el desconcierto, el desorden, siempre con el objeto de contrastar con la normalidad. En Granada la publicación de la noticia se convierte en una auténtica ceremonia. Al toque del reloj, los instrumentos musicales militares, las cajas, intervienen para secundarlo, pues el poder militar representado por la Alhambra no puede ser menos que el civil en la demostración de su adhesión a la monarquía. Su percusión posee un código conocido, si no por toda la sociedad, al menos por una parte. Una forma precisa de tocar, «mandando tocar las caxas a recoger», transmite un mensaje en gran medida reconocible, lo cual activa un circuito de señales acústicas (las campanas de la catedral, la capilla mayor, los conventos y las parroquias) que acaban extendiendo la noticia por todo el territorio de la ciudad.

Las luminarias y los fuegos (los efectos pirotécnicos) son frecuentes acompañamientos del repique jubiloso de las campanas, y suelen tener lugar de noche, a veces durante varias horas. Este conjunto de manifestaciones no necesariamente se circunscribe al momento de recepción de la noticia, sino a todas las noches que se prolongue la celebración. En el ejemplo de Granada, «Salió, pues, acordado, que se pusiessen tambien luminarias por tres días en toda la ciudad, (...) El Ilustre Cabildo de la Iglesia fue bizarro desempeño en todo; pues acordando para este día mesmo varios regozijos de diversos fuegos y repiques de campanas (...)».¹⁵ En el caso de Barcelona,

«Avía deliberado la Ciudad en 17 de Deziembre, por el Consejo de Ciento, que a su costa se celebrasse un solemne Officio y Sermón en la Cathedral, y por la tarde una Processión general como la del Corpus Christi, y que en este día y los dos siguientes cessasse todo género de trabajo, que se hiziessen máscaras y bayles, y en las mismas noches, públicas luminarias».¹⁶

La pirotecnia se disparaba desde los balcones de las plazas, en especial de las casas del Cabildo, por ser esta institución la mayor promotora de estos regocijos. El relator granadino nos narra que «De las demostraciones que la ciudad hizo de regozijos en sus balcones el Cabildo y plaza, no estuvo en tales empleos segura la Región de el fuego, pues tantos instrumentos dél se vieron surcar el viento». Los fuegos artificiales no dejaban de tener el efecto de música, y música es lo que llega a los oídos de los espectadores. La sensibilidad hacia el fenómeno musical difería de la actual. La superposición de ritmos diversos provocaba un efecto envolvente en los ciudadanos, que el relator interpreta como un consonancia de acentos:

¹² GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., «Territorio y ruido en la fiesta», en VV.AA., *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Granada, Casa de Velázquez, Universidad de Granada, 1987, pp. 63-78.

¹³ Todas las citas anteriores corresponden a MALLEA, S. de, *Granada festiva en el real nacimiento...*

¹⁴ *Relación de las fiestas, y regozijos...*

¹⁵ Las citas anteriores corresponden a MALLEA, S. de, *Granada festiva en el real nacimiento...*

¹⁶ *Relación de las fiestas, y regozijos...*



Azulejería del Jardín privado del Palacio Episcopal, Málaga.

«el ruido suave y el estruendo armonioso que a todas partes se atendían, con ser distintos, formados, y varios en su género, eran a los oídos tan sonoros que parecía llevaban un compás todos, siendo en sí tan diferentes que los acentos que en unas partes se escuchaban de militares instrumentos, se repetían concertados de música en acordes voces de campanas, en otras muchas».¹⁷

Una ciudad portuaria como Barcelona no podía perder la ocasión de realizar una señaladísima salva de artillería desde las naves, fundiendo en este caso dos tipos de sonidos, el de las armas y el de los instrumentos de los ministriles:

«el Domingo a 24 de Hebrero por la tarde mandó que çarpassen del muelle quatro galeras de su esquadra (...) delante las ventanas de Palacio a una distancia proporcionada. (...), y hizieron su salva con quatro tiros de artillería cada una, con los quales y con salir todas adornadas de flámulas y gallardetes, tocando las trompetas y menestriles (...)».¹⁸

Otro maravilloso ejemplo de la sensibilidad de aquella sociedad para apreciar la musicalidad de los sonidos festivos, según le conviene recrear el cronista, es la que sigue, procedente de la relación sobre Granada. En el contexto de un torneo, ciertas bestias llaman la atención del cronista porque

«sus bien gobernados passos, pues a media rienda, y aun a galope entero, se oían tan a compás dados de todos que haziendo una igual consonancia el ruido de el pasar de animales tan bien disciplinados, eran dulces acentos al oído los sonoros que causavan; que todos juzgaron grata, y suave correspondencia, que a lo suave de los clarines y trompetas respondía iguales: tan viva guerra publicavan los militares instrumentos».

La música vocal sobre todo tiene lugar en los templos, preferentemente en un contexto de ceremonia religiosa. La misa ha de contar con gran lucimiento musical para ser solemne. El himno de triunfo es, en todos los casos, el *Te Deum laudamus*, y se entona en cualquier escena en que sea precisa cierta majestuosidad. En el caso de Granada, los poderes de la ciudad acuden al convento de Nuestra Señora de Gracia, la patrona, para presenciar la misa solemne, y para ello presta sus servicios la Real Capilla musical. A su vez, la recepción del Real Acuerdo se ve enlucida con el cántico del consabido himno. «Llegaron, pues, en esta forma al Real Convento de su Patrona Nuestra Señora de Gracia, cuya comunidad grave los recibió cantando juntamente con la música de la Real Capilla, el *Te Deum laudamus*»,¹⁹ nos relata la relación de fiestas. En Barcelona las celebraciones religiosas son primordiales y por eso se celebran con poca dilación: «celebraron este religioso culto el lueves siguiente a 6 de Deziembre con una Missa solemne, *Te Deum* y *Processión* por dentro la Iglesia Cathedral. Hubo por la tarde del día precedente solemnes Completas con muy suave música, y en ellas asistió el Excelentísimo».²⁰ La participación de la

Real Capilla, o de la primera capilla musical de la ciudad, está asegurada en este tipo de acontecimientos porque estos profesionales eran mantenidos costosamente por las catedrales y las cortes exclusivamente para servicios como éstos, en festividades extraordinarias en que los cultos tenían espectadores de prestigio.

La música instrumental tenía un lugar mucho más amplio en las celebraciones por el nacimiento de un príncipe. Podían intervenir en una máscara, acompañando al cortejo por las calles de Granada, pues «a quien acompañaban músicos instrumentos, que deleytando por varios y sonoros, lisongeavan juntamente por suaves, y diestros» y contribuían a despertar el entusiasmo del público por el espectáculo que se ofrecía a los ojos, pues la música es un arte con gran poder emotivo: aunque no reclamaba directamente la atención, creaba un clima que predisponía a los sentimientos favorables. «(...) a unos y otros desde su principio davan vítores grandes», dice el relacionista refiriéndose a los participantes de la máscara y a los músicos que los acompañaban.

Del mismo modo, los instrumentos musicales destacaban la entrada en público de personajes destacados: en Granada «Entraron los dos Cavalleros Comissarios, haziéndoles salva y dándoles la bienvenida dulcíssimos clarines y sonoras las chirimías en virtuosa y noble competencia», y «Los instrumentos, centinelas dulces en acentos suaves, avisaron alegres la deseada venida del Real Acuerdo». Los instrumentos de viento y percusión, los más apropiados para los actos al aire libre por su mayor proyección sonora, reciben elogiosos calificativos sin duda porque ése es el efecto anímico que pretendían producir en el subconsciente de cuantos asistían a la escena. A veces los propios ministriles se convierten en el objeto de la descripción, y entonces podemos apreciar el papel que les correspondía en la jerarquía. Merecen galas vistosas, monturas imponentes, suntuosos uniformes tanto los profesionales como sus instrumentos, pues sus personas se convierten en un elemento de exhibición y prestigio para la institución o el personaje al que preceden.

«se vieron entrar tres sonoros clarines a cavallo, vestidos de tela de plata encarnada, siendo los instrumentos que tocavan, suaves acentos a los oídos; a quien seguían ocho atabales, que diestros tocavan quatro bien dispuestos mancebos a cavallo, vestidos todos de blanco con muchos pendientes de cintas de resplandor de colores varios, que alegres recreavan la vista, formando uno y otros instrumentos voces tan sonoras y belicosas (...)».

A veces los músicos despiertan la admiración consciente de los espectadores, y de los narradores por ende, destacándose las más de las veces su destreza en su oficio.

«en tres clarines, que en otros tantos cavallos briosos, tocavan con singular destreza tres mancebos, a quien vistió de tela fina de plata lo mas liberal, cuyas sonoras voces aclamavan sus obras por

¹⁷ Las citas anteriores corresponden a MALLEA, S. de, *Granada festiva en el real nacimiento...*

¹⁸ *Relación de las fiestas, y regozijos...*

¹⁹ Las citas anteriores corresponden a MALLEA, S. de, *Granada festiva en el real nacimiento...*

²⁰ *Relación de las fiestas, y regozijos...*

inmortales, avisando juntamente, de que el puesto segundo corría por su cuidado, y se le luzió de suerte, que al parecer de todos se vieron en él sin límite los luzimientos, sin tasa los esplendores».²¹

A su vez, los ministriles desempeñaban el papel de amenizar el clima de las calles para promover la danza y la euforia festiva. La música era un elemento clave para introducir una atmósfera deseada y hacer a los viandantes sentirse alejados de la rutina. Era evidente que, por muy frecuentes que fuesen las fiestas públicas, la música no era un placer que formase parte de la vida cotidiana del pueblo. Tal vez ahí subyazca la clave explicativa de la gran sensibilidad que parece demostrar hacia el fenómeno musical. El Cabildo de la ciudad siempre mantenía a cierto contingente de estos profesionales, como un cuerpo más entre los funcionarios municipales, para prestar servicios en las frecuentes fiestas al aire libre que registraba el calendario barroco. También existían compañías de músicos itinerantes que se hacían contratar por quien demandara sus servicios. Esto sucedió en el caso del programa festivo de Barcelona.

«y para que por falta de música ninguno estuviese ocioso, tenía repartidas la Ciudad, en puestos diferentes, veynte coplas de menestriales, sin las que tuvieron muchos particulares a su costa, a cuyo son dançaron todos incessantemente, que parecía hundirse la Ciudad con tan tumultuosa alegría, y regozijado estruendo».

Los instrumentos musicales eran imprescindibles a la hora de atraer la atención del público en el desfile de una mascarada. Los propios músicos participaban en el enmascaramiento que caracterizaba al acto. En la que se organizó en Barcelona con motivo del nacimiento del príncipe,

«El Marqués y el Excelentísimo señor Duque de Tursis yvan de vanguardia (...): llevaban delante estos señores diez y seis lacayos con hachas encendidas, seis trompetas y quatro timbales a cavallo, y doz Moros músicos del Duque tocando sus instrumentos con su librea de azul y velillo de plata».

También en los bailes de los palacios los músicos desempeñan la función de recibir a los recién llegados ilustres y anunciar su aparición a la concurrencia. La fiesta que tiene lugar en el salón del palacio real de Barcelona contaba con este despliegue: «haziéndoles al entrar la salva los coros de menestriales con otras músicas suaves que en diferentes tablados estaban prevenidas. (...), al son de los mismos instrumentos entraron en el salón los ministros de la Audiencia y Consejo Real». Hay personajes públicos que por su cargo o posición en la vida de la ciudad se hacen preceder de una música acorde a sus personas. Éste es un ejemplo militar que se aprecia en las fiestas de Barcelona: «Pidió nueva atención dentro de muy breve rato el Marcial Estruendo que se oyó de pífaros y caxas (...) hizieron su entrada, precediendo la música de Marte, el Governador de Cathaluña Don Gabriel de Lupián y Feliciano Sayol». Del mismo modo que a la entrada, el toque de las cajas señala inequívocamente el momento de la salida: «Con esto tocaron a retirar las caxas, y haciendo las mismas cortezías despejaron todos el palenque».

²¹ Las citas anteriores corresponden a MALLEA, S. de., *Granada festiva en el real nacimiento...*

²² *Relación de las fiestas, y regozijos...*

La danza en Barcelona parece constituir elemento insustituible en una fiesta, quizá a causa de la tradición carnavalesca de la ciudad, como juzga el relacionista: «estuvo llena la Ciudad de máscaras y bayles diferentes, como se acostumbra en las Carnestolendas (que ya es notoria la celebridad que tienen las de Barcelona)». La forma más ortodoxa de manifestar la felicidad es aquella, y la prueba de su idoneidad es que el Cabildo se preocupa de que la atmósfera sea lo más favorable posible, mediante la colocación estratégica de compañías de ministriles por las calles: «para que por falta de música ninguno estuviese ocioso, tenía repartidas la Ciudad, en puestos diferentes, veynte coplas de menestriales». La imagen que transmite la relación resulta mucho más dionisiaca y apoteósica que la que nos daba la referencia a la participación ciudadana en la iglesia, «a cuyo son dançaron todos incessantemente que parecía hundirse la Ciudad con tan tumultuosa alegría y regozijado estruendo». Las ponderaciones apocalípticas son frecuentes en las relaciones y no deben llevarnos a engaño: los cronistas tienden a exagerar la pasión con la que el colectivo ensalzado manifiesta su fervor. En cualquier caso, las manifestaciones de alegría eran estimuladas y dirigidas, tanto en su vertiente contenida como en la explosiva. La principal actividad en los saraos es la danza en parejas mixtas, entre las más destacadas figuras de la vida municipal, y estas reuniones se prolongan durante muchas horas, desde las nueve hasta las cuatro como mínimo, pues la noche es el tiempo de la fiesta en la misma medida que el día. En el caso de Barcelona «se dio fin felicísimo a este festejo siendo las quatro de la mañana, aunque a muchos pareció que aun era muy temprano».²²

Las mascaradas en Barcelona, que parecen ser la fórmula idónea para la celebración del real nacimiento, quizá por la tradición carnavalesca de la ciudad, se integran de ilustres personalidades de la vida municipal que desfilan a caballo vestidos de atavíos que suponemos fastuosos pero de los que solamente conocemos la combinación de colores, a juego con las gualdrapas de las monturas. En la máscara oficial que se celebró en Granada, la fastuosidad de los atavíos era el principal atractivo. No era la armonía del conjunto lo que se destacaba, sino su abigarramiento, pues cada pareja vestía un diseño: «Fueron las ricas galas y costoso adorno de que se compuso una bien concertada máscara, que se formó de veinte y tres parejas, con variedad vestidas». La máscara organizada por algunos particulares en Granada compartía los valores canónicos aplicados a dichas manifestaciones, pues aspiran a igualar a la oficial en suntuosidad y gasto: «previnieron en una máscara los vezinos de la Carrera de Genil, pues en trages diferentes, con ricas y costosas galas salieron veynte parejas a cavallo».²³

En el caso de la momería armada de Barcelona, una danza vistosamente ejecutada, los diputados realizan tales dispendios en el vestuario que precisan la colaboración económica de los aristócratas: «quiso también su Excelencia entrar a la parte en componerla, tomando a su cargo el ajuste de las quadrillas, galas y trajes que avían de sacar, por ser de mucho gasto».²⁴ Para este despliegue coreográfico se dispusieron tablados, celosías y gradas para los insignes espectadores. La momería armada fue ejecutada por veinticuatro

²³ Las citas anteriores corresponden a MALLEA, S. de, *Granada festiva en el real nacimiento...*

²⁴ *Relación de las fiestas, y regozijos...*

danzantes de la mayor alcurnia: doce hombres vestidos de emperadores romanos (de rojo y plata los seis casados, y de azul y plata los seis solteros), y doce mujeres (de rojo y plata las solteras y de azul y plata las casadas). Portaban armas, plumas y hachas encendidas para dar mayor vistosidad a sus evoluciones. Su ballet se prolongó durante dos horas sin dejar de absorber la atención de los espectadores. El cronista se admira tanto de su vestuario, que describe con minuciosidad, como de su danza. Las cualidades más ensalzadas en los bailes suelen ser la *gallardía* y la *destreza*.

Por parte de las autoridades ciudadanas, las máscaras destacaban por su elegancia y lujo; en el caso de los sectores populares, la ocasión es propicia para introducir elementos festivos más grotescos. En Granada, los jóvenes de cierto gremio aportaron un desfile tan disparatado que se produjo una explosión de desorden y locura carnavalesca en el público,

«Un gremio de juventud lozana (...) previno una mogiganga de tan ridículas figuras que fue motivo a que la Plebe hiziese de las suyas; pues saliendo en diferentes formas de animales, (...) fue de admiración verlos hazer tantos papeles de diversas figuras al principio, y en un instante verlos a todos tan desfigurados (...)».

con lo que podemos comprobar que no todo el programa festivo está dirigido por la elite conforme a los ideales sociales, sino que la cultura popular aporta su particular visión al conjunto, provocando desajustes en el modelo diseñado. El propio cronista expresa su desaprobadora opinión al respecto, pues no hay duda de que aboga por dicha minoría dirigente: «Yo estrañé el successo, porque desde luego dixé, conociendo el gremio, que no la podían hazer limpia». No obstante, no se siente con fuerzas para excluir esta curiosa aportación plebeya a la fiesta general: «más con todo passó por regozijo y hizo su papel en la fiesta desta noche».²⁵ Lo cual, dicho sea de paso, apunta un tanto en favor de la conocida tesis de Mikhail Bakhtin: la circularidad y la interpenetración de la cultura de elite y la cultura popular. Lo burlesco desempeña un papel en la mascarada barroca como contraste con lo serio, con la deseable armonía. La mascarada aspira a despertar expansión y alegría, pero también reflexión piadosa sobre la humildad, moralizante.²⁶ La mojiganga de este desconocido gremio y la máscara oficial de la ciudad representan las dos caras de la concepción barroca de la vida, que sólo adquieren sentido y surten el efecto deseado cuando se confrontan.

Bajo nuestro modesto punto de vista, los sonidos de la fiesta expresaban, como cualquier otro elemento constitutivo de ella, mensajes culturales que la población urbana de la Edad Moderna, fuera catalana o andaluza, consciente o inconscientemente, captaba gracias a su educación en simbología, y que contribuían a conformar una sociedad y una visión de la realidad específicamente barrocas.

²⁵ Las citas anteriores corresponden a MALLEA, S. de, *Granada festiva en el real nacimiento...*

BIBLIOGRAFÍA

BURKE, P., *El Renacimiento en Italia: cultura y sociedad*, Madrid, Alianza, 1993, p. 150.

CLARE, L., «Une fête dynastique à Grenade en 1658», en CÓRDOBA P. y ÉTIENVRE, J. P. (eds.), *La fiesta, la ceremonia, el rito. Coloquio Internacional*, Granada, Universidad de Granada, Casa de Velázquez, 1990, p. 21.

CLARE, L., «Un nacimiento principesco en el Madrid de los Austrias (1657): esbozo de una bibliografía», en LÓPEZ-VIDRIERO, M. L. y CÁTEDRA, P. M., *Actas del primer Coloquio Internacional El libro antiguo español*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 119-137.

ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de la sociedad barroca andaluza*, Málaga, Universidad de Málaga, 1994, pp. 68-69.

GARCÍA BERNAL, J. J., «Lo serio y la burlesco: la máscara barroca como forma de pedagogía popular», *Demófilo, Revista de Cultural Tradicional de Andalucía*, nº 18, 1996, pp. 31-47.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., «Territorio y ruido en la fiesta», en VV.AA., *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Granada, Casa de Velázquez, Universidad de Granada, 1987, pp. 63-78.

INFANTES, V., «¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una sola divagación)», en GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C., ETTINGHAUSEN, H., INFANTES, V. y REDONDO, A. (eds.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750), actas del primer coloquio internacional*, Alcalá de Henares, Publicaciones de la Sorbona y de la Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, pp. 203-211.

MALLEA, S. de, *Granada festiva en el real nacimiento del Serenissimo Principe Don Felipe Prospero, por el Padre Maestro Fray Salvador de Mallea, del Orden de la Santissima Trinidad Calçados, de Redencion de Cautivos, y Doctor en la Imperial Universidad de Granada*, Granada, Imprenta Real, impreso por Baltasar de Bolibar, 1658, s.f.

Relación de la fiestas, y regozijos que se hizieron en la Ciudad de Barcelona por el feliz nacimiento del príncipe nuestro señor don Felipe Próspero (que Dios guarde por eternos siglos), Barcelona, impreso por Ioseph Forçada, 1658, s.f.

SAAVEDRA FAJARDO, D., *Idea de un príncipe político-cristiano en cien empresas. Obras Completas*, Empresa LXII, p. 488, Madrid, Aguilar, 1946.

²⁶ GARCÍA BERNAL, J. J., «Lo serio y la burlesco: la máscara barroca como forma de pedagogía popular», nº 18, 1996, pp. 31-47.



APROXIMACIÓN A LOS BAILES DE ANDALUCÍA

Antonia Auxiliadora Bustos Rodríguez

Andalucía es la hondura de ese pasado que fue fraguando su propio folklore, su canto y sus costumbres, su religiosidad y su concepto de la vida, sus aspectos anecdóticos y brillantes que fueron exaltados más tarde, por los viajeros románticos.

Así Andalucía es la perla del mediodía europeo, es el florón bellissimo de una cultura que no ha caducado sino que, por el contrario, está y estará cada día más pujante. El arte andaluz se explaya de manera inigualable durante el barroco, a través de lenguajes formales que proliferan en estas etapas, y donde Andalucía lanza las notas más altas de su discurso artístico.

La danza y el baile en el Siglo de Oro español fueron una práctica habitual en ambientes populares y cortesanos. El baile en dicho siglo, además de un entretenimiento, era un ritual de fuerte carga social y por ello era practicado por todos los sectores sociales. Según los datos que se desprenden de los numerosos tratados destinados a esta finalidad. La danza en todas sus dimensiones se había convertido en una práctica totalmente codificada, de difícil ejecución, en algunos casos, y de una importancia social que quizá ahora no alcancemos a valorar en su justa medida.

El baile era el entretenimiento predilecto de los estratos sociales inferiores, al igual que la danza era para los privilegiados un elemento fundamental dentro de los protocolos que seguían las relaciones personales de la época. Tal es así, que en la mayoría de

los casos la danza constituía un auténtico formulismo social al que se debía responder debidamente. Del mismo modo, fue una práctica con una naturaleza comunicativa de primer orden. En su mayoría era un medio de cortejo a la mujer, la cual toma un papel protagonista; que combinan con la sobriedad del hombre mientras realiza su conquista.¹

Son muchas las reseñas que suelen describir de forma minuciosa los movimientos que las mujeres realizan en sus bailes, ya sea por su vistosidad o gracia, ya sea por la lascividad, que no es otra que picaresca, la resaltada constantemente de forma negativa y en perjuicio de todas aquellas que lo usaban dentro de sus bailes. Consecuencia sin más, de una sociedad y el marco donde se encuadran las normas estereotipadas del género femenino.

Un ejemplo es el de Robert Semple,² viajero extranjero que acudía a las distintas funciones, y escribe:

«El baile auténtico es el de las Andaluzas; aunque van excesivamente sobrecargadas de adornos, lentejuelas y volantes, producen un efecto rico y seductor».

También Alexandre de Laborde nos reitera lo anteriormente mencionado:

«Las andaluzas actuales (...) son las bailarinas más agradables y seductoras de España. Por lo general, están bien formadas, tienen la piel delicada y el talle esbelto, los rasgos de la cara son finos, y los ojos negros, vivos, llenos de fuego; son algo exageradas en sus maneras, pero rebosan gracia. Las del reino de Granada son las que tienen mejor figura, y, entre ellas, sobresalen las malagueñas».

Ahora bien, hay que realizar una precisión al respecto, pues la danza en los ambientes cortesanos no posee la misma naturaleza que en los populares. Algunos autores han intentado precisar estos conceptos procediendo a una distinción entre danza y baile. Sin ánimo de profundizar y entrar en detalles, ambos tipos de baile se distinguen tanto por las formas de representación como por los ambientes donde se realizan.

Una fuente de información realmente importante son los relatos de extranjeros sobre sus viajes por España. Ninguno se perdía, por lo menos, una fiesta de baile y cante en Andalucía. Sus descripciones, llenas de entusiasmo, dan a conocer con todo lujo de detalles los bailes que veían, su técnica y el entorno social. De los últimos años del siglo XVIII, se tiene el testimonio de Henry Swinburne, que en su libro *Voyage en Espagne*, escrito en 1775-76, habla del arte para el baile de los gaditanos, dice:

«(...) cada individuo se pone en pie, y la sala entera resuena con el ruido de los golpes y los chasquidos de manos y dedos. Los dos sexos son igualmente bailes en la danza(...)».

¹ Es otro de los aspectos de los que se puede realizar un estudio acerca de la diferenciación de sexo y roles en el baile.

² *Observations on a journey through Spain and Italy to Naples*, London, 1807,

Otra fuente de información en orden de importancia son unos artículos de Estébanez Calderón, insertos en el grupo Escenas Andaluzas: «Un baile en Triana», de 1831, y «Asamblea General de Caballeros y Damas de Triana...», de 1846, completan la extensa información de Davillier. Esta primera etapa muestra un baile netamente popular, ubicado en barrios de trabajadores gitanos, alejados del centro de las ciudades. En Cádiz, por ejemplo, el núcleo de baile y juergas estaba en Puerta de Tierra, según González del Castillo (1790), en Sevilla era en Triana, y en Granada, en el Sacromonte. Las reuniones se hacían en tabernas y botillerías, preferentemente en el patio interior, si le había, que estaba adornado únicamente con hermosas plantas, como es costumbre en Andalucía; limoneros, naranjos, geranios...

En lo que respecta al baile, que es sobre lo que se versa en estos pequeños apuntes; decir que asoma un cierta picardía en lo que respecta a su carácter por lo interpretes, que quizás se contraponen a esas fieles estampas que nos dejan los baile de salón del siglo XVIII, al que deben mucho nuestras danzas populares, ya que entonces la aristocracia y los grandes artistas amaban lo popular y admiraban sus costumbres en fiestas y bailes, hay múltiples rasgos en las goyescas, en la fisonomía de los bailes de la Corte, en los boleros de escuela, refinados y complicados con sus pasos y figuras no comprensibles sin el espíritu y la síntesis especial de la época.

Pero comencemos hablando de un baile que es común a toda Andalucía, se canta y se baila en cada uno de los rincones de la misma aunque, su nombre varíe dependiendo del punto geográfico. Aunque existen diversas teorías sobre su origen, la opinión más extendida es que se trata de un baile acompañado de canto, de origen árabe, posiblemente hermano de la zambra arábigoandaluza y de las jarchas mozárabes. Se extiende por toda la península adquiriendo características propias y transformándose en jotas, alboradas, muñeiras, etc. Pero donde va a arraigar este término es en Andalucía. El fandango, es un baile de brío en sus coplas bailables para parejas. Se hizo muy popular en el siglo XVIII. Sus movimientos alegres se va acelerando hacia el final; muy utilizado musicalmente por compositores como Mozart en obras como «Las bodas de Fígaro», por el alemán Glück con el «Ballet de Don Juan» y por Rimsky Korsakov con la obra «El capricho Español» o Granados en el típico «Fandango del Candil».

El término fandango fue sinónimo de bullicio y fiesta, las más de las veces desordenadas y ruidosa. Una acepción que se empleó con el significado de fiesta o reunión en la que el baile era el principal protagonista. Según nos dice el autor Miguel Ángel Berlanga:

«(...) la palabra fandango ha estado tradicionalmente asociada, más que a un concepto cerrado, definido y formal, a la ocasión, al momento, al ambiente, al contexto festivo en que se interpretaban esas diversas músicas folklórico-tradicionales asociadas al baile popular».

pp. 75-80, en NAVARRO GARCÍA, J. L. *De Telethusa a la Macarrona Bailes andaluces y flamencos*. Portada, Sevilla, 2002, p. 92.

El fandango que se baila en toda Andalucía tiene abundantes formas, cada localidad le imprime su carácter diferente según su idiosincrasia, y medio geográfico. Este aspecto es muy positivo como nos apunta Dionisio Preciado refiriéndose al canto

«Las variantes son el mejor argumento de la vitalidad de una melodía, cuyo vigor y calidad se mide por el número de variantes».

Observación que puede aplicarse perfectamente al baile. También fruto de esto, es en los diversos ambientes donde este baile se inserta, pues de forma simultánea se difunde tanto en ambientes rurales como urbanos.

Así Miguel Ángel Berlanga nos habla del *fandango de candil*, aquel referido al fandango— campesino y el que obtuvo gran popularidad en este momento entre sus fiestas.

Hay constancia que este baile estuvo prohibido en distintos lugares debido a su lascividad y provocación. Así es sabido que la historia del fandango antequerano es la de un baile prohibido y la de aquellos que hicieron frente a la censura de la Iglesia. Por el siglo XVI, (1556) el prelado Bernardo Manrique lo prohibió por ser un baile muy provocador.

Es un baile que nació para el coqueteo entre hombres y mujeres. Tal es así que debe ser bailado por doce personas seis hombres y seis mujeres porque hay cruces de parejas y pasos en tres, aunque al final se termine con la misma persona con la que se inicia el baile.³ Y sus letras sólo buscaban expresar su alegría a través de una música sencilla y pegadiza que le permitía decir en una copla lo que en ese momento le nacía del alma.

La primera vez que aparece documentada la palabra fandango fue en el año 1705, en el entremés anónimo «*El novio de la aldeana*». En cambio, no es hasta el 16 de febrero de 1712, el padre Martín, deán de Alicante, refiriéndose al fandango de Cádiz:

«Conocí esta danza en Cádiz, es famosa por sus pasos voluptuosos y se ve ejecutar actualmente en todos los barrios y en todas las casas de la ciudad. Es aplaudida de modo increíble por los espectadores y no es festejada solamente por personas de baja condición, sino también por las mujeres más honestas y de posición más elevada.

Ve ahora y censura la licencia de las antiguas costumbres y alaba el pudor de las nuestras. Has conocido aquel baile gaditano famoso en todo tiempo y lugar por su obscenidad. Y contempla hoy mismo cómo se baila ese baile gaditano en todas las encrucijadas de la ciudad, en todos los salones, con increíble aplauso de los asistentes, no sólo entre los negros y gente plebeya, sino también entre muy honorables damas, nacida de noble cuna.

El baile se ejecuta de la siguiente forma: Bailan el varón y la mujer, bien de dos en dos, o bien más. Los cuerpos se mueven al son de

las cadencias de la música, con todas las excitaciones de la pasión, con movimientos en extremo voluptuosos, taconeos, miradas, saltos, todas las figuras rebosantes de lascivas intenciones. Puedes ver al varón insinuarse y a la mujer emitir gemidos y contonearse con tal gracia y elegancia que bien te podrían parecer en su necedad y grosería las nalgas de la Fotis Apulellana. Finalmente, se interpreta ese baile como bien pudiera haberlo hecho su Hércules con Onfale (...).⁴

Esta afición que sentían los gaditanos por el fandango nos la corrobora también Henry Swinburne en su *Viajes por España* en los años 1775 y 1776:

«en un instante, como si fuera por arte de encanto, todo el mundo se levantó y la casa entera resonó con el ruido de las palmas, del taconeo, de los saltos y el casqueo de los dedos».

Jacobo Casanova, en el libro VI de sus *Memorias* (1767-1768), nos lo describe de la siguiente manera:

«Hacia el final del baile, bailaron el fandango, baile del que creía poder hacerme una idea por haberlo visto ejecutar en Italia y Francia, pero no era más que una pálida copia, cuyo modelo no sabría ser reproducido tan vivamente en otra parte. Actitudes, gestos, miradas, posturas, allá todo era frío y muerto, aquí todo palpitaba, todo hablaba al corazón y a los sentidos. Ese espectáculo me arrojó en un verdadero delirio. Cada caballero baila frente por frente de su pareja, acompañando sus movimientos con el ruido de las castañuelas; los gestos del bailarín anuncian al principio sus deseos; los de la pareja, el consentimiento; luego el bailarín se anima y se torna lúbrico, la bailarina cae en un dulce languidez, luego en el éxtasis, hasta que la fatiga los arranca de los brazos al uno del otro (...).».

Desde el primer momento el fandango aparece y según Davillier era el son más popular del pueblo español. Junto a las seguidillas y el bolero se convierte en el baile nacional de este siglo XVIII.

Es tanta la afición que todos lo bailan, y Lantier, viajero francés nos dice así:

«(...) el fandango ese aire nacional como una chispa eléctrica, hirió, animó todos los corazones, casadas, solteras, jóvenes y viejos... todos ellos repetían ese aire tan poderoso».

El Padre Mariana muestra la euforia que provocaba dicho baile, y el carácter ruidoso propio de nuestro pueblo.

«En tanto que las estrepitosas risas y los alegres gritos se escuchan, embargados por un alegre furor, como en las antiguas atelanas, se lanzan para desempeñar a su vez un activo papel y se balancean siguiendo los movimientos del baile».

³ MARTÍN, C., «El baile prohibido», *Diario Sur*, miércoles 2 mayo de 2007, p. 8.

⁴ CAPMANY, A., «El baile y la danza», *Folklore y Costumbres de España*, 1944.

El fandango se bailaba en todas las fiestas, ya fueran eventos familiares, bodas, bautizos, hay citas que lo muestran en los carros del Corpus, por Nochebuena se bailaba en las calles y en las iglesias donde los clérigos participaban bailando en el coro, era frecuente verlo en las veladas de los barrios, en Carnaval y era número obligado en los salones de baile.

Pero no sólo el pueblo bailaba el fandango, este baile hizo las delicias de todos los estamentos sociales; se danzó en los bailes públicos, entró en los salones de las clases aristocráticas, e incluso llegó a saltar nuestras fronteras. De su extrema popularidad entre todas las clases sociales se hacen eco asimismo casi cuantos viajeros extranjeros recorrieron nuestro país.

En las reuniones de la clase adinerada, las cuales se le atribuyeron el nombre de «refrescos», compartían sitio los bailes extranjeros con el fandango. Lantier explica con detalle una fiesta en casa de la duquesa Leonor Silva.

«Después de la colación anunciaron el baile. Un bastonero o maestro de ceremonias se encargaba de organizar las parejas y hacía bailar dos minués a cada uno. Cuando terminaron, comenzó a oírse el sonido de la guitarra y dos violines tocando un riente fandango, aquel sonido pareció resucitar a todos, los bailarines se lanzan a la carrera armados de castañuelas, otros haciendo chasquear los dedos, al finalizar el baile los gritos, los aplausos de los espectadores, llenaron la reunión de delirio, de alegría y de embriaguez del placer».

El fandango en el siglo XVIII también sube al teatro siguiendo la costumbre española de presentar el baile popular. Es más se cuida bastante esa esencia castiza que impregna el carácter del baile y del que la afición aplaude constantemente. De este modo, este baile junto con el bolero serán número independientes reservados para el final de las representaciones; mientras otros adornaban sainetes, entremeses y comedias.

El fandango teatral conserva íntegra su forma popular del mismo modo que la burguesía y la aristocracia la habían respetado, sin embargo en algún caso aislado, por la inevitable convivencia que allí tiene lugar con otro tipo de danzas, adopta una coreografía especial.

Salvo rara excepción se baila en pareja, hombre y mujer se enfrentan en abierto galanteo

⁵ Cuando menciona la palabra violencia, debemos hacer una interpretación al respecto, teniendo en cuenta que es una danza con móviles vivos y ágiles, con posturas atrevidas del majismo del momento.

⁶ En el contrato de una de las bailarinas, Vicente Cortinas (1773), aparece como cláusula que debía «bailar el fandango todos los domingos y días de fiesta y también el vestir pierna al aire». COTARELO Y MORI, E., *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid, 1899, p. 502, en NAVARRO GARCÍA, J. L., *De Telethusa a la Macarrona Bailes andaluces y flamencos*, Portada, Sevilla, 2002, p. 92.

⁷ Los precedentes del fandango son las Tiranias, el Fandango Rondeño, la Jabera y también se encuentran otros tipos de fandangos que se cantaban en la

«(...) se acercan se huyen, se persiguen sucesivamente, el hombre da vueltas en torno a ella, va y vuelve con movimientos violentos⁵ a los que ella responde con gestos parecidos».

El dibujo coreográfico parece estar precisamente en ese ir y venir cambiando las parejas de lugar, lo que interpreta Casariego como *una rara creación geométrica* mientras que un bailarín lo identificaría con las mudanzas y cambios inherentes a la danza. Estos pasos y mudanzas se combinan con una pausa final, hasta que comienza nuevamente a sonar la música, que de nuevo se vuelve a retomar el baile. Como apunta Langle:

«(...) en un fandango bien bailado la cabeza, los pies, los brazos, todo el cuerpo parece moverse lentamente».

Estos bailes debido a su difusión cada vez se incluyen más en los espectáculos,⁶ siendo así necesario aprenderlos para su puesta en escena. Será esta labor de los maestros, que en las academias de baile enseñarán fandangos, seguidillas y bolero juntos a otros muchos. Será así como en Andalucía nazca la Escuela Bolera o Baile de Palillos. Comienza a evolucionar, bajo la transformación y elaboración de ciertos estilos, partiendo como principal contenido de las seguidillas y el fandango,⁷ fórmulas rítmicas y musicales de implicación en ritmos y melodías típicamente andaluces.

El baile ha sido parte inseparable de casi todos los espectáculos teatrales desde siglos atrás. En esta época también formaba parte de las funciones bien de forma independiente o integrado en sainetes, entremeses, tonadillas, y fines de fiesta. Existe ya desde el siglo XVIII una línea clara de tradición popular, algunos también practicados por la aristocracia, y que suben al teatro con una popularidad y vigencia que se desarrollará durante todo el siglo XVIII. Así surge la necesidad de estudiar y codificar estos pasos, llevando a cabo un trabajo artístico que se irá alejando de esas fiestas improvisadas. Dando pie al surgimiento de las academias y de sus maestros de baile.

La Escuela Bolera o Baile de Palillos⁸ recompone en danzas de exhibición profesional usando algunas antiguas danzas populares, y a ello agrega las propias creaciones de ese código de pasos y evoluciones donde ya no hay lugar para la improvisación.

Estos bailes obligaron una profesionalización de los artistas, que hizo surgir una iniciación técnica nueva, debido a la influencia del interés artístico que desde el extranjero, facilitaría su estimulación estética junto con un cierto experimentalismo artístico.

escuela de danza bolera para acompañar sus bailes desde mediados del siglo XVIII.

⁸ La Escuela Bolera es el estilo de baile clásico español «intersección del baile clásico puro y del folclore». Cultivado por profesionales, tiene una trayectoria histórica documentada al menos desde el siglo XVIII, y pervive aún en el XX. Este estilo de baile teatral, de zapatillas y castañuelas, cuyo repertorio está constituido por boleros, seguidillas, panaderos, fandangos, olés y jaleos, con todas sus variantes, tiene sus propios pasos y estilo de braceo. Importantes maestros de escuela bolera formaron bailarines del siglo XX, y el repertorio se ha conservado especialmente a través de la familia Pericet. No obstante este estilo se vio dañado a principios de siglo por la competencia del flamenco.



Boleros populares.



Amparo Álvarez «la Campanera».



Baile del Candil.



Fandango del Candil en Triana.



Seguidillas boleras.

A mitad del siglo XVIII, uno de estos bailes de mayor difusión y éxito fue el bolero. Algunos investigadores nos apuntan que el inventor fue el calesero sevillano Antonio Boliche, otros en cambio hablan de Sebastián Cerezo en 1780. Aunque la ordenación por Pedro de la Rosa nos afirma la intervención de ambos en la creación de pasos nuevos.

Este se bailaba por una sola pareja, y según Cotarelo y Mori

«(...) esta pobreza y monotonía indujo a maestros españoles de baile a aumentar el número de los bailarines, relacionando a unas con otras las nuevas parejas y haciendo cruces, lazos y otras mil combinaciones entre ellas. Así nacieron las boleras, en que intervenían cuatro, seis, ocho o más parejas, formando muchos grupos o series y con nombres diferentes sólo por darles novedad».

Tuvieron tal aceptación que acabaron imponiéndose como baile nacional junto al fandango.

El bolero toma estructura de las seguidillas, así como numerosos pasos y posturas, y agrega nuevos movimientos. Con la llegada de Felipe V, los contactos con el país vecino se intensifican. España recibe influencias a todos los niveles; y el ballet, que ya había surgido en Francia, trae considerables aportaciones. Se instala en suelo español maestros de baile franceses, y maestros españoles aprenden de ellos. Esta mezcla hace que los maestros se enriquezcan de los diferentes estilos, y en el caso del baile español, irá adquiriendo cánones más estilizados y complicados, que evolucionarán hacia el virtuosismo posteriormente.

Es preciso mencionar que en cada localidad o escuela se le da un aire peculiar. Se acompaña el bolero de los instrumentos y músicas que animan las seguidillas, siendo por lo tanto imprescindibles la guitarra, afincada en España entre los siglos XII y XIV, y nuestras singulares castañuelas, que alegran desde el siglo I las más llamativas de nuestras expresiones danzarias.

En el bolero podemos apreciar tres partes: el paseo, coplas y desplante.

El paseo: es una introducción a la danza durante el cuál los danzantes se presentan ante el público.

Las coplas: Según Antonio Cairón (bailarín y coreógrafo) Sánchez Romero y Alfonso Puig, el bolero tiene tres coplas, se realizan las mudanzas o pasadas, decidiéndose el puesto de los dos bailarines en el caso de que sea ejecutado en pareja. Después de cada copla tiene lugar un ritornello, durante el cuál los danzantes descansan. Uno de los requisitos del bolero es la suspensión repentina del danzado efectuada después de cada copla, y durante este suspense, el danzante debe permanecer.

«**bien parado**» hasta el comienzo de la copla siguiente, estamos pues en la tercera parte o sección del baile, que además de servir de descanso para los danzantes, sirve para mostrar la postura gallarda del cuerpo.

Por otro lado, al ocupar el trono Carlos III, procedente del reino de Nápoles, las conexiones con Italia también van hacer notar en la danza española. Precisamente en Sevilla, en 1764, aparece el italiano Antonio Ribalta con un grupo de siete bailarines, haciendo él mismo de coreógrafo.

Pero frente a esta codificación de los pasos hay reacciones populares como las de Ramón de la Cruz en su sainete Petra y La Juana (1791):

«Vale una seguidilla
de las manchegas
por veinte pares
de las boleras
¡Mal fuego queme
a la moda que en esto
también se mete».

Moda que cómo nos hace ver el autor tampoco comparte Don Preciso (es uno de los personajes):

«Van corrompiendo la sencillez de este baile con indecentes saltos y cabriolas, que al paso que llenan de rubor a los concurrentes, hacen ser víctimas de su ignorancia a estos infelices con los violentos esfuerzos que hacen para baylar por alto».

Surge así una diferencia entre los bailes académicos y los que aún siguen bailando el pueblo. Pero ello contribuye a que poco a poco a poco se vaya fraguando una codificación de los pasos, de forma canonizada, que no será otra que una serie de bailes pertenecientes a un repertorio con un aire y carácter determinado, que busca una estilización y versatilidad de movimiento, a la vez que imprime un carácter vivo fruto de sus gentes y de la tierra de la que emanan.

Aunque el baile andaluz, en este caso a los bailes de Escuela Bolera verán su esplendor ya durante el siglo venidero con esos jaleos, panaderos, el torero y la malagueña, tiranas, polos, seguidillas,... el bolero y las seguidillas quedan inmersas durante todo el dieciocho dentro del teatro, en sus intermedios y entremeses. Pues el pueblo esperaba de modo expectante la aparición del bolero o la bolera.⁹ Siendo a finales del siglo su desembocadura en otro género denominado tonadilla escénica.

Todo ello, aportando un icono típico popular que se pondría de moda ya en estos momentos, y que sería adoptado por las distintas clases sociales, incluso entre la aristocracia y la reciente burguesía. Tal es su difusión, que pintores del momento, como es el caso de Goya no dudan en plasmar en sus lienzos. Al igual que, esos viajeros extranjeros no paraban de recoger en cada una de sus visitas a España, siendo cita de obligado cumplimiento el hacer una «pará» en Andalucía, para disfrutar de sus bailes y de sus gentes. De este modo, lo andaluz se puso de moda por sus tradiciones y folclore, convirtiéndose en sello nacional frente a otras costumbres importadas.

⁹ Término asignado a los ejecutantes del baile, así como también a los que llevaban la vestimenta de moda durante este siglo.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO GONZÁLEZ, C., «Pervivencia de las boleras en la música de salón», *Encuentro Internacional de La Escuela Bolera*, Madrid, 1992, pp. 171-178.

ALVAREZ CABALLERO, A., *El baile flamenco*, Alianza, Madrid, 1998.

BERLANGA FERNÁNDEZ, M. A., *Bailes de Candil andaluces y fiestas de verdiales otra visión de los fandangos*, Málaga, 2000.

BLAS VEGA, J., *Los Cafés Cantantes de Sevilla*, Cinterco, Madrid, 1987.

CAPMANY, A., «El baile y la danza», *Folklore y Costumbres de España*, Madrid, 1944.

CARRETERO, C. *El baile nº 10*, Sevilla, 1981.

CARO BAROJA, J., *Temas castizos*, Madrid, 1980.

COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Bailly, Madrid, 1911.

DIAZ PLAJA, F., *La vida española en el siglo XVIII*, Barcelona, 1946.

DIEZ BORQUE, J. M., *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Laberinto, Madrid, 2002.

ESQUIVEL NAVARRO, J., *Discurso sobre el arte del danzado*, Madrid, 1947.

GARCÍA CÁRCEL, R., «La vida en el siglo de Oro», *Cuadernos historia 16*, nº 130, 1995.

MARINERO, C., RUIZ, M^a J., «La Escuela Bolera. Coreología», *Encuentro Internacional de La Escuela Bolera*, Madrid, 1992, pp. 41-58.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, T., «Mundo y formas del baile en el fandango», *Expresiones de la cultura del pueblo: «el fandango»*, V Congreso de Folclore Andaluz, Málaga, 1994, pp. 227-243.

MARTÍN, C., «El baile prohibido», *Diario Sur*, miércoles 2 mayo de 2007, p. 8.

NAVARRO GARCÍA, J. L., *De Telethusa a la Macarrona Bailes andaluces y flamencos*, Sevilla, 2002.

OTERO, J., *Tratado de Bailes*, Sevilla, 1912.

SALAZAR, A., «La música española en tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo de la música española de finales del siglo XVIII y principios del XIX», *Revista de Occidente*, año V, v. 22 nº LXVI, diciembre de 1928. p. 360.

STEINGRESS, G., *Y Carmen se fue a París*, Córdoba, 2006.

SUÁREZ-PAJARES, J., «El bolero, síntesis histórica», *Encuentro Internacional de La Escuela Bolera*, Madrid, 1992, pp. 187-193.



LA ORGANERÍA EN LA ANDALUCÍA BARROCA: CENTROS DE ACTIVIDAD Y CIRCUITOS DE DIFUSIÓN

Andrés Cea Galán

Conservatorio Superior de «Música Manuel Castillo», Sevilla

El Proyecto Andalucía Barroca de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha servido para desarrollar un «Plan de Recuperación de la Organería Barroca» en Andalucía cuyo resultado más inmediato ha sido la restauración de ocho órganos, uno en cada una de las provincias andaluzas. Los instrumentos seleccionados resultan representativos de la gran diversidad de escuelas o tendencias que pueden encontrarse en el sur peninsular a lo largo del siglo XVIII. Aunque generalmente asociada a la organería castellana, la construcción de órganos en Andalucía parece haber seguido patrones bastante autónomos que vienen marcados por diferentes circunstancias históricas, artísticas, económicas y sociales. En esta breve ponencia intentaré fijar mi atención sobre tres de esas circunstancias: la importancia de determinados personajes en la definición del modelo instrumental, la importancia y originalidad de las obras construidas en los principales centros metropolitanos andaluces y, finalmente, la consolidación de verdaderos linajes de organeros en torno a esas grandes obras. Estos aspectos podrán servir de base, en el futuro, para el establecimiento de metodologías de investigación que conduzcan a un estudio en profundidad de la organería en Andalucía y a la definición de las particulares líneas de evolución, en buena medida independientes de la organería castellana, que su historia presenta.

En 1723, el cabildo de la Catedral de Sevilla pide al organero fray Domingo de Aguirre que inspeccione el estado en que se encuentra el órgano grande, el que había construido el flamenco maese Jorge entre 1565 y 1579.¹ Aguirre ha construido un nuevo e importante órgano en el Convento de San Francisco de la ciudad, en el que incorpora todas las novedades de su escuela, clarines en fachada, ecos y contraecos, elementos que el cabildo pretende incorporar, sin duda, a su ya maltrecho instrumento catedralicio con objeto de modernizar las prácticas instrumentales dentro del templo.²

A partir del informe de fray Domingo de Aguirre, el cabildo se propone la construcción de un órgano nuevo dentro de la caja antigua. Pero, a punto de tomar esta decisión, conoce que el señor arzobispo de Sevilla, don Luis Salcedo, estaba dispuesto a correr con todos los gastos de un órgano nuevo con caja nueva si el cabildo se decidía a ejecutar antes una obra igual. El arzobispo «daba a entender desearía se hiciese una cosa grande y propia de esta Santa Iglesia, y que no fuese remiendo como se había discurrido».³ Inmediatamente, el cabildo acepta el ofrecimiento de don Luis Salcedo, fray Domingo de Aguirre traza un nuevo plan para la obra y Luis de Vilches presenta plantas para la fachada. Se trata de un plan premeditado para la construcción de dos órganos gemelos a ambos lados del coro.

No cabe duda de que la figura clave en este proceso es la del arzobispo don Luis Salcedo. Pero, ¿cuál es el verdadero germen de su idea? Don Luis llega a Sevilla en 1722, procedente de la sede de Santiago de Compostela. Precisamente en aquella catedral, don Luis habría podido disfrutar de los dos órganos gemelos que el organero Manuel de la Viña había construido a ambos lados del coro entre 1704 y 1712. Allí, había sido el arzobispo fray Antonio Monroy quien afrontó íntegramente el pago del primero de los órganos, corriendo el cabildo con el gasto del segundo.⁴ Como se sabe, Monroy había sido promotor de la renovación decorativa de la Catedral de Santiago, que incluía la construcción de la fachada del Obradoiro, la capilla del Pilar, en la que

colocaría el mausoleo del arzobispo, así como de las gradas, expositor, camarín y frente del altar mayor, además de la incorporación al ajuar catedralicio de diversos ornamentos sagrados.

El modelo compostelano, con dos órganos gemelos enfrentados, es el primero que se ejecuta con instrumentos a la moda, y se repite entonces en otras catedrales e iglesias del entorno. En Mondoñedo, el mismo Manuel de la Viña construye dos órganos entre 1714 y 1715. En Lugo, José de Arteaga los había realizado ya entre 1703 y 1707. También en Tuy se trabaja por esas fechas, alzándose dos nuevas cajas gemelas en los años 1712-1715, evidentemente inspitadas por las de Santiago de Compostela. De allí, el modelo pasa al norte de Portugal, repitiéndose con variantes en Viana do Castelo en 1721 y luego en la Catedral de Braga en 1737-1738 por obra de Simón Fontades.⁵

Como ya he estudiado en otro lugar,⁶ en ese proceso de difusión estarán implicados organeros de una misma ascendencia, todos relacionados con el maestro franciscano fray José de Echevarría y, de forma muy concreta, con la obra que éste realizaba en la Catedral de Palencia. Fray Domingo de Aguirre fue, precisamente, ayudante de fray José de Echevarría en Palencia durante el periodo 1688-1691 y el encargado de acabar esta obra a la muerte del maestro en mayo de 1691. Manuel de la Viña era discípulo, a su vez, de fray Domingo de Aguirre.⁷

El diseño de fray Domingo de Aguirre para la Catedral de Sevilla se plegó bastante a lo que ya había ejecutado en el Convento de San Francisco de la misma ciudad: dos teclados, flautado de 26, clarines en fachada, cadereta interior y exterior más ecos.⁸ Pero hay un detalle que se considera excepcional en su proyecto que en verdad es único. Por su posición a un lado del coro, el órgano tendrá dos fachadas y, por la enorme altura de las bóvedas de la catedral, ambas con flautado de 26 palmos,⁹ aunque en la trasera no se hagan sonar más que los ocho tubos graves para las contras. También habrá dos caderetas, la del coro y la de la nave trasera, aunque en ésta «se podrá evitar el

¹ Para las referencias sevillanas, principalmente, AYARRA JARNE, J. E., *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla*, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

² El periodo 1723-1724 se corresponde, por cierto, con el momento en el que la capilla de música de la catedral también incorpora violines a su plantilla, según pautas marcadas por el maestro de capilla Pedro Rabassa.

³ AYARRA JARNE, J. E., *Historia de los grandes órganos de coro...*, p. 59.

⁴ Para estas referencias documentales y las que siguen puede consultarse, CAMPO OLASO, S. del, «La escuela Echevarría...»; JIMÉNEZ GÓMEZ, E., *Os quinze órganos do noso Santiago vello*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 1999; BARRERO BALANDRÓN, J. M^a y DE GRAAF, GERARD A. C., *El órgano de Santa Marina la Real de León y la familia de Echevarría, organeros del Rey*, Universidad de León, 2004.

⁵ Para las referencias portuguesas, AZEVEDO, C., de. *Baroque Organ-cases of Portugal*, Amsterdam, Frits Knuf, 1972; VALENÇA, M., *A arte organística em Portugal (c. 1326-1750)*, Braga, 1990; VALENÇA, M., *A arte organística em*

Portugal depois de 1750, Braga, 1995. Agradezco a mi colega João Paulo Janeiro el haberme suministrado en 2002 algunos datos sobre parejas de órganos conservadas en Portugal.

⁶ Ponencia en las «Jornadas Julián de la Orden», Cuenca, abril de 2007 (en prensa).

⁷ CAMPO OLASO, S. del, «La escuela Echevarría...»; BARRERO BALANDRÓN, J. M^a y DE GRAAF, GERARD A. C., *El órgano de Santa Marina la Real de León...*

⁸ La descripción del órgano del Convento de San Francisco de Sevilla está publicada íntegra en BARRERO BALANDRÓN, J. M^a y DE GRAAF, GERARD A. C., *El órgano de Santa Marina la Real de León...*, pp. 247-50.

⁹ «Lleva así mismo en las dos fachadas principales en cada una de ellas su flautado entero de 26 hasta el último tiple, cosa singular [...], solo porque lo pide así el sitio y el templo, cosa admirable, y que acaso no se hallará en la Europa órgano que lleve este requisito tan costoso...». AYARRA JARNE, J. E., *Historia de los grandes órganos de coro...*, p. 61.

gasto que trae el hazerla sonar, pero si el Ilustrísimo Cabildo gustara el que sonaze, cavía en el arte el que sonara».¹⁰ Desde luego, el excepcional despliegue de la fachada trasera en Sevilla no había tenido precedente en ninguna de las obras del noroeste peninsular, pero servirá de modelo a obras que vendrán después.

La obra de los órganos sevillanos se verá jalonada de inesperados acontecimientos que la dilatarán demasiado en el tiempo. Así, apenas dos meses después de iniciados los trabajos, el 10 de febrero de 1725, fallece el maestro fray Domingo de Aguirre.¹¹ Sin embargo, la obra de los órganos no se detiene. Queda bajo supervisión del maestro Domingo Larracochea mientras el cabildo busca nuevo organero para dirigir el obrador. Éste será Diego de Orio, quien, procedente de Madrid, está presente en los libros de cuentas de la Catedral de Sevilla desde principios de 1726.¹²

En ese preciso momento, conviene fijar la atención en el organero aragonés José Nassarre. Se encuentra en Nueva España ya a finales de 1727.¹³ Creo bastante probable que Nassarre se embarcase desde Sevilla, en fechas, por cierto, inmediatamente posteriores a la aparición de Diego de Orio en la ciudad. El hecho de que no se le conozcan obras anteriores a esa fecha en España, me permite lanzar la hipótesis de que se encontrara en la obra de Sevilla desde tiempo atrás, tal vez incluso aspirando a dirigirla tras la muerte de Aguirre o, simplemente, que estuviese integrado en el círculo o taller de Diego de Orio.¹⁴ De otro modo, no parece comprensible que, recién llegado a Nueva España se le encargue la construcción de, al parecer, dos (¿?) órganos gemelos para la Catedral de Guadalajara¹⁵ (1728-1730) y que luego sea requerido para la construcción de un segundo órgano y para la ampliación del construido por Jorge de Sesma para la Catedral de México en 1734-1736.¹⁶ Este conjunto mexicano aún se conserva, y se pliega de tal modo al modelo de órganos gemelos planificado en Sevilla, incluso en el diseño de las cajas, que habría que reconocerles un origen común.

El origen sevillano de los órganos de Nassarre se vuelve aún más evidente cuando sabemos que el promotor de esta obra fue el arzobispo y virrey de México Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta. Nombrado en la sede mexicana en 1730, Vizarrón procedía de la Catedral de Sevilla, donde había ejercido los cargos de arcediano y mayordomo de fábrica.¹⁷ Es más, como mayordomo, fue el encargado de la gestión económica de la obra de los órganos, de lo que se deriva un trato cercano tanto con fray Domingo de Aguirre y con Diego de Orio, como con el arquitecto Luis de Vilches. No extraña, por tanto, que a su llegada a México promoviese la ejecución de los órganos de acuerdo con el modelo sevillano.

En Sevilla, Diego de Orio continuará con la obra del órgano de la Epístola de la catedral, pero no se plegará completamente al plan de fray Domingo de Aguirre, pues incorporará un tercer teclado para hacer sonante la fachada trasera, con su correspondiente lengüetería y cadereta exterior. El instrumento, que está ya funcionando parcialmente en 1731, será, por tanto, el primero en términos absolutos en desarrollar una completa fachada trasera manejada por un teclado independiente, modelo que luego se repetirá en los Echevarría de Toledo (1755-1758) y Segovia (1769-1772), aunque sin incluir caderetas exteriores, así como en los órganos construidos por Julián de la Orden en Málaga (1783) o en los proyectados por Fernando Molero en Murcia (1797), como veremos.

La obra de los órganos de la Catedral de Sevilla vivirá aún complejos avatares a partir de 1731, fecha de la muerte de Diego de Orio, que ni siquiera pudo terminar uno de los instrumentos encomendados. Al frente de las obras se sucederán Francisco Ortíguez, organero afinador de la catedral, a partir de 1733¹⁸ y el conquinense Sebastián García Murugarren, hasta que se encomiende a José de Casas y a Jorge Bosch la construcción de órganos de nueva planta en 1774 y 1778. Esta continua sucesión de artífices y la envergadura de los trabajos a realizar será la causa de que la catedral de Sevilla nunca llegue a poseer, en realidad, un verdadero conjunto de órganos gemelos, excepto en cuanto a sus cajas.

¹⁰ AYARRA JARNE, J. E., *Historia de los grandes órganos de coro...*

¹¹ Sería enterrado en la Capilla de los Vizcaínos del Convento de San Francisco de Sevilla. Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.), Sección Fábrica, IV, leg. 404 (signatura 09744), *Quaderno donde se asientan diferentes gastos que se van causando en la obra y formación de los órganos nuevos que se están haciendo para esta Santa Yglesia Patriarcal de Sevilla*.

¹² Ayarra Jarne da la fecha de principios de 1728 para la llegada de Diego de Orio a Sevilla en su *Historia de los grandes órganos de coro...*, p. 75. Sin embargo, los libros de cuentas son claros en este punto. Cobra de la fábrica desde el 1 de enero de 1726 y vive en Sevilla con una hija, Bernarda de Orio, en unas casas del Convento de Santa Inés. A la muerte de Orio, en 1732, se citarán dos hijos más, uno ya muerto, Antonio de Orio y otro clérigo de menores, Pedro de Orio, que también será organero. A.C.S., *ibidem*.

¹³ DELGADO PARRA, G., *Los órganos históricos de la catedral de México. Contexto histórico y análisis de su composición fónica*, Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 17.

¹⁴ Lamentablemente, la documentación sevillana no revela los nombres de los oficiales que trabajaron en la obra de los órganos en este periodo, excepto en el

caso de Larracochea y del afinador Diego de Espilla Chavarría, documentado en 1732.

¹⁵ Los datos no son lo suficientemente claros sobre este punto. En cualquier caso, no deja de resultar también curioso, por las posibles conexiones con Santiago de Compostela, que Guadalajara fuese entonces la capital del Reino de Nueva Galicia.

¹⁶ El órgano de Sesma se había construido en Madrid entre 1688 y 1690, año de su muerte. ¿Estaba Sesma asociado a alguno de los Echevarría activos en Madrid por esas fechas? El instrumento sería montado en la catedral mexicana por Tiburcio Sanz en 1693. DELGADO PARRA, G., *Los órganos históricos de la catedral de México...*

¹⁷ Su apellido se escribe con B o con V, indistintamente. Era natural de El Puerto de Santa María (Cádiz), donde había nacido en 1682, aunque su padre procedía del País Vasco. Estuvo como canónigo en la catedral de Cuenca antes de ser nombrado en Sevilla en 1714, por lo que también estaría familiarizado con los trabajos allí realizados por Joseph Beltrán en 1696 y por Joseph Echevarría en 1699. Juan Antonio Vizarrón falleció en México en 1747.

¹⁸ Ese plan se cita, pero no se conoce. AYARRA JARNE, J. E., *Historia de los grandes órganos de coro...*, p. 81.

No había acabado todavía García Murugarren en Sevilla cuando Leonardo Fernández Dávila emprende la construcción de dos órganos para la Catedral de Granada, en 1743.¹⁹ Como ocurrió en Santiago de Compostela, estamos en un proceso de renovación iconográfica en el interior de la catedral, impulsado primeramente por el mecenazgo del arzobispo Martín de Ascargota (1693-1719). Sin embargo, el verdadero promotor de la obra de los órganos será el arzobispo Felipe de los Tueros (1734-1751), quien en 1737 ofrece costear un órgano nuevo si el cabildo realiza el segundo, siguiendo una pauta ya conocida en el caso de Sevilla. Sin embargo, a diferencia de lo ocurrido en Sevilla, la obra de Granada se desarrolla sin interrupciones. Los trabajos se inician en 1744, a partir de un proyecto y traza de Leonardo que revisan e informan al cabildo granadino Pedro Liborna Echevarría y Sebastián García Murugarren. El órgano de la Epístola está acabado en 1746 y el del Evangelio en 1749. Como nos dice Juan Ruiz Jiménez, «Leonardo Fernández Dávila, especialmente en esta obra innovadora y de gran complejidad, parece no querer renunciar al control total del trabajo en aras de la creación de una unidad arquitectónica que aúne las vertientes acústicas y visuales». Por eso, Fernández Dávila realiza, a partir de sus propias trazas y de los informes del arquitecto José de Bada, tanto los órganos como las cajas, dejándonos, sin duda, uno de los conjuntos más impresionantes de toda Europa.

Tras la obra de Granada, no vuelve a repetirse un caso de órganos gemelos en España hasta la construcción de los órganos de la Catedral de Cuenca que lleva a cabo Julián de la Orden entre 1768 y 1770. Julián de la Orden era, por cierto, sucesor de Sebastián García Murugarren en el cargo de organero de la catedral de Cuenca, por lo que me surge la duda de si el modelo sevillano pudo tener algún influjo en aquella obra castellana. En la situación actual, el conjunto de órganos gemelos de Cuenca es el más antiguo que se ha conservado en España y está siendo acertadamente restaurado. De los conjuntos de Galicia sólo se conservan ya las cajas, como ocurre en Sevilla, mientras en Granada sólo se conserva más o menos íntegro el del lado de la epístola, pues el lado del evangelio se desmanteló en 1928 para colocar un instrumento nuevo dentro de la caja original.

Por las mismas fechas en que se trabaja en Cuenca, en 1768-1770, la catedral de Almería coloca cajas idénticas a ambos lados del coro. La obra, realizada también por Leonardo Fernández Dávila, parece seguir el modelo de Granada, pero con más modestia. El proyecto original se verá interrumpido por la muerte de Dávila en 1771 y será el organero Francisco Jiménez quien coloque un segundo órgano en la catedral de Almería ya en 1774-1775. Desgraciadamente, de ambos instrumentos sólo se conservan actualmente las cajas.

¹⁹ Para las referencias granadinas, principalmente, RUIZ JIMÉNEZ, J., «Los órganos», *El libro de la catedral de Granada*, coordinador y editor Lázaro Gila Medina, Granada, Cabildo de la Metropolitana Catedral de Granada, 2005, pp. 859-882.

²⁰ Para las referencias a Málaga, MARTÍNEZ SOLAESA, A., *Catedral de Málaga. Órganos y música en su entorno*, *Studia Malacitana*, Universidad de Málaga, 1996.

²¹ Al menos al órgano de Orio-García Murugarren, pues del de Casas no

Posteriormente, entre 1778 y 1782, Julián de la Orden construiría los órganos actualmente conservados en la Catedral de Málaga,²⁰ conjunto que puede ser considerado punto culminante en el proceso de desarrollo del concepto de órganos gemelos en España, y hoy afortunadamente conservado, aunque no en perfectas condiciones de funcionamiento. Desde luego, la obra de Málaga superó con creces lo experimentado por Julián de la Orden en Cuenca. En Málaga, cada órgano posee dos fachadas idénticas, cada una con su cadereta de espalda, lo que sólo es posible gracias a la igualdad de altura de las tres naves en la Catedral de Málaga. El teclado superior maneja la fachada trasera con su correspondiente lengüetería exterior y la cadereta del lado de la nave. El teclado central controla el secreto del órgano mayor, con la lengüetería del coro. El teclado inferior sirve para el manejo de la cadereta del coro y de la cadereta interior en eco. Todo este diseño era idéntico al de los órganos de la Catedral de Sevilla,²¹ solo que en Málaga el flautado de la trasera es de 13 palmos. Esta distribución espacial no me parece casual. Se sabe que Julián de la Orden visitó los órganos de Sevilla en 1778, inmediatamente antes de realizar el proyecto para Málaga.²²

A pesar de la altura de las naves, todo el material sonoro se concentra en secretos colocados a dos niveles: a ras de la tribuna para las caderetas y al nivel de la lengüetería para el órgano mayor y el órgano de la trasera. Aproximadamente, algo más de la mitad superior de las cajas diseñadas por José Martín de Aldehuela está completamente vacía. Aparte de plegarse en esto a lo que resulta común en tierras castellanas, creo que existen evidentes razones climáticas para adoptar tal distribución espacial, pues la tubería colocada a mucha altura se vería afectada por la diferencia de temperatura existente entre el nivel inferior y las capas de aire caliente concentradas cerca de las bóvedas en verano, especialmente encontrándose la catedral a escasos metros del mar.

El impacto de la obra de Julián de la Orden en Málaga debió ser grande. Tal vez por ello, en 1787 se le reclamó desde Murcia para la construcción, también allí, de dos órganos monumentales. Pero no será don Julián quien realice ya la obra, sino su yerno y primer oficial, el conquinense Fernando Molero.²³ El contrato se firmará en Cuenca en 1793 y en 1799 estará acabado el conjunto de los órganos, cuyas cajas, como las sillería del coro, había ejecutado José Reyes.

El proyecto de Molero para Murcia seguía muy de cerca al de Málaga, aunque no se instalaran caderetas exteriores ni en el coro ni en la trasera por razón del espacio disponible en las tribunas sobre el coro. Desgraciadamente, estos órganos quedarían destruidos por el incendio que se produjo en la catedral de Murcia el 3 de febrero de 1854.

poseemos información detallada.

²² La fecha coincidiría con el final de los trabajos de José de Casas en el órgano del evangelio de la catedral sevillana y antes de que su nombre se barajase como candidato a la obra del órgano de la epístola que, finalmente, ejecutaría Jorge Bosch. Este instrumento de la epístola era todavía el que construyó García Murugarren.

²³ Para las referencias a Murcia, MÁXIMO, E., *El órgano Merklin Schütze de la catedral de Murcia*, *Obra Cultural*, Caja Murcia, 1994.



Julián de la Orden, órgano de la Catedral de Málaga.

Con lo dicho hasta aquí, he pretendido esbozar un panorama de puesta en valor de algunos de los conjuntos de órganos construidos en Andalucía a lo largo del siglo XVIII, conservados aún en todo o en parte y cuya originalidad y excepcionalidad dentro del panorama europeo les hacen merecedores de más profundas investigaciones tanto desde el punto de vista histórico como artístico y tecnológico. Pero, sobre todo, me parece que son obras merecedoras de más efectivas medidas de protección, restauración y difusión.

Me referiré ahora brevísimamente a los obradores creados en torno a esas obras monumentales y en qué medida la mayor parte de los instrumentos conservados en nuestra geografía son deudores de la estética y de las innovaciones creadas en los centros metropolitanos.

Si empezamos por el final del siglo, las obras de Julián de la Orden para Málaga encuentran inmediatamente su reflejo no sólo en las ejecutadas en Murcia por su yerno Fernando Molero, sino también en el instrumento que Fernando Antonio de Madrid remata en la catedral de Jaén en 1789. Parece haber una conexión profesional directa entre Fernando Antonio y Julián de la Orden,²⁴ que, de todos modos, resulta evidente desde el punto de vista técnico en sus obras. Del órgano de Jaén sólo queda la caja y de la obra de Fernando Antonio de Madrid acaso sólo dispongamos ya de los restos del órgano de la Iglesia de San Andrés de Jaén, construido por su discípulo Lucas de la Redonda Ceballos en 1797. Es más que probable que el órgano de la Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés de Baeza, restaurado por Gerhard Grenzing dentro del Proyecto Andalucía Barroca, pueda atribuirse al mismo círculo de artífices, si es que no es obra del mismo Fernando Antonio de Madrid. No en vano, en su interior aparecen pegadas numerosas hojas manuscritas que parecen ser un borrador de la obra *Cartas instructivas sobre órganos* que publicó en Jaén en 1790 y donde discute numerosos aspectos de la construcción, mantenimiento y uso de los órganos.

La escuela de Julián de la Orden también se continúa en tierras malagueñas a través de su discípulo Tomás de Inés Ortega, que construye un órgano para la colegiata de San Sebastián de Antequera en 1803, instrumento que hemos podido volver a escuchar gracias a la restauración llevada a cabo por Gerhard Grenzing dentro del Proyecto Andalucía Barroca.

En Granada, la huella de Leonardo Fernández Dávila parece tener continuidad a través de la obra de los organeros Pavón. Desde luego, el órgano de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada, construido por Salvador Pavón y Valdés en 1762-1764 y restaurado por Federico Acitores dentro del Proyecto Andalucía Barroca, sigue en su fachada, a escala muy reducida y salvadas las distancias, el modelo de la catedral.

Otro organero probablemente afín al círculo de don Leonardo sería el francés Guillermo D'Enoyer. Personaje muy interesante, oriundo, tal vez, de Alsacia, sus obras conservadas, como el órgano de la iglesia de La Encarnación de Vélez Rubio, objeto de restauración dentro del Proyecto Andalucía Barroca, revelan tanto un conocimiento de la obra de Dom Bedos de Célles *L'Art du facteur d'orgues*, publicada entre 1771 y 1778, como el dominio de las técnicas españolas.

En la obra de la catedral de Granada realizada por Dávila también estuvo presente el organero José García. Este maestro pertenecía, por otro lado, a la saga de los organeros García, documentada desde finales del siglo XVII y activa en Jaén, Córdoba, Málaga, Sevilla y Cádiz a lo largo del siglo XVIII.²⁵ Fue organero del obispado de Cádiz y de él se conservan notables instrumentos en aquella provincia. De su hijo, también llamado José García, es el órgano de la iglesia de San Lorenzo de Cádiz, construido en 1793 y restaurado por Federico Acitores dentro del Proyecto Andalucía Barroca.

Entre los organeros asociados a Dávila en el proyecto granadino, adquiere especial relevancia la figura de Jorge Bosch. Perteneciente también a una saga de organeros radicada en Mallorca, Jorge Bosch puede ser considerado uno de los organeros europeos más sobresalientes del siglo XVIII y, a su vez, cabeza de toda una dinastía de artífices que se genera en torno a la construcción de su famoso órgano de la Catedral de Sevilla en el periodo 1779-1793.²⁶ Destruído este instrumento en el hundimiento ocurrido en 1888, el testimonio de su obra queda patente en Andalucía a través de las obras de sus discípulos Juan Debono y Francisco Rodríguez. A este maestro asturiano debemos, entre otros magníficos instrumentos, el órgano del lado de la epístola de la iglesia de San Juan de Marchena, cuya restauración encargó también la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía a Gerhard Grenzing en 2003.

Pero la saga Bosch-Debono-Rodríguez continúa aún a partir de 1800 a través de Antonio Otín Calvete padre y de Antonio Otín Calvete hijo.²⁷ A éste último se debe el órgano conservado en el lado de la Epístola de la Catedral de Cádiz, iniciado en 1848, y que puede ser considerado el último eslabón de la organería barroca en Andalucía. Al padre se le atribuyen más de cuarenta órganos, documentados o existentes en iglesias y monasterios de Córdoba, Cádiz, Huelva y Sevilla.

Al final de nuestro itinerario, volvemos a Sevilla. En realidad, la historia de sus órganos resulta ser la mejor conocida, gracias sobre todo a los trabajos de Ayarra Jarne y de Ramírez Palacios. En un intento de síntesis, considero que toda esa historia, desde el siglo XVI, queda articulada en torno a un único, drástico y paradigmático elemento: la facilidad con la que la ciudad queda cautivada por lo foráneo.

²⁴ Agradezco a Enrique Máximo sus aportaciones y comentarios en este sentido.

²⁵ RAMÍREZ PALACIOS, A., «Dinastías de organeros en Andalucía en los siglos XVIII y XIX», *El Órgano Español, Actas del II Congreso Español de Órgano*,

Ministerio de Cultura, 1987, pp. 149-161.

²⁶ RAMÍREZ PALACIOS, A., «Dinastías de organeros...».

²⁷ RAMÍREZ PALACIOS, A., «Dinastías de organeros...».

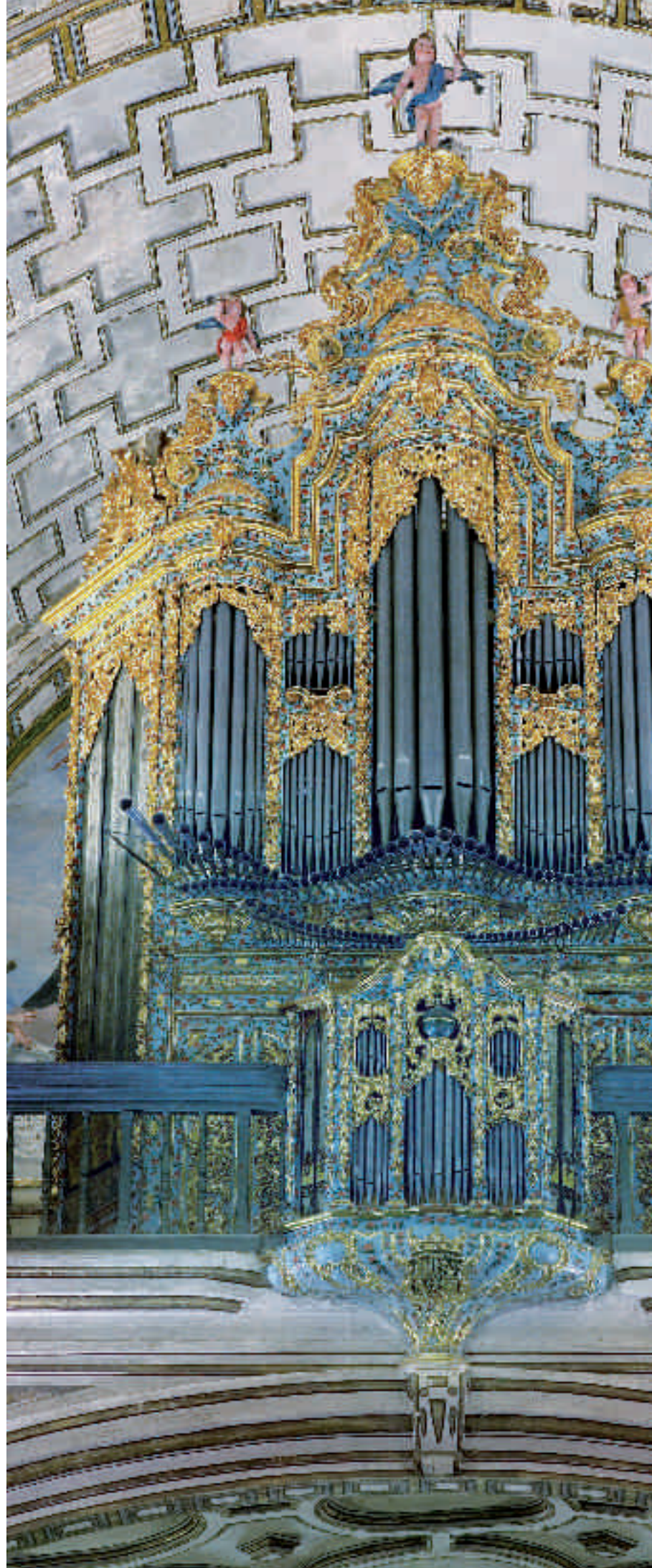
En 1567 ya se prefirió al flamenco maese Jorge para la construcción de un nuevo órgano para la catedral frente a cualquiera de los organeros radicados en la ciudad. En 1723, la obra de los órganos se encarga al franciscano Domingo de Aguirre, que trae sus innovaciones de Castilla. Le siguen Diego de Orio, vasco que viene de Madrid y, luego, Sebastián García Murugarren, que traslada su taller desde Cuenca. Más tarde, José de Casas, organero de El Escorial y el organero real Jorge Bosch. Ya en el siglo XIX, Valentín Verdalonga, miembro de una dinastía que procede de Guadalajara... Cada uno de estos maestros dejó su órgano acabado en manos de un oficial de confianza contratado por el cabildo catedralicio con el cargo de «afinador». Estos afinadores lograron abrir sus propios talleres en la ciudad, pero nunca alcanzaron a construir un nuevo órgano en la catedral de Sevilla.²⁸

La brecha tal vez fuese mayor cuando hacia 1750 se crea el puesto de «organero de fábricas del arzobispado». El cargo, con el cometido de informar y dirigir las obras de organería a realizar en el arzobispado sevillano, fue ejercido sucesivamente por el antequerano Francisco Pérez de Valladolid, hasta su muerte en 1776, por su discípulo Francisco de Molina y, a partir de 1784, por el citado Francisco Rodríguez, discípulo de Jorge Bosch. Sus talleres, igualmente activos, entrarían en franca competencia con los de los afinadores catedralicios Francisco Ortíguez, Juan de Chavarría Murugarren, José Antonio de Morón y Antonio Otín Calvete y establecerían, al mismo tiempo, un mecanismo de exclusión hacia organeros de entidad semejante del entorno cercano, como los Furriel de Córdoba o los García de Cádiz, o de trayectoria más itinerante, como el portugués Gonzalo de Sousa Mascareñas, que se mueve de norte a sur a través de la Ruta de la Plata.

A ese mecanismo parecen escapar los monasterios, pues su autonomía con respecto al arzobispado parece haber propiciado la concurrencia de organeros de trayectoria itinerante, de los que a veces ni siquiera conocemos los nombres. La dificultad de acceso a fuentes documentales existentes o la general inexistencia de cualquier traza documental dificulta notablemente el establecimiento de adscripciones o líneas de transmisión y evolución en la organería del siglo XVIII. Sirva como ejemplo de esto el órgano anónimo de la Iglesia del antiguo Convento de los Descalzos de Ecija o el de la antigua Colegiata de San Hipólito de Córdoba, probablemente procedente de un monasterio exclaustro y del que tampoco conocemos el autor. Uno y otro son igualmente objeto de restauración por los talleres de Gerhard Grenzing y Joaquín Lois dentro del Proyecto Andalucía Barroca.

Salvador Pavón y Valdés, órgano de Iglesia de los Santos Justo y Pastor, Granada.

²⁸ Acaso con la excepción de Francisco Ortíguez, citado más arriba, que continúa la obra que deja inconclusa Diego de Orio a partir de 1733.





Órgano de Iglesia de San Hipólito, Córdoba.

A pesar de esa situación de altísima competencia, o tal vez gracias a ella, unos y otros maestros del entorno sevillano lograron dejarnos instrumentos muy notables. Destacaré aquí sólo el instrumento de Francisco Pérez de Valladolid conservado en la Iglesia de San Jorge de Alcalá de los Gazules (Cádiz), restaurado por Federico Acitores gracias a la iniciativa de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en 2001, el construido por Francisco Ortíguez para la Iglesia de Castaño del Robledo (Huelva) en 1750, objeto de restauración por Gerhard Grenzing dentro del Proyecto Andalucía Barroca y el órgano del lado del Evangelio de la Iglesia de San Juan de Marchena, construido por Juan de Chavarría Murugarren en 1765. Este órgano, restaurado por Gerhard Grenzing en 1997, constituye, en mi opinión, el verdadero punto de arranque del movimiento en pos de la protección, la restauración y el fomento de los órganos y la organería barroca en Andalucía puesto en marcha por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.²⁹

Sólo nos queda esperar que ese movimiento no se detenga. Para ello, habría que frenar nuestra tendencia a dejarnos fascinar por lo foráneo, evitar inexplicables cambios de rumbo en la gestión y perseverar en las líneas de trabajo ya establecidas con sumo acierto en Andalucía desde hace casi dos décadas: la catalogación sistemática de los órganos, la elaboración de fichas diagnósticas, la restauración prudente y documentada, la difusión del patrimonio. Todo ello sin olvidar la investigación documental y, sobre todo, sin olvidar un aspecto clave: la necesidad de considerar el patrimonio de los órganos como un verdadero «patrimonio para escuchar». Cuando entendamos esto, entenderemos también la necesidad de «restaurar» organistas que sepan devolver la vida a ese asombroso patrimonio.

²⁹ Con este instrumento restaurado, en 2000 comenzó su andadura el proyecto «Academia de Órgano en Andalucía», con el apoyo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Excmo. Ayuntamiento de Marchena y bajo mi dirección. Más información sobre sus actividades en www.aoramarchena.com.



LA GUERRA DE SUCESIÓN EN ANDALUCÍA VISTA A TRAVÉS DE LAS CELEBRACIONES CONTEMPORÁNEAS

M^a José Cuesta García de Leonardo
Universidad de Castilla La Mancha

En plena lucha de intereses europeos por sacar el mayor partido de España y sus posesiones, se desarrolla aquí una guerra civil en la que el ideario político de los confrontados europeos se fue construyendo aprovechando motivaciones autóctonas antiguas –como el caso de los fueros catalanes– o generadas según conveniencia –como la utilización de la defensa de la religión por parte de los contendientes–, que se tradujeron en textos e imágenes,¹ buscando adeptos.² A partir de diciembre de 1710, las victorias borbónicas de Brihuega y Villaviciosa así como la muerte del hermano de Carlos y su coronación como emperador –por lo que deja Cataluña en septiembre de 1711–, favorecerán las circunstancias hacia Felipe. R. García Cárcel, refiriéndose al periodo de 1707 a 1711, afirma que «es el de la gran ofensiva publicitaria de Felipe V. Aquí y ahora se ubican los grandes textos proborbónicos

¹ PÉREZ PICAZO, M. T., *La publicística española en la guerra de sucesión*, Madrid, 1966. MORÁN, M., *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Madrid, 1990. GARCÍA CÁRCEL, R., *Felipe V y los españoles*, Barcelona, 2002. BORREGUERO BELTRÁN, C. «Imagen y propaganda de guerra en el conflicto sucesorio (1700-1713)», *Manuscripts*, nº 21, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, pp. 95-132.

² «Esta guerra no la miran los pueblos como las que se hacen a fuego y sangre... solamente se extiende a solicitar las voluntades para la mudanza de gobierno con sugerencias y persuasiones que introducen por varios medios, especialmente por cartas, frailes y clérigos...», según reconoce el Arzobispo de Zaragoza. (Recogido por BORREGUERO BELTRÁN, C., «Imagen y propaganda de guerra...», p. 96).

de la guerra».³ En 1711 y 1712 se escriben cartas, recogidas por M. Morán,⁴ en las que los propios reyes reflejan las preocupaciones por su imagen, concebida plásticamente, en un intento de representar un nuevo concepto de realeza, distinto al de la anterior dinastía. Nuestros textos, definidores de imagen y clasificables dentro de la literatura publicitaria borbónica, se refieren a celebraciones urbanas con decoración efímera, marcos idóneos por sus posibilidades mnemotécnicas y divulgadoras, aspectos que ya el siglo XVII había utilizado ampliamente, buscando una transmisión ideológica interesada. Son de 1711 y 1712; en ellos se responde a situaciones concretas con sus arquitecturas e iconografías efímeras y con las pretensiones de asombro e impresión a través de todos los sentidos para influir en los ánimos, propias de las celebraciones barrocas. Suponen por tanto una continuación de fórmulas consabidas, pero su mensaje entronca con la defensa borbónica –causa genérica en Andalucía⁵– y asume las consignas que desde ésta se promuevan. Destacamos que el sentido de la defensa de Felipe V se hace desde la religión: tal hecho es significativo ya que, en estos momentos –y desde 1709–, el Papa Clemente XI defiende como legítimo rey de España al Archiduque Carlos –proclamado rey en la Corona de Aragón en 1705, Carlos III–, debido a la política regalista con que Felipe había iniciado su gobierno; pero no todo el clero siguió esta disposición, ni siquiera a nivel de altas jerarquías.

Los hechos, motivo de las celebraciones, sucedieron así: al retirarse Carlos, a finales de 1710, de Madrid hacia Barcelona, hubo episodios de saqueo por parte de sus tropas, incluidas iglesias, lo que se convirtió en la evidencia de su carácter herético según los defensores de Felipe. Éste persiguió al ejército de Carlos que se refugió en Brihuega, donde fue atacado y vencido el 9 de diciembre por los felipistas. Y los refuerzos que llegaron a los del Archiduque también fueron vencidos cerca de Brihuega, en Villaviciosa, el 10 de diciembre. Estos dos episodios⁶ son el origen de las celebraciones que ahora describimos; la significación e importancia que se les quiso dar es una forma de propaganda política proborbónica, diseñando la figura de Felipe dentro de los parámetros concretos que entonces se pretenden, basando su legitimidad en la defensa de la fe y presentándolo como un joven valiente, guerrero y victorioso, amante de sus súbditos y capaz de ofrecer un futuro prometedor.

Comenzamos por Écija.⁷ Aquí, el 19 de marzo de 1711 se hizo una fiesta de agravios al Sacramento, culpando de las ofensas a los herejes enemigos –igual que las hechas en el siglo XVII, también por

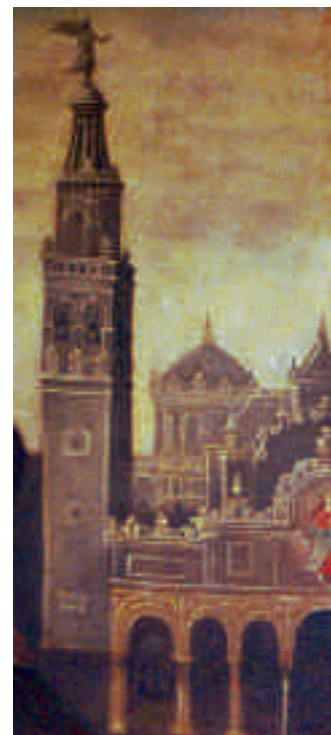
³ GARCÍA CÁRCEL, R., *Felipe V...*, p. 106.

⁴ MORÁN, M., *La imagen del rey...*, pp. 15-16.

⁵ Habría que mencionar la excepción que supone el motín austracista de Granada en 1705. Véase PÉREZ ESTÉVEZ, R. M., «Motín político en Granada durante la Guerra de Sucesión», *Actas I Congreso Historia de Andalucía. Diciembre 1976. Tomo II Andalucía Moderna (Siglo XVIII)*, Córdoba, 1978.

⁶ El tema de agravios religiosos y el de las victorias son recurrentes en celebraciones a lo largo de la guerra dado el capital de propaganda que se deriva de ellos. Véase BORREGUERO BELTRÁN, C., «Imagen y propaganda de guerra...».

⁷ *Descripción de la plausible solemnidad, que en agravios del SS. Sacramento celebra en Venerabilísimo Clero de esta ciudad de Ezija, en la Iglesia Mayor de ella el día diez y nueve de marzo deste año de M.DCCXI. Que consagra, y dedica a el Exmo. Señor Don Manuel Arias, Arzobispo de Sevilla*



Antigua Iglesia de Santa Cruz, *Nuestro Padre Jesús Nazareno con la Cruz* (detalle), mediados del siglo XVIII. Iglesia de la Visitación de Santa Isabel, Écija (Sevilla).

el Sacramento y en vinculación con otras guerras como la de los Treinta Años–. La hizo el clero local en su iglesia Mayor –«Basílica Mayor de esta Ciudad»–, titulada de Santa Cruz,⁸ con procesión que desfiló a lo largo de calles decoradas. En la dedicatoria al obispo de Sevilla, «el Vicario y Eclesiásticos de la Ciudad de Ezija» señalan, «añadiéndose al principal assumpto del desagravio de Chisto Sacramentado, el de la proclamación de las glorias de nuestro Cathólico invicto Monarca...»,⁹ como causa de la celebración. El autor de la descripción insiste: «...celebrando las victorias, / las proezas, los triunfos y las glorias, / con lealtad, con amor, y gozo interno, / de nuestro amado Rey, que por Dios dado / es forzoso el ser Rey, y el ser amado...»; a esto añade que los enemigos son sacrílegos –«...noticias / de las imponderables injusticias / de la enemiga audacia, / ...la injusta violencia, / ...saqueo / ...robos, y homicidios / del Templo ossadamente profanada / la repectosa humanidad sagrada / ...»–; por tanto, Felipe, victorioso en su defensa de la religión, es «dado por Dios» y legítimo rey. Tal es el esquema¹⁰ con el que se elabora la fiesta y toda su parafernalia, incluida su descripción. Y en la iconografía que se desarrolla en la decoración

del consejo de Estado de su Magestad etc. Impreso en Cordova en la imprenta de San Agustín N.P. de Gracia.

⁸ El interés de estos datos reside no sólo en lo efímero sino en la importancia que tienen las noticias de esta iglesia en una época, la de antes del terremoto de 1755, de la que a penas se sabe nada.

⁹ Se refiere a las victorias de Brihuega y Villaviciosa. *Descripción de la plausible...*, s.p.

¹⁰ La imagen de Felipe victorioso o «animoso» se consolida, por los vaivenes de la guerra y su protagonismo como soldado, a partir de 1706; en momentos anteriores, la imagen fundamental era la de su legitimidad. Véase GARCÍA CÁRCEL, R., *Felipe V..* El enemigo, desde ámbitos eclesiásticos, siempre se presentó como hereje. Véase BORREGUERO BELTRÁN, C., «Imagen y propaganda de guerra...».

effimera de la iglesia, se insiste en la legitimidad de Felipe con argumentos asociados a su defensa de la religión y con otros que le vinculan a progenitores de la realeza española en la que se enraíza su propio hijo. Tales ideas se desarrollan en unos términos en que la figura de Felipe llega a sacralizarse¹¹ gracias a la forma en que se le presenta, de gran impacto emocional.

En el presbiterio¹² se colocó un trono piramidal con dosel y velas; en la parte superior el Sacramento y en el centro San José, patrón del día. Las dos capillas laterales que se hacen frente, inmediatas al presbiterio son la de Cristo Resucitado a la derecha, o lado de la epístola, y la de San Pedro a la izquierda, o lado del evangelio; ambas se adornan especialmente en torno a sus imágenes principales, la del Resucitado y la de San Pedro, en su silla, coronado con la tiara y revestido de pontifical.¹³ En el centro de la nave derecha, está la capilla de la Cofradía de la Misericordia.¹⁴ Aquí se hizo un altar con tres cuerpos; en el superior, la vinculación y mutuo apoyo entre Felipe y la divinidad queda reflejado así: una custodia (con la letra, en latín, «Al vencedor daré maná»,¹⁵ alusiva a la recompensa divina), apoyada en una corona, símbolo de Felipe, sostén y defensa de tal custodia (con la letra, en latín, «Para ofrecerle la corona de gloria, agotó a los enemigos y extirpó a los contrarios sin interrupción hasta el día de hoy»,¹⁶ en alusión a su lucha contra los enemigos de la religión), flanqueada por dos sacerdotes arrodillados (con el texto en latín «Los santos sacerdotes ofrecen incienso y panes a Dios»¹⁷). En el segundo cuerpo la alusión a Felipe es más explícita: se representa «al Rey nuestro Señor Don Phelipe Quinto» con brillante espada y una letra que le identifica con el querubín que Dios puso en las puertas del Paraíso, con sagrada misión: «Colocó ante el Paraíso del deleite un Querubín y flameante espada para guardar el camino del árbol de la vida».¹⁸ A sus pies, «un personaje de catholica representación, rendida la espada»,¹⁹ que es el profeta Balaam, el cual habría traicionado a Dios –por lo que se identificaría con el Archiduque Carlos–. Está siendo sometido por un ángel, como en la historia del profeta, pero aquí tal ángel es el propio Felipe; el texto dice: «Abrió el Señor los ojos a Balaam y este vio al Ángel que estaba en el camino con la espada desenvainada y le adoró inclinado hacia la tierra».²⁰ En la parte inferior del altar, dos ángeles

representan a los querubines del Arca de la Alianza, con un texto bíblico en el que se reproducen las indicaciones que Dios da a Moisés para que construya dicha Arca: «Harás dos querubines de oro, a los dos extremos del propiciatorio».²¹ De esta forma el conjunto del altar –incluido Felipe– se identifica con el Arca de la Alianza. En la parte inferior del altar hay textos en los que se pide la paz, considerando la guerra como castigo divino:²² «...no llegó ya el castigo, y los hereges / gimen, desahogando nuestras quejas? /... No favorecio ya vuestra clemencia / a Philipo, que ossado y animoso, /sacrílegos agravios escarmienta? / No se han visto las tropas enemigas / postradas, arruinadas y deshechas? / ...No os mirais ya (Señor) solemnizado, / desmentido el ultraje, y la increencia [?] ...».²³ La capilla se vistió, como toda la iglesia, de brillantes colgaduras; en su «vistoso cielo», se colocó un ángel con versos del mismo tema.

En frente, en la nave izquierda, está la Capilla de San Gregorio. En su entrada se explicitó la unión triunfante entre la Iglesia y España: en dos columnas con dorados capiteles, se sostenían las alegorías de la Iglesia –con una palma de triunfo en la derecha– y de España –con una rodela, espadas y lanzas en la izquierda–, sujetando entre las dos y con sus manos el Orbe. Llevan sus respectivos escudos en tarjetas, sobre ellas, unidas con un lazo en el que pone, en latín, «En vinculo de paz perpetua»;²⁴ sobre el escudo de la Iglesia un jeroglífico en el que, «divulgando su gurisdiccion universal, resplandecía, un dorado Sol», con esta letra o mote en latín : «El astro mayor para que presida en la ciudad y en el Orbe»;²⁵ sobre el de España, otro jeroglífico con la luna y el mote en latín: «El astro menor para que mande en la ciudad y reine en el Orbe»;²⁶ y sobre el lazo que las une este texto: «Dios hizo dos grandes astros».²⁷ En el interior de la Capilla se detalla la unión de la Iglesia con las provincias entonces favorables a Felipe y con su respectiva historia, con sus ascendientes y su descendiente, el Príncipe de Asturias. Se pusieron las armas de Galicia (un cáliz, «el Santo Graal») y de Asturias (una cruz, «la Cruz de la Victoria»), «que componen una Custodia»;²⁸ y las de Castilla y León flanqueándolas. A la derecha, Alfonso X el Sabio con su «ley... [de] la asistencia del Santissimo Sacramento»²⁹ –sobre acompañamiento respetuoso del mismo en la calle–. A la izquierda, «el Rey nuestro señor Don Phelipe

¹¹ La sacralización del rey y su familia es algo utilizado por la oratoria sagrada, con fines políticos, en la anterior dinastía austriaca. Véase ALVAREZ–OSSORIO A., «La sacralización de la dinastía en el púlpito de la Capilla Real en tiempos de Carlos II», *Criticón*, 84-85, Toulouse, 2002, pp. 313-332.

¹² La iglesia contaba con una planta de tres naves con cuatro tramos, en los que se instalan las capillas que veremos.

¹³ Probablemente se puedan identificar con la imagen del Resucitado, fechado en torno a 1600, y con el San Pedro de principio del XVIII, existente actualmente en el inicio de la nave de la epístola.

¹⁴ En la puerta presidía este lema: «Misericordiam volo» o «Quiero misericordia».

¹⁵ Probable cita bíblica sin identificar por el autor *Descripción de la plausible...*, s.p.

¹⁶ Probable cita bíblica sin identificar por el autor. *Descripción de la plausible...*, s.p.

¹⁷ *Descripción de la plausible...*, s.p.

¹⁸ Sin citar por el autor y con leves modificaciones, corresponde este texto a Génesis,3,24. *Descripción de la plausible...*, s.p.

¹⁹ *Descripción de la plausible...*, s.p.

²⁰ Sin citar por el autor y con leves modificaciones, el texto corresponde a *Números*, 22,31. *Descripción de la plausible...*, s.p.

²¹ Sin citar por el autor y con modificaciones, el texto corresponde a *Éxodo* 25,18 y 19. *Descripción de la plausible...*, s.p.

²² Esta reflexión autoinculpatória es común entonces y en siglos anteriores; se ve también en la letra de los cantos compuestos para la solemne celebración religiosa: «... mas ay : que en tanta pena / el dolor de mi mismo me enajena, / conociendo, Señor, que mi pecado / es, quien tanta indecencia a ocasionado, / y pues arrepentido muevo el labio, / este culto recibe en desagravio». *Descripción de la plausible...*, s.p.

²³ *Descripción de la plausible...*, s.p.

²⁴ *Descripción de la plausible...*, s.p.

²⁵ *Descripción de la plausible...*, s.p.

²⁶ *Descripción de la plausible...*, s.p.

²⁷ *Descripción de la plausible...*, s.p.

²⁸ *Descripción de la plausible...*, s.p.

²⁹ *Descripción de la plausible...*, s.p.

Quinto, como atendiendo a la ley del Rey sabio». De la Custodia, dirigiéndose a Felipe, sale este texto, en latín «Pondré del fruto de tus entrañas sobre tu sede»,³⁰ aludiendo a su descendencia; así, entre los dos reyes y aprovechando el importante aval de Alfonso X, se puso el «Príncipe de Asturias haciendo con un bastón demostración de mandar a sus Españoles»;³¹ éstos eran figurados por ángeles. De la mano de Felipe sale una filacteria en la que, refiriéndose a su hijo, dice: «Aconsejaré a aquel para que sea Caudillo, él mismo reinará después de mí»; y unos versos derivados de La Ilíada, a sus pies, comparan a Felipe con Héctor, puesto por Júpiter para la defensa de Troya –y, a la vez, con el propio Júpiter, «primer padre», poniendo a su hijo, aquí Luis-; junto a ellos, otros versos le enraizan a él y a Luis con el linaje austriaco. De los labios del Príncipe de Asturias sale este texto en latín dirigido a los españoles–ángeles: «Id y poned debajo de las sagradas plantas las almas y los corazones».³² De la bóveda de la capilla penden cuatro ángeles que simbolizan «las quatro preclaras, reales y augustas ascendencias de nuestro Monarca, Franzesa, Española, Austriaca, y Goda»,³³ insistiendo en su legitimación. Llevan simples textos glorificadores en latín: el de la francesa: «En caso de mas esplendor»; el de la española: «Todas las cosas buenas mías son tuyas»; el de la goda: «Bien para ti, oh tierra, si tu príncipe fuera hijo de nobles excelentes»; pero hay ambigüedad en el de la austriaca –junto con una explícita sacralización providencialista para Felipe-: «La plebe es atraída por los empeños del reino, los látigos son arrojados, la violencia y la rabia belicosa alcanzan a la totalidad: pero enviado para algo superior vienes tu, divino Felipe».³⁴

Siguiendo hacia los pies de la iglesia, en el lado de la epístola, después de la Capilla de la Misericordia, está la de Jesús Nazareno. En ella, en un altar de plata y entre muchas piezas de lo mismo, se puso una imagen de Felipe V con espada y escudo «que figurativamente contenía al Santísimo Sacramento»³⁵ –en una representación casi blasfema en la que Felipe por su ubicación sería santo y por su función sacerdote o incluso custodia-; está flanqueado por ángeles con espadas y textos que insisten en la protección divina a Felipe por su defensa al Sacramento: «...si a Philipe sus huestes valerosas / para defensa tal no le bastaran / Angélicas escuadras le ayudaran».³⁶ En frente, la Capilla de los Marmores, en la que se representó la Institución del Sacramento, con versos alusivos y sin que se ofrezca mayor detalle. A continuación, en el mismo lado del evangelio y hacia los pies, la Capilla de la Virgen de Belén, cuyo tabernáculo fue renovado para la ocasión; por ello se pintó en una puerta una Custodia y una

mano que iba a coger una Hostia, «a cuya acción se oponía un armado brazo con una espada desnuda»:³⁸ los versos acompañantes identifican a la mano con un sacrílego y al brazo con el de Felipe. En la otra puerta, otra mano derrama un Copón con Formas y, «a la vista de esto, un corazón vertiendo sangre» identificado con los que, doloridos, rinden desagravios al Sacramento. «Todo el ámbito que ay después del Choro»³⁹ se vistió de tarjetas con versos alusivos. Y «la separada magnífica Capilla de el Sagrario», adornada con «multitud de alhajas inestimables»,⁴⁰ tenía la Virgen Reina de los Cielos colocada sobre la puerta; a esta Virgen se la identifica, en versos, como Sagrario de Dios.

Lindando con la iglesia estaba el «Patio de los naranjos», «en cuyos ángulos, dos que lo permiten⁴¹... se erigieron dos Altares eminentes», cada uno de tres cuerpos: en el primero se reprodujo el Santísimo Sacramento y se colocaron versos alusivos al acto; en el segundo, «Phelipe Quinto», arrodillado, ofrece «la Regia Corona» a los pies de la Virgen, con versos alusivos. A los «frondosos naranjos, quadros y aqueductos... [y] copiosa fuente» de este patio, se añadió «un vistosísimo artificioso bosque o risco» con «verdes arrayanes, pomposos laureles, y gran variedad de otros ramos odoríferos»,⁴² de planta cuadrada, flanqueado por cuatro gigantes: aquí se representó «la redempcion de Briguega con tan prolixa observación de todas las circunstancias requisitas, que hasta la artillería verdaderamente disparaba, advirtiéndose la inteligencia de todo por jocosos motes...»:⁴³ así se divulga, con autómatas y ridiculizando a los enemigos, la reciente victoria del 9 de diciembre, decisiva para el curso de la guerra.

En el exterior, «entre las dos puertas principales de la iglesia»,⁴⁴ en un solio, una imagen de Felipe flanqueado, a la derecha, por la Fe –a cuyos pies había un león y un gallo y, en medio, dos corazones unidos, símbolos de Francia y España juntas en defensa de la Fe, con versos alusivos-; a la izquierda de Felipe, España, con un corazón en la mano derecha, símbolo del amor, y en la izquierda, una paloma, símbolo de la lealtad, ambos dedicados a Felipe, según los versos que acompañan. De esta forma el mismo Felipe aparecía como protector de las dos, la Fe y España. Delante de la imagen de Felipe se ponen «ricas almohadas» y sobre ellas la corona y el cetro real, recalcando su carácter regio; al lado, un león coronado, símbolo de España, vence a un águila, con la corona imperial, símbolo del Imperio Austriaco, a la cual destroza; todo tiene versos alusivos.

El ornato del solio continuaba por toda la placeta a la que daban estas puertas de la iglesia; en ella había cinco entradas de calles en las cuales se colocaron cinco arcos triunfales con «las ordenes quatro de la

³⁰ Probable cita bíblica sin identificar por el autor. *Descripcion de la plausible...*, s.p.

³¹ *Descripcion de la plausible...*, s.p.

³² Probable cita bíblica sin identificar por el autor. *Descripcion de la plausible...*, s.p.

³³ *Descripcion de la plausible...*, s.p.

³⁴ *Descripcion de la plausible...*, s.p.

³⁵ *Descripcion de la plausible...*, s.p.

³⁶ *Descripcion de la plausible...*, s.p.

³⁷ Identificable con la que estaría actualmente en la hornacina central del altar mayor; ésta sería del siglo XVI, del círculo de Jerónimo Hernández.

³⁸ *Descripcion de la plausible...*, s.p.

³⁹ *Descripcion de la plausible...*, s.p.

⁴⁰ *Descripcion de la plausible...*, s.p.

⁴¹ «...porque los otros dos correspondientes, están ocupados de dos puertas que dan a la Iglesia passo». *Descripcion de la plausible...*, s.p.

⁴² *Descripcion de la plausible...*, s.p.

⁴³ Obsérvese el matiz de recuperación en lo religioso que ofrece la palabra «redempcion». *Descripcion de la plausible...*, s.p.

⁴⁴ *Descripcion de la plausible...*, s.p.



Copia de Jean Rana, *Felipe V*, c. 1729-33. Real Academia de Medicina, Sevilla.

mejor arquitectura... tan hermosos y elevados...». ⁴⁵ Desde uno de ellos continuaba el ornato por el circuito de la procesión, por el cual «nunca se vio tan generosamente disfrazada la tosca ruda materia de las paredes... con tanta variedad de agradables objetos... colgaduras ricas...». ⁴⁶ En la noche del día 18 sonaron todas las campanas de las iglesias, hubieron fuegos artificiales y estuvo iluminada la torre de la iglesia; además hubo concierto de clarines. Al amanecer se unieron salvas de artillería al estruendo de campanas y música, llamando a los fieles a la iglesia. La celebración en ella fue solemne, con gran protagonismo de los cantos con letras alusivas –como otra útil fórmula mnemotécnica–, y con doce personas, ricamente vestidas como ángeles, con hachas encendidas. Posteriormente la procesión, implicando a la totalidad del pueblo en sus distintas agrupaciones religiosas –con las imágenes de sus patronos y otros santos– y civiles, todos en disposición jerárquica y vestidos con gran riqueza y ostentación. Se llevó la Custodia «en Sacerdotales ombros, circundada de Ángeles y luces, como en la Missa ... y de fragantes aromas, odoríferos pebetes, incensarios y faroles...». ⁴⁷ La procesión paró y se hicieron mansiones en distintos lugares de su itinerario, con poesías, cánticos, música y danzas delante de la Custodia. El conjunto se configura con estilo semejante al de la procesión del Corpus, dado el motivo de la celebración y aprovechando una fórmula muy barroca que hace afirmar al narrador, refiriéndose al pretendido impacto sensitivo de la misma: «Tal confusión se admiraba / por uno y otro sentido / que suspenso, se dudaba: / o si veía el oído? / o si la vista escuchaba». ⁴⁸

El mismo Felipe quiso que las victorias de Brihuega y Villaviciosa tuvieran mayor efecto divulgador de su causa; para eso ordenó la celebración de honras fúnebres por los militares fallecidos en ellas. De tales honras conocemos las efectuadas en Córdoba, en el Convento Real de San Francisco, el 30 de enero de 1712. Están descritas e impresas en Mayo del mismo año. ⁴⁹ La importancia de este gesto de cara al pueblo hay que contemplarlo desde el significado de la elaboración del túmulo. La arquitectura de los túmulos con configuraciones espaciales más o menos complejas, con columnas y bóvedas, representando un palio (a modo de altar baldaquino, con los restos de los mártires) sobre el féretro de restos regios –en evidente paralelismo–, ornamentada con esculturas y jeroglíficos, es algo privativo de la casa real. ⁵⁰ Los nobles o las altas jerarquías eclesiásticas no tienen derecho a tales túmulos sino «que tan solamente se pueda

poner la tumba con paño de luto, o otra cubierta». ⁵¹ Esta normativa, aunque frecuentemente no se cumplía, hizo que el tipo de túmulo reglamentado para ellos ⁵² fuera una superposición escalonada de dos cuerpos –uno a modo de tarima y otro de féretro– que constituye una forma aproximadamente piramidal, ⁵³ cubierta de paños bordados con alusiones heráldicas y mortuorias. Es así como el propio diseño del túmulo habla de la categoría del fallecido.

El caso de un túmulo para simples soldados, sin más rango social, es una total excepción. Implicaría una democratización de usos cargados de connotaciones de privilegio social que, si bien se comenzará a dar en el siglo XIX con los soldados de la Guerra de la Independencia, ⁵⁴ aquí ni siquiera se concibe: si los soldados, según el texto, son héroes que alcanzan la fama por su defensa de la patria y de la religión, todo ello sucede porque los guía Felipe. Y aunque la razón aparente de tal túmulo es honrar a los soldados, éstos desaparecen en una continua alabanza a Felipe y tal razón se convierte en fundamentar su legitimidad en esta misma acción excepcional –cuya importancia revela el propio edificio del túmulo– de reconocimiento y amor a sus soldados, acción que el mismo Felipe promueve. La forma constructiva es la de la superposición piramidal de cuerpos que llegan a ser cinco, excediendo la estricta fórmula permitida, aunque la justificación estaría en la directa vinculación con el rey en toda la obra. Por su anomalía revela y muestra a la población la importancia que la monarquía –haciendo una considerable y significativa exclusión protocolaria– concede a tales soldados fallecidos.

Llegada la fecha, el templo se recubrió con gran número de luces. En sus «mas de treinta capillas» fueron «[mas] de quatrocientas las Misas que se dixeron en sola aquella mañana», ⁵⁵ que, junto con las de otras comunidades religiosas, pasaron de 5400. Sólo este dato –aunque fuera exagerado– revela la magnitud que se quiso dar al evento de cara a la población, divulgando, de distintas formas, las siguientes consignas: su muerte es la de españoles –considerando genéricamente a los enemigos como extranjeros– que mueren por «la defensa de su amada Patria, la conservación de la Religión Católica... la pureza de la Fe...[y] por vengar las ofensas hechas a nuestro Dios». ⁵⁶ Pero la consigna principal es: Felipe, quién les dirige en tales acciones, llora a sus soldados y es apoyado por Dios, fundamentos de su legitimidad.

⁴⁵ Descripción de la plausible..., s.p.

⁴⁶ Descripción de la plausible..., s.p.

⁴⁷ Descripción de la plausible..., s.p.

⁴⁸ Descripción de la plausible..., s.p.

⁴⁹ Para llevarlas a cabo y para hacer «festejos plausibles de las victorias» –que no son descritos–, se recaudó dinero de juegos de sortija y toros que se celebraron en la Plaza de las Reales Caballerizas. Descripción de las exequias y tumulo, que por los ilustres soldados muertos en la Batalla de Brihuega se celebraron, obediendo Orden del Rey nuestro Señor en el Real Convento de S. Francisco de esta Ciudad de Cordova, y Oración Fúnebre, que en ellas dixo el M.R.P.Fr. Andres Triguillos, Lector Jubilado del mismo Convento. Sacalas a luz Don Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre, Señor de Vadillo, del Consejo de su Magestad en el Real de Hacienda, Corregidor y Superintendente General de Cordova, y su Reynado y electo Intendente General del Reyno de Sevilla y Exercitos de Andalucia. Dedicadas al Serenissimo Señor Principe de Asturias D. Luis Fernando Primero deste nombre. s.p.

⁵⁰ Es un privilegio que se mantiene desde la Premática en que se da la orden

que se ha de tener en el traer de los lutos en estos Reynos, de Felipe II, en 1565: «Que por ninguna persona, ecepto por las personas Reales, no se puede hazer ni haga en las yglesias túmulo». Citado por SOTO, V., *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, Valladolid, 1992, pp. 71 y ss.; y por RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Atenas Castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, 1989, p. 51.

⁵¹ Según la misma Premática... de Felipe II.

⁵² Ver el ejemplo modélico de un noble, en 1725, recogido por SOTO, V., *Catafalcos reales...*, p. 81.

⁵³ Asumiendo el tradicional simbolismo fúnebre de la pirámide.

⁵⁴ La evolución social y el progresivo afianzamiento de la burguesía son elementos imprescindibles para tal democratización. Véase VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, 1990, pp. 180 y ss.

⁵⁵ Descripción de las exequias..., s.p.

⁵⁶ Descripción de las exequias..., s.p.

Estos temas se reflejan en el túmulo, de planta cuadrada, cinco cuerpos, dispuestos en forma piramidal y recubiertos con gran número de antorchas. En el primer cuerpo los lados medían de ancho 6,687 m.;⁵⁷ los cuatro lados tenían en su centro un altar –«vestido magestuosamente»⁵⁸–, celebrando en ellos, simultáneamente, cuatro misas. Está todo rodeado de una valla que sostiene tarjetas con poemas latinos y castellanos, alusivos al llanto de Felipe y de España por los soldados muertos. Sobre este cuerpo, el segundo, también de sección cuadrada pero de tamaño inferior al anterior. En cada uno de sus lados se colocan dos grandes pinturas, acompañadas de textos. El tercer cuerpo tiene la misma estructura pero, al reducir su tamaño, sólo contiene una pintura y sus respectivos textos, por cada lado. El argumento de lienzos y textos desarrolla una comparación entre el bíblico rey David y el rey Felipe, ambos jóvenes victoriosos en sus batallas, protegidos de Dios y con sucesos semejantes en sus vidas. Todas las pinturas son episodios sacados de la vida del rey David, con alguna tergiversación. Según el autor –probablemente el mismo que hizo el sermón, ya que el tema es parecido: Fray Andrés Triguillos, del Orden de San Francisco–, los textos en latín que acompañan a la pintura y refieren el tema representado, están sacados de los libros bíblicos I y II de Reyes; quizás este título le pareció más conveniente pero la realidad es que están sacados –y no de una forma rigurosamente fiel– de los libros I y II de Samuel. Además, se acompaña cada lienzo de un poema en castellano, en el cual se establece la comparación con Felipe y se hace mención a la bondad del rey al celebrar estas honras por los soldados muertos, siendo este el escaso protagonismo de los mismos. La comparación entre Felipe y David continúa en la Oración Fúnebre que, de este modo, legitima a Felipe y califica a sus enemigos de herejes.

Cronológicamente, la lectura de tales lienzos comienza en el tercer cuerpo. La **primera lámina** fue «La unción de David en Rey»; le acompaña esta cita en latín: «Samuel tomó el cuerno de óleo y le ungió a la vista de sus hermanos»⁵⁹ (I. Samuel, 16,13 –aunque en la cita del texto dice «I Reg. cap. 16, vers.13»). Tal texto continúa en la Biblia: «y desde aquel momento en lo sucesivo vino sobre David el espíritu de Yavé». Los versos castellanos que acompañan, insisten en la arrogancia de otros que se creen con derecho a la corona –comparando implícitamente unas supuestas envidias entre familiares de David y el Archiduque Carlos–, pero Dios elige a Felipe –en paralelo a David– por su conciencia y por su «cuydado» en «no [querer] dar los muertos al olvido». ⁶⁰ El **segundo lienzo** fue «El desafío de Goliat»; le acompaña esta cita en latín: «Apareció aquel falso campeón de nombre Goliat» («I Reg. cap. 17, vers.23»;⁶¹ pero es I Samuel 17, 23; y dice : «He aquí que el campeón, el filisteo de Gat, Goliat de nombre, salió de las filas de los filisteos»). Y en los versos castellanos se narra

la lucha de Goliat –identificado con Carlos– y David, cuyas piedras se comparan con los soldados de Felipe: «Todos Nobles al Rey acompañaron / pero mayor blasón los que murieron / tendrán, que aquellas piedras que quedaron»,⁶² aludiendo a los fallecidos en el combate. El **tercer lienzo** se tituló «El triunfo que de él consiguió David»; le acompaña esta cita en latín: « Y David venció al filisteo; le mató y le cortó la cabeza» («I Reg., cap. 17, vers.50 y 51»;⁶³ pero realmente es: I Samuel, 17, 50-51: «Así David, con una honda y una piedra, venció al filisteo y le hirió de muerte. Corrió parándose ante el filisteo y no teniendo espada a la mano, cogió la de él, sacándola de la vaina; le mató y le cortó la cabeza»). Y en los versos castellanos se insiste, a través de la lucha de David y Goliat, en que, a pesar de la aparente fortaleza, Dios protege al que lucha por causa justa: «Y el Gigante, que ajar a Dios intenta, / por el David Philipo se deshace, / su cabeza se aparta, y se amedrenta...»;⁶⁴ el valor y el acero en esa lucha, son los soldados fallecidos en el combate. El **lienzo cuarto** se titula «La gala que le cantaron las Hijas de Jerusalem, anteponiendo su valor a el de Saúl»; le acompaña esta cita en latín: «Y las mujeres tocaban instrumentos cantando y diciendo: Saúl mató a mil y David diez mil» («I Reg. cap. 18, vers. 7»;⁶⁵ pero realmente es I Samuel, 18, 6 y 7: «Salían las mujeres de todas las ciudades de Israel cantando y danzando delante del rey Saúl, con tímpanos y triángulos alegremente, y alternando, cantaban las mujeres en coro: 'Saúl mató sus mil, pero David sus diez mil' »). Y en los versos castellanos se compara a David con Felipe y al «jactancioso Saúl»⁶⁶ con el Archiduque Carlos, al que se le dice: «Que importa, que te ofrezcan mil rendidos / del Ebro allá los márgenes elados, / si en Brihuega diez mil dexas perdidos? / Gloriosos yacen oy estos Soldados...»;⁶⁷ aludiendo y minusvalorando a las victorias de Carlos en la Corona de Aragón, frente a la de Brihuega.

Bajamos al segundo cuerpo. La **lámina primera** se tituló: «La oferta, que de la cabeza de Goliat, como despojo de su valor, hizo David a Saúl». Le acompaña esta cita en latín que realmente cambia el sentido del título, quitando protagonismo a David: «Cuando volvió David, muerto el Filisteo, Abner lo cogió y lo llevó en presencia de Saúl, teniendo la cabeza del Filisteo en su mano» («I Reg., cap.17, vers.56»;⁶⁸ pero realmente: I Samuel, 17, 57: « De vuelta David de la muerte del Filisteo, Abner le tomó y le llevó ante Saúl, teniendo todavía en la mano la cabeza del filisteo»). Y en los versos castellanos se compara a David –«joben hermoso y peregrino / multiplicando aplausos, que previno / el Pueblo al ver el cuello del Gigante...»⁶⁹–, con Felipe, también triunfante en Madrid, cabeza de España por la que lucharon los fallecidos, aludiendo a las victorias de Brihuega y Villaviciosa y a su posterior entrada triunfal en Madrid. El **segundo lienzo** se titula «La fineza de Jonatan interponiéndose a el golpe de la Lanza, para librar a David de la herida». Le acompañan dos citas en

⁵⁷ O, según el texto, 8 varas. Son las únicas medidas que se dan de todo el túmulo.

⁵⁸ Descripción de las exequias..., s.p.

⁵⁹ Descripción de las exequias..., s.p.

⁶⁰ Descripción de las exequias..., s.p.

⁶¹ Descripción de las exequias..., s.p.

⁶² Descripción de las exequias..., s.p.

⁶³ Descripción de las exequias..., s.p.

⁶⁴ Descripción de las exequias..., s.p.

⁶⁵ Descripción de las exequias..., s.p.

⁶⁶ Descripción de las exequias..., s.p.

⁶⁷ Descripción de las exequias..., s.p.

⁶⁸ Descripción de las exequias..., s.p.

⁶⁹ Descripción de las exequias..., s.p.

latín: «El alma de Jonatan se apegó a la de David y le amó» («I Reg. cap. 18, vers. 1»;⁷⁰ pero es realmente: I Samuel, 18, 1: «[Cuando hubo acabado de hablar con Saúl] el alma de Jonatan se apegó a la de David y le amó Jonatan como así mismo»). La segunda cita: «Y Saúl tenía la lanza pensando que podía atravesar a David [palabra ininteligible]» («I Reg. cap. 18, vers.11»⁷¹). Realmente es: I Samuel, 18, 10 y 11: «Saúl tenía la lanza en su mano y blandiéndola la lanzó contra David, diciendo: «Voy a clavar a David en la pared». Pero David esquivó el golpe por dos veces».⁷² Es decir, Jonatan –defensor de David en momentos posteriores (Samuel, 19)– no se interpuso aquí al golpe de la lanza sino que David lo esquivó, dando el autor una versión interesada ya que, en los versos castellanos, compara a Jonatan con la defensa de los «Españoles contra el enemigo», todos unidos y, por eso, vencedores; además, «el que no olvida al muerto es buen amigo».⁷³ El **tercer lienzo** se titula «Abigail postrada a los pies del Real Profeta templando la ira contra Nabal con sus obsequios». Le acompaña esta cita en latín: «En cuanto Abigail vio a David se apresuró y cayó a sus pies» («I Reg., cap. 25, vers. 23»;⁷⁴ pero es realmente: I Samuel, 25, 23-24: «En cuanto Abigail se dio cuenta de la presencia de David, bajose del asno y echándose ante David, rostro a tierra se prosternó a sus pies y le dijo: ‘Caiga sobre mí, señor, la falta... no haga cuenta, mi señor, de ese malvado de Nabal por que es... un necio...’»). En los versos castellanos se compara a Nabal con el enemigo y a Abigail con España, la cuál acompaña y socorre a Felipe (trastocando el sentido del texto), recordando a los vivos y a los muertos en combate. El **cuarto lienzo** se titula «El incendio de Siceleg»; le acompaña esta cita en latín: «Cuando llegaron David y sus hombres a Siceleg los Amalaquitas habían hecho violencia en Siceleg y la incendiaron y llevaron cautivas a las mujeres de allí» («I Reg., cap. 30, vers. 1 y 2»;⁷⁵ pero es realmente: I Samuel, 30, 1 y 2: «Cuando al tercer día llegó David con sus hombres a Siceleg, los Amalecitas habían irrumpido contra el Negeb y contra Siceleg y la habían tomado e incendiaron. Habían apresado a las mujeres y a todos los que allí estaban...»). En los versos castellanos se identifica a David con Felipe, a los enemigos del primero con los del segundo y a las ciudades mencionadas con el «Carpetano Campo»⁷⁶ y Toledo, recordando a los fallecidos en combate. El **lienzo quinto** se titula «Muerte de Saúl y llanto de David»; le acompaña esta cita en latín: «David, agarrando sus vestiduras las rasgó y también todos los varones, e hicieron duelo y lloraron sobre Saúl» («II Reg., cap. 1, vers.11 y 12»;⁷⁷ pero es realmente: II Samuel, 1, 11 y 12: «David, agarrando sus vestiduras las rasgó y también todos los hombres que con él estaban hicieron duelo, llorando y ayunando hasta la tarde por Saúl...»). En los versos castellanos se compara a David con Felipe, llorando por sus muertos en combate: «... triunfante Philipo ... / no lloreis (César Grande)... / que esta no es frágil urna de su vida, / que es pyramide eterno de su fama».⁷⁸ El **sexto**

lienzo se titula «El baño de Bersabe». Le acompaña esta cita en latín: «Y vio una mujer que se estaba lavando» («II Reg., cap. 11, vers. 2»;⁷⁹ pero es realmente: II Samuel, 11, 2: «Y vio desde allí a una mujer que estaba bañándose y era muy bella»). En los versos castellanos se compara a «Bersabe» con «España vañada con estraños» y a David, a quien «la vida de un Vasallo le costó misero quebranto», con Felipe, a quien «los que llega a perder le cuestan tanto»,⁸⁰ tergiversando el sentido real de la historia. El **séptimo lienzo** se titula «La conjuración de Absalon contra su Padre». Le acompaña esta cita en latín: «La conjura se hizo fuerte y el pueblo corriendo con Absalon se acrecentaba» («II Reg., cap. 15, vers. 12»;⁸¹ pero es realmente: II Samuel, 15, 12: «La conjuración iba creciendo y llegó a ser grande, pues iban aumentando los secuaces de Absalon»). En los versos castellanos se compara a Absalon con Carlos («Burló a Carlos creerse desseado / desvaneció a Absalon mirarse bello») y se afirma que la «lealtad [de] España ha dado / ... esta sangre...»,⁸² en memoria de los difuntos. El **lienzo octavo** se titula «La muerte de Amón y sentimiento del Rey». Le acompaña esta cita en latín: «Por su parte David hizo duelo por su hijo Amón muchos días» («II Reg., cap. 13, vers. 7»;⁸³ pero es realmente: II Samuel, 13, 37: «Por su parte, el rey hacia duelo todos los días por su hijo [Amnón]»). En los versos castellanos se compara a David, llorando a su hijo, con Felipe, quien «en cada fiel Vassallo un hijo llora»; lo ve sufrir su hijo «Luis I»,⁸⁴ desde la cuna, legitimando el futuro dinástico.

Volvemos a ascender en el túmulo, recordando que las partes más elevadas en estas arquitecturas son las que se refieren a lo más espiritual. El cuarto cuerpo se conforma como una urna o féretro de los soldados fallecidos, lo que se explica en los textos que le acompañan. Sin embargo, los soldados tienen un lugar privilegiado en la pirámide constituida en el quinto cuerpo o parte superior del túmulo, la cual simulaba «el charitativo pecho de nuestro Monarca [que era] el principal sepulcro de sus Soldados», como se explicita en los versos en latín y castellano que le rodean: «El soldado caído es conservado en el pecho real, /no podía ser cubierto por túmulo más noble»;⁸⁵ «En su pecho sepulcro da Philipo / a el muerto Militar, que nunca olvida, / y el sepulcro es más noble, que la vida».

Y así, la figura del joven guerrero victorioso se une a la del monarca-padre amoroso, preocupado por sus súbditos más pequeños. Imágenes de Felipe que, junto con la casi sacralizada, de la celebración de Écija, y la inclusión prometedora de su hijo, garantía de descendencia, son ejemplos de la iconografía propagandística del momento, de la conciencia de la utilidad retórica y mnemotécnica de la fiesta, desde ámbitos oficiales y de su consiguiente uso, agudizado en momentos de crisis.

⁷⁰ Descripción de las exequias..., s.p.

⁷¹ Descripción de las exequias..., s.p.

⁷² Descripción de las exequias..., s.p.

⁷³ Descripción de las exequias..., s.p.

⁷⁴ Descripción de las exequias..., s.p.

⁷⁵ Descripción de las exequias..., s.p.

⁷⁶ Descripción de las exequias..., s.p.

⁷⁷ Descripción de las exequias..., s.p.

⁷⁸ Descripción de las exequias..., s.p.

⁷⁹ Descripción de las exequias..., s.p.

⁸⁰ Descripción de las exequias..., s.p.

⁸¹ Descripción de las exequias..., s.p.

⁸² Descripción de las exequias..., s.p.

⁸³ Descripción de las exequias..., s.p.

⁸⁴ Descripción de las exequias..., s.p.

⁸⁵ En latín en el original. Descripción de las exequias..., s.p.



LA APERTURA ÉPICA. EL «RITUAL INTRODUCTORIO» EN RUFO, BARAHONA DE SOTO Y BALBUENA

Raúl Díaz Rosales
Universidad de Málaga

En sus *Estudios de literatura europea*, incluía Antonio Prieto un extenso y sugerente estudio que, con el título «Del ritual introductorio de la épica culta»,¹ definía la estructura inicial del poema épico en torno al modelo canónico de Virgilio y su *Eneida*; su contraposición con la *Farsalia* de Lucano y el análisis de posteriores manifestaciones épicas (los italianos Boiardo y Ariosto y los poetas españoles Mena y Ercilla) dibujaban el mapa en que reconocer la fidelidad a la dicotomía clásica de los autores latinos. Dada la vigencia y productividad de una metodología ya normalizada, se intenta, en este estudio, aplicar idénticos parámetros de análisis en la lectura de las primeras octavas de tres obras de indudable valor en el canon del género épico: *La Austríada* (1584), de Juan Rufo; *Las lágrimas de Angélica* (1586) y *El Bernardo* (1624) de Bernardo de Balbuena.

El modelo virgiliano en torno al esquema: a) proposición del argumento, b) invocación de las Musas y c) dedicatoria al mecenas, se aplica en cada uno de estos tres poemas con similares realizaciones estructurales, pero con un sentido original y único merced al propósito concreto del autor en la elaboración de su obra. Teniendo en cuenta la utilidad de este discurso inicial, su sujeción a las normas escriturarias impuestas por los modelos clásicos, es de gran interés observar la creatividad y el aporte de soluciones

¹ PRIETO, A., «Del ritual introductorio en la épica culta», *Estudios de literatura europea*, Madrid, 1975, pp. 15-71.

específicas que muestran un mosaico de formas, estilos e intenciones; así, se puede observar la ausencia de alguna de las partes o la modificación de su contenido por circunstancias específicas. Se realiza, en este análisis particular, junto con el cotejo y actualización con los materiales ya elaborados por críticos anteriores –en alguno de los casos–, la exposición de similitudes y distanciamientos en la práctica épica.

Siguiendo un aséptico –o quizás significativo– orden cronológico, *La Austríada* es el primer paso de nuestra andadura. En 1584 publica, tras gastar «diez años de perpetuo estudio en componer y limar este tratado»,² el cordobés Juan Rufo publica la *Austríada*. Celebración de la figura de don Juan de Austria, redactada por encargo de su propia hermana, puede anticiparse ya que el suyo es un esquema introductorio singular, con variaciones respecto al canon y a las realizaciones de las otras dos obras que incumben este pequeño estudio. Seis octavas condensan una fórmula expresiva que apresan de manera irregular las premisas retóricas clásicas.

No es en la primera octava en la que se produce esa separación del canon. Efectivamente, la materia a poetizar se explica en los primeros versos del poema: «Las armas de Filipe Augusto canto, / Y aquél su hermano heróico y no vencido, / Que en guerras alcanzó renombre tanto, / Triunfando de la muerte y del olvido» (oct. 1, vv. 1-4³).⁴ Al olvido propio del héroe hará mención, en su soneto preliminar, Luis de Góngora, al igualar la gloria de ambos –uno por armas y otro por letras–, utilizando un verso que casi transcribe literalmente el de Rufo: «Y así, la fama (que hoy de gente en gente / Quiere que de los dos haya igual memoria / Del tiempo y del olvido haya victoria)». Continúa el desglose de la historia: «La santa liga y el naval quebranto, El otomano orgullo entristecido / Por la más clara y próspera victoria / De cuantas fueron dignas de memoria» (oct. 1, vv. 4-8), destacando el énfasis retórico con que se encumbra, frente a otras, las hazañas que ocupan la narración. La segunda octava no hace más que incidir en esta misma línea compositiva: aunar el desglose de las aventuras bélicas «Diré de Europa los sucesos varios, / La pérdida de Chipre lastimera, / Y sangrientas escuadras de contrarios / Que en fuerte hora ocuparon su ribera» (oct. 2, vv. 1-4), con su propia magnificación, subrayando la necesidad de memoria, en claro desarrollo retórico tradicional: «Casos he de escribir extraordinarios, / Cuya recordacion estar debiera / Esculpida con oro en mármol duro, / Para memoria eterna en lo futuro» (oct. 2, vv. 5-8).

La invocación a las musas es, sin embargo, el punto de desequilibrio en el seguimiento canónico que hasta ahora cumple Rufo: «No invocaré a las musas, ni son parte / Para darme socorro en tal historia, / Ni llegaré á pedir favor á Marte, Ni á Apolo que enderece mi

memoria;» (oct. 3, vv. 1-4). Con semejante vehemencia, se desmarca el cordobés de las alusiones mitológicas clásicas (musas y dioses), definiendo a continuación las coordenadas históricas en que se fundamentará su creación histórico-literaria: «No escribo de sugeto á quien el arte / Pueda industriosamente añadir gloria, / Ni me hará gastar tiempo perdido / La vana pompa del hablar fingido.» (oct. 3, vv. 5-8). Declaración de principios inequívoca, se distanciará nuevamente Rufo de composiciones que en torno a lo verosímil, amplifican las obras de héroes obviando las claves de lo real acontecido.

Ya había marcado esta dirección como brújula literaria. Así en la dedicatoria del poema, al justificar la valoración que de su «pluma» hace la emperatriz, frente a otras más dotadas para la *literariedad*: «si hizo elección della, siendo tan falta de lo que a otros sobra, debió ser porque sus hechos esclarecidos [de Juan de Austria] tenían poca necesidad del ornamento y primor de los elocuentes y graves escritores». Y, posteriormente, en la advertencia *Al lector*, al intentar justificar las posibles enmiendas que a su verdad histórica pudiesen establecerse: «En cuanto al hecho de la verdad de las cosas que trato, forzosamente habrá diferentes opiniones [...] lo que yo pude hacer fué en las evidencias estar á lo cierto, y en las dudas atenerme á lo verisímil». Superflua es para el poeta cordobés la belleza artificial, la afectación retórica para su recreación literaria de hechos históricos tan cercanos: tan solo la narración de las hazañas bélicas que él alcanza a reconstruir en torno a lo verdadero y lo verosímil, en un estilo conscientemente sobrio, bastan para encomiar la figura de Juan de Austria.

La «bárbara doctrina» de la cultura latina se desdeña para solicitar ayuda al verdadero hacedor: «Invoco de las causas la primera, / Eterna Majestad, que es una y trina, / En quien la vida vive que se espera, / Porque infunda en mi voz gracia divina, / Son vivo y eficacia verdadera» (oct. 4, vv. 2-6). La vocación religiosa de esta súplica es –puede adelantarse ya– el más notable rasgo marcado que se podrá establecer en las comparaciones entre los tres poemas, dadas las diferentes soluciones que cada uno de los poetas aporta. Porque el poeta asume, en estos versos, la inutilidad de su empeño mortal si no cuenta con la ayuda de la divinidad católica para trascender los límites de la historia: «Que no hay subir tan alto humano aliento / Sin quedar engañado y ser violento» (oct. 3, vv. 7-8).

Cumple, en la siguiente octava, la protocolaria apelación al «[...] primero rey de las Españas» (oct. 5, v. 1). A él, «Pues tanta parte sois de las hazañas» (oct. 5, v. 5), le ruega «[...] atento oído y pecho humano, / Que, si es mía la voz, vuestra es la mano» (oct. 5, vv. 7-8). Este último verso, que recoge la tradición épica que capta la atención del receptor del poema (reconvertido de público anónimo a, en la mayoría de las ocasiones, mecenas o protector de la nobleza), e introduce la alabanza

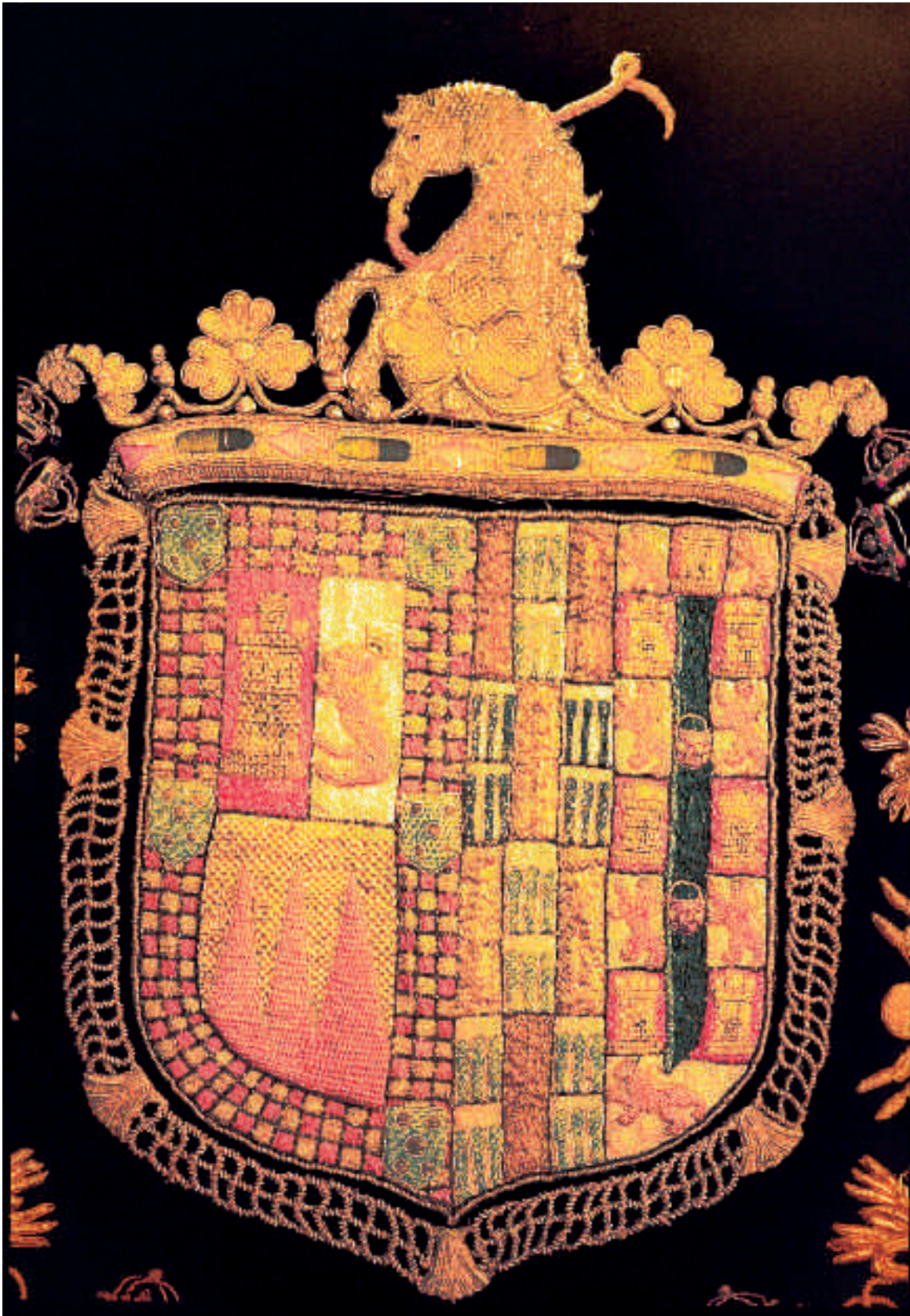
² RUFO, J., *La Austríada*, en ROSELL, C. (ed.), *Poemas épicos*, t. 2, Madrid, 1948, p. 2. A la espera de una edición moderna fiable, la reedición del volumen publicado por la BAE sigue siendo la opción más accesible para la cita.

³ RUFO, J., *La Austríada...*, p. 4. Todos los versos citados de esta obra corresponderán a la misma edición, por lo que solo se especificarán en adelante octavas (oct.) y versos (v.).

⁴ El referente netamente virgiliano de *armas* aunado a la formación homérica del título (la *Austríada* se forma con el mismo proceso de formación léxica que la *Odisea*), explicita el seguimiento al canon clásico.

⁵ RUFO, J., *La Austríada...*, p. 1.

⁶ RUFO, J., *La Austríada...*, p. 2.



Escudo de los Girones, Paño fúnebre, siglo XVIII. Colegiata de la Asunción, Osuna (Sevilla).

y *excusatio humilitas* al aceptarse tan solo como cantor de unas hazañas ya escritas en los hechos protagonizados por el rey.

El deseo de convertirse en portavoz autorizado, veraz, de los sucesos se erige nuevamente como interés máximo del poeta: «En tanto pues ioh ejemplo sin segundo! / Que llega el tiempo en que la pluma mía / Ose hacer de vos historia al mundo, / Que a vuestro ceptro debe monarquía,» (oct. 6, vv. 1-4), que no desaprovecha la oportunidad de continuar el elogio preceptivo. Repite a continuación la petición de atención: «Oid la justa causa en que me fundo» (oct. 6, v. 5), dado que –quizás simulando la oralidad, y con ella la sujeción al envite de la inspiración– «[...] ya mi pecho siente la armonía, / Y se esfuerza á cantar notables cosas / Al son terrible de armas espantosas» (oct. 6, vv. 6-8).

Mayor complejidad formal y densidad semántica presentan *Las lágrimas de Angélica* (Granada, Hugo de Mena, 1586), de Luis Barahona de Soto. La descripción de estas octavas iniciales no puede ser más que desafinada paráfrasis del exhaustivo comentario realizado por José Lara Garrido en su ejemplar edición de la obra.⁷ En las primeras octavas se marca, tanto en disposición como en contenido, el referente ariostesco que anima la creación del poema. No en vano su obra se fundamenta en la materia orlándica y toma, asimismo, como modelo escriturario, el texto de Ariosto, el *Orlando furioso*.

La apertura de la hazaña épica se establece en torno a la exposición argumental que aglutina, junto a la incardinación en la tradición poética del *Furioso*, la novedad de su creación reseñada en nuevas ubicaciones geográficas, «desiertos diferentes», con los que se pretende atraer al lector. La focalización temática es indudable, pues se retoma el título para afirmar, ya desde el primer verso: «Las lágrimas salidas de los ojos / más bellos, que en su mal vio amor dolientes, / y de los que siguiendo sus antojos / vagaron por desiertos diferentes / entre las armas, triunfos y despojos / gloriosos [...]» (oct. 1, vv. 1-6, pp. 100-101).⁸ Si la de Ariosto es la historia de las guerras que ocasiona el amor hacia Angélica, la continuación del poeta de Archidona insiste en la misma estructura, como se recoge en estos primeros seis versos. Todos los sucesos de «armas» (de tradición virgiliana) vienen supeditados a la causa que los ocasiona, el sufrimiento de amor que ocasiona y sufre Angélica en todos aquellos que, en su «error», la persigue; todo ello con la atractiva ubicación geográfica que potencia la atención lectora, pues la narración transcurre «[...] por sendas mil que abrieron, / del fin de Europa, un tiempo, al de Asia fueron» (oct. 1, vv. 7-8, p. 101).⁹

⁷ BARAHONA DE SOTO, L., *Las lágrimas de Angélica*, edición de LARA GARRIDO, J., Madrid, 1981. A diferencia de los otros dos autores –Rufo y Balbuena–, la filología halla casi esquilada el campo de estudio concerniente al poeta lucentino, en gran medida por las iniciativas emprendidas por el estudioso J. Lara Garrido, que ha proporcionado una edición rigurosa y fiable del texto. La de Balbuena, en cambio, es una obra excesivamente (destáquense tan solo los estudios J. Van Horne, José Rojas Garcidueñas y Frank Pierce como canónica, y quizás algo oxidada, bibliografía). Finalmente, Rufo sigue siendo, como poeta épico, el gran olvidado de este nómina de autores (con aportaciones aisladas que no logran proporcionar la visión de conjunto que exige este poema).

⁸ Utilizo la edición de José Lara Garrido, añadiendo en el cuerpo del texto, junto a las octavas y versos correspondientes, el número de página.

La de esta primera octava da paso a un segundo bloque temático centrado en el mecenas, en la apelación que busca el halago y la consiguiente protección, que abarca las octavas 2-6. La igualación nobiliaria («casta» es el término empleado por el poeta) de las reinas Angélica y Arsace y los guerreros Sacripante y Bernardo es motivo literario para justificar históricamente la existencia de los censos a los Girones, a cuya familia pertenece el mecenas del poeta. La dedicatoria y elogio al mecenas, en las octavas 2 a 6, se fundamentan en el esbozo de su genealogía, que lo entronca con el héroe, el personaje que con mayor relieve destaca. Se cifra en el apoyo del mismo mecenas la supervivencia del poeta como artista;¹⁰ una vez consolidada la grandeza de aquel: «[...] oh, vos, grande y única esperanza / de espíritus gentiles, y coluna / de sus memorias vivas! [...]» (oct. 3, vv. 1-3, p. 101), se alude a su capacidad de inspiración para propiciar el comienzo de la narración, otorgándole un ámbito de actuación sobrenatural: «a cuya voluntad, ceño y mudanza, / responde tierra, y agua, y aire, y luna, / dad favorable espíritu a mi canto, / que comenzando en vos se atreve a tanto» (oct. 3, vv. 5-8, p. 102) ya que será por la misma autoridad moral que el mecenas ostenta, «benigno» por lo que el propio poeta se atreve a elaborar su canto, «ofrecimiento humilde» (oct. 4, v. 2, p. 102) que no «indigno / de manos generosas y reales» (oct. 4, vv. 3-4, p. 102). Cabe destacar el contraste que se produce, dentro de la *excusatio humilitas*, entre la maravilla de la materia cantada (así se habla de «perla», «fino grano de aljófara», «rubí» «diamante ufano» en la octava 5) y la *rusticidad* del autor («ofrecimiento digno», «presente pobre» y «metal no digno» son los sintagmas empleados en la octava 4). No es más que el recurso citado a la *excusatio humilitas*, que contrapone la rudeza del agasajo del poeta a la benignidad del mecenas que lo recibe amablemente.

Componente claro de toda narración épica, es la genealogía literaturizada con que el mecenas queda entroncado al propio héroe de la narración. Ya se ha comentado tal filiación en la segunda octava, pero de nuevo en la sexta se presenta a Bernardo, ejemplo bélico de la narración, como antepasado ilustre, origen mítico, del propio Pedro de Girón, a quien se dedica la obra: «de tanto peso es ser de aquel Rodrigo / origen, que lo es vuestro, y darle es tanto / escaques de armas de ínclitos varones, / en que él pintase al fin vuestros girones» (oct. 6, vv. 5-8, p. 104).

Dos octavas restan para finalizar el análisis del ritual épico establecido por Barahona. En la séptima, se produce la invocación a la musa de la poesía heroica: Calíope: «Mas tú de un claro espíritu y divino, / ioh musa, colma ya mis duras venas!» (oct. 7, vv. 1-2, p. 104). Y esta

⁹ La impronta de *Os Lusíadas*, del portugués Camoens es obvia: «por mares de nunca navegados / pasaran...», l, 1», pues, como señala el editor del poeta lucentino, la prótasis del poema portugués «abre a la imaginación creadora las «sendas mil» que van de Europa a Asia». BARAHONA DE SOTO, L., *Las lágrimas...*, p. 100, n. 1). Para el tema de la geografía establecida en el poema, ver «Geografía exótica y modelación narrativa: Camoens frente a Ariosto, o la verosimilitud del viaje romancístico», en LARA GARRIDO, J., *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta*, Málaga, 1999, pp. 209-231.

¹⁰ CURTIUS, E. R., *Literatura latina y Edad Media europea*, v. I, pp. 129-130.

clara invocación, propia de la tradición virgiliana, se justifica en el conocimiento oculto que proporciona la musa, conocedora de «[...] los secretos por do vino / a ser lo que sospecha el vulgo apenas» (oct. 7, vv. 3-4, pp. 104-105), «las cosas de misterios tantos llenas, / cubiertas de tinieblas y de errores, / no sin afrenta y culpa de escritores»¹¹ (oct. 7, vv. 6-8, p. 105).¹²

En la misma línea de revelación de detalles no conocidos comienza la siguiente octava: «Sabráse por qué causas fue movida / a fatigar los reinos del oriente, / de saña, y de furor, y ira encendida, / la emperatriz de la tartárea gente» (oct. 8, vv. 1-4, p. 105), siguiendo en este punto el modelo que Lucano proporcionó con *La Farsalia*,¹³ para culminar este ritual introductorio con la descripción de los dominios de la emperatriz, de nuevo acicate esta geografía para atraer al lector: «allí do está la luz siempre ascondida, / y donde nunca el Sol mostró su frente, / sobre el cimero Bósforo, a aquel lado / por donde el norte eriza el mar helado» (oct. 8, vv. 5-8, p. 105). Este recurso al tópico «ofrezco cosas nunca dichas» no hace más que reiterar en la práctica lo que Barahona ya había afirmado al teorizar sobre el ritual introductorio.¹⁴

No me resisto a transcribir, como certera y afilada exégesis conclusivas, las palabras de José Lara Garrido, que sintetizan exhaustivamente la complejidad e intertextualidad del ritual introductorio: «En su complejidad, el ritual de *Las lágrimas de Angélica* recoge el modelo virgiliano (prótasis-invocación-dedicatoria) entrelazado por el enunciado argumental que propone la materia de armas y amores en una nueva trayectoria geográfica (I, 1), y enmarca en el juego metafórico entre el común referente petrarquista de las lágrimas y las materias preciosas, en su significación heráldica (I, 5), el sistema mixto del encomio genealógico».¹⁵

Treinta y ocho años después de la aparición de la obra del lucentino, cumplía por fin su anhelo el obispo de Puerto-Rico, Bernardo de Balbuena, al ver la luz su obra *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* (1624). Compartía con la obra de Barahona el protagonismo del héroe Bernardo del Carpio y la materia orlándica como tradición literaria en que incardinar su obra como orgulloso último eslabón de la cadena, como afirma en el *Prólogo*: «este poema se puede llamar el cumplimiento, la última línea y la clave que de e lleno cierra el artificio y máquina de sus fabulas».¹⁶

Sin embargo, se distancia Balbuena de la complejidad y riqueza con que construye Barahona las primeras octavas de su poema para proporcionar un comienzo sobrio, estricto en su recreación de las tres premisas del ritual. Cuatro únicas octavas se utilizan en el *Bernardo*, dadas quizás las características concretas que presenta el poema. En la primera octava se produce la invocación a la musa: «Cuéntame, oh Musa, tú, el varón que pudo / A la enemiga Francia echar por tierra, / Cuando de Roncesvalles el desnudo / Cerro gimió al gran peso de la guerra:» (oct. 1, vv. 1-4).¹⁷ Como anunciaba el título del poema, la narración no es la prolija enumeración de batallas y sucesos que desembocan en la batalla de Roncesvalles, donde Bernardo del Carpio da muerte a Orlando. Por tanto, la explicitación del final del libro no es más que el resultado del conocimiento general de este suceso. Es destacable cómo se distancia el poeta valdepeñero, pese a ser el de Ariosto el referente claro para el resto de su obra, del comienzo clásico («Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto»¹⁸) para recoger una invocación a la musa que le entronca con el propio Homero («Musa, dime del hábil varón que en su largo extravió»¹⁹). En la emotividad centra el desarrollo del argumento que elabora: «¡Tanto en Alcina hizo un dolor mudo! / ¡Tanto el celoso ardor que su alma encierra! ¡Tanto la envidia obró, tanto la saña / De defender su invicta tierra España, / Allí donde de un grave desafío / El trágico suceso lastimoso, / A los piés de un leonés, el cuerpo frío / Del francés arrojó mas orgulloso!» (oct. 1, vv. 5-8 y oct. 2, vv. 1-4). Con la aparición de la figura del hada Alcina –motor de la venganza que es, al fin y al cabo es la muerte de Orlando–, se explicita el paradigma sobre el que construirá el poema: la utilización de las hadas y los encantamientos de los magos en clara analogía con la aparición de dioses y semidioses,²⁰ y la adopción de la materia orlándica como el soporte temático que permitirá a Balbuena servirse de una tradición ya consolidada para ofrecer su propia lectura. Al mismo tiempo, la imagen de la victoria de Bernardo, victorioso frente al «cuerpo frío» de Orlando, crea una estructura circular que se cerrará en los dos últimos libros del poema –23 y 24–, donde se produce la batalla con la que concluye el poema.

Finalizada la proposición del argumento, Balbuena apela directamente a su mecenas, al que entronca con Bernardo del Carpio, ateniéndose a las exigencias de los cánones épicos en lo relativo a las celebraciones genealógicas: «Tú, de esta fuente caudaloso río, / De su real sucesión

¹¹ Fue Salustio el primero que denuncia la desidia de los españoles en cantar sus glorias y hazañas, lo que provoca desconocimiento de la gloria nacional. Este tópico aparece en otros autores como Bernardo de Balbuena o Fernando de Herrera, entre otros.

¹² Cabe destacar el componente secreto, mágico, de revelación mística, que se otorgaba a la escritura épica de Homero, Virgilio..., por parte de sus comentaristas, igualándolo a los textos religiosos que abogaban para sí tal profundidad hermenéutica. Así sucederá con la escritura de Ariosto, revalorizada como suma de conocimientos, lo que propiciará, a su vez, la asunción de tales valores por parte de sus imitadores.

¹³ «Fert animus causas tantarum expromese rerum, / inmensumque aperitur opus, quid in arma furem» (lib. I, vv. 67-68), en LUCANO, M. A., *La Farsalia*, I-II, ed. de HERRERO, V. J., Madrid, 1967-1974.

¹⁴ Así en sus *Diálogos* hablada de la novedad de lo narrado como elemento de gran funcionalidad en la presentación de los poemas épicos: «suelen con

grandes encarecimientos afirmar los escritores que emprenden materias arduas y dificultosas y dignas de admiración» (BARAHONA DE SOTO, L., *Diálogos de la montería*, ed. de LARA GARRIDO, J., Archidona, 2002, p. 181.

¹⁵ BARAHONA DE SOTO, L., *ed. cit.*, pp. 29-30.

¹⁶ BALBUENA, B. de, *El Bernardo ó victoria de Roncesvalles*, en ROSELL, C. (ed.), *Poemas épicos*, t. 1, Madrid, 1948, p. 140. Idéntico caso al de Rufo, utilizo también con el texto de Balbuena la edición de la BAE.

¹⁷ BALBUENA, B. de, *El Bernardo ó victoria...*

¹⁸ ARIOSTO, L., *Orlando furioso*, ed. de SEGRE, C. y MUÑIZ, M.^a de las N., t. 1, Madrid, 2002, p. 84.

¹⁹ HOMERO, *Odisea*, trad. de PABÓN, J. M., Madrid, 1993, p. 11.

²⁰ Recurso que justifica Balbuena en su prólogo dada la necesidad de lo verosímil para alcanzar la majestad heroica dentro del contexto católico en que debe insertarse un eclesiástico como él.

fruto precioso» (oct. 2, vv. 5-6). El mecenas elogiado por Balbuena no es otro que Francisco Fernández de Castro,²¹ digno miembro de tan noble familia, tal y como se ratifica en los siguientes versos: «Por quien la fama ya promete á Castro / láminas de oro y bultos de alabastro» (oct. 2, vv. 7-8). La tercera octava se consagra de nuevo a la alabanza del mecenas, la exaltación de su poder dentro de la aristocracia, incluso con trato de privilegio por parte del rey: «Miéntras que de Austria el sucesor divino, / Por honra á su diadema soberana, / A su diestra el asiento mas vecino, / Cual mereces, en dártele se ufana; / y el nuevo mundo, de gozarte indino, / En voz te adora y en librea humana, / Y tu sangre, heredada de mil reyes, / Honor le envia, y moderadas leyes;» (oct. 3), para concluir, en la octava 4, con el ruego de ayuda para la escritura, dados su indudable valía y su coraje: «Muestra aquí tu valor: que si allanares / Del Parnaso á mi voz las agrias cuevas, / Las alas que en mis hombros levantares, / Te dejaré en tu templo puestas» (oct. 4, vv. 1-4). Tal petición de auxilio para tarea tan ardua como la escritura viene equilibrada con la concesión de los frutos (las «alas», es decir, la inspirada elaboración poética) a su noble casa.

Concluye, por último, el ritual introductorio, con similar desprecio a deidades latinas al mostrado por Rufo en su obra: «Estéense Apolo y Baco en sus altares, / Este dando furor, y aquel respuestas;» (oct. 4, vv. 5-6). Y esto no se debe más que a la intención de proseguir su encendido elogio del mecenas, con el que cierra este breve introducción

para comenzar la narración, *in media res*, en consejo de Aristóteles, de las hazañas de Bernardo: «Que tú, que en majestad al mundo sobras, / Con tus grandezas honrarás mis obras» (oct. 4, vv. 7-8).

Esta apretada síntesis, lejana por fuerza de lo que debiera ser una exégesis rotunda y afinada, sí da cuenta, al menos en parte, de las diferentes soluciones que, a partir de una misma tradición retórica aportan una realización personal y única que abarcan todo un abanico de posibilidades expresivas en función de un horizonte escriturario personal. Si bien todos responden de manera clara al esquema virgiliano expuesto al comienzo de estas páginas –no en vano la suya era una época de tradición y reescritura–, no cabe duda de que cada uno de ellos supo valorar convenientemente la funcionalidad que debían adoptar en el proyecto épico que emprendían, dotándolo, por tanto de la significación apropiada. Frente a la complejidad de Barahona, soluciones de mayor simplicidad como las de Balbuena y Rufo. Si las musas clásicas son rechazadas en *La Austríada* y el *Benardo*, Barahona conserva aún la invocación a Calíope. No cabe duda de que autores como Virgilio y Ariosto dejaron una impronta decisiva en posteriores poetas épicos; pero también es cierto que en ningún momento lastraron su propia creatividad. Quede para posteriores estudios el mapa sistemático de variaciones en torno a este «ritual épico» en el complejo y por ahora excesivamente virgen territorio de la épica culta del Siglo de Oro.

²¹ Según informa cumplidamente en la dedicatoria Balbuena, el poema, que sufrió una dilatada espera antes de poder verse publicado, se dedicó, en un primer momento, al hermano de Francisco Fernández de Castro, Pedro

Fernández de Castro, pero, habiendo fallecido, y mostrando el primero similar interés en la obra que el segundo, se produjo la modificación de la dedicatoria, dando cuenta, eso sí, del apoyo obtenido del primogénito.



DE LA SOLEDAD DEL RETIRO A LA SOLEDAD DE LA CORTE. Una relación comparativa entre las dos cimas poéticas de la poesía espiritual de Pedro Espinosa: la *Soledad de Pedro de Jesús* y la *Soledad del Gran Duque*

Tania Domínguez García
Universidad de Málaga

Con un endecasílabo trocaico de arranque enfático («¡Quién te diera volar con plumas de oro») la *Epístola* I inicia una llamada desiderativa que desembocará, a la altura de la octava IX, en la extensa explanación jovial de la invitación a un refugio natural protegido por el amparo divino. En un ejercicio de simple cotejo, las oberturas de las dos *Epístolas* denuncian una diferencia discursiva esencial que marcará el desnivel cualitativo entre el vivo *allegro* del cántico a una vida cristiana en el marco edénico del refugio natural y la honda *gravitas* que, según los parámetros de la filosofía estoica, despuntará en una firme propedéutica del perfecto gobernante. «Si adonde no entra el cierzo entra la pena» es el pórtico epistolar que dará paso al llamamiento de un amplio programa de formación educativa donde la Naturaleza instruirá, en soledad, al aprendiz de Sabio.

Escrita aproximadamente diez años más tarde que la primera en el marco de la Corte de Sanlúcar –el Códice de Sevilla presenta la fecha de 1623–, Espinosa escribe probablemente a instancias del Duque una *Epístola* que, reescrita sobre la plantilla de la I, ya no posee el brillo, el ritmo y la frescura de su modelo precedente. Perdidas las coordenadas espaciotemporales que condicionaron la

escritura de la *Soledad de Pedro de Jesús*¹ y suplantado el paisaje natural de Archidona por la imprecisa exactitud del «jardín ahora fuertemente mitologizado»,² la pluma del poeta no fluye con la misma agilidad y viveza; la sintaxis se estanca, el lenguaje directo, sencillo, acelerado de la urgencia cede paso a la subordinación, a los largos períodos oracionales; la musicalidad del troqueo, circunscrito a oraciones en constante movimiento asindético, se vuelve pesada, pierde ritmicidad interna y se desenvuelve en la complicada red sintáctica que refleja con fidelidad especular la superioridad de una Naturaleza que se sale de sus cauces. Con la desaparición de Cristo y el elemento religioso, el plano discursivo epistolar es conquistado por un sentimiento de desengaño quevedesco que, tras pasado por una mordaz sátira de vicios, ofrece como respuesta autónoma un amplio cuadro pedagógico de formación filosófica basada en un exhaustivo catálogo de la doctrina estoico-senequista. El salmista cristiano es suplantado por la figura del «sabio», mucho más moderada y contenida: la pieza pierde en exaltación emotiva para mantener un tono sostenido y regular que refleja con exactitud la *constantia* e impasibilidad de los principios estoicos.

El poeta traza un esquema similar al de la *Epístola I*: la invitación a la soledad es precedida de una plataforma doctrinal distribuida en dos bloques. Una diferencia temática esencial las separa: son los principios estoicos los que esta vez orientan las bases metodológicas del magisterio de Hortensio y la reorientación y concienciación moral que debe operar en Heliodoro.³ La expresión se ha concentrado desde el primer verso; «suprime las partes exclamativas y acentúa los elementos reflexivos»;⁴ los bruscos contrastes entre períodos climáticos y anticlimáticos se contienen, el discurso se concentra y el

¹ «Sin la experiencia del retiro eremítico –asegura el Dr. Lara Garrido– en el que llamaría ‘sacro desierto de la Magdalena [...] principio de mis alegrías’, la lírica de Pedro Espinosa no habría entonado el canto a la vida retirada de su primera *Soledad*. Ni por encima de sus débitos a las *Epístolas* de san Jerónimo o el tejido de alusiones bíblicas habría trazado en ella con tanta eficacia y detalle el transcurrir de la jornada del asceta en una soledad acompañada de Dios, desde que amanece hasta que la noche «llueve espanto». Una soledad que potencia las percepciones [...]» («La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana del Siglo de Oro» *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de arte e historia (1503-2003)*, Antequera, 2004, p. 250).

² LARA GARRIDO, J., *Del Siglo del Oro (Métodos y relecciones)*, Madrid, Universidad Europea-Cees ediciones, 1997, p. 178. Aunque el adoctrinamiento moral estoico que entraña la *Epístola II* pudiera orientar a Heliodoro a buscar un espacio indeterminado de soledad sobre el ejemplo del aprendizaje personal de su emisor, lo cierto es que el verso 361, trasladado directamente de la *Epístola I* («Ven y verás [...]»), lo orienta unívocamente hacia un punto muy concreto: el jardín de Hortensio que, transferido a claves reales, remite a un «apacible albergue» que Espinosa arrendó a Atilano de Prado el 6 de abril de 1623. «En aquel retirado y apacible albergue, lejos del bullicio de la ciudad, cuidaba nuestro exanacoreta del pequeño solar anejo a la casa, trocado por su mano propia en deleitoso huertecillo» (RODRÍGUEZ MARÍN, F., *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico* [1907], introducción de B. Molina Huete, Málaga, Facsímil-Universidad, 2004, p. 248). Con todo, en el desarrollo discursivo de la *Epístola* es posible localizar, bajo el entramado metafórico que compone el grupo pictórico y después de un cotejo exhaustivo con el *Panegírico* en prosa (1629), referencias a los jardines adyacentes al Palacio ducal que en 1628 había ampliado don Manuel Alonso con la adquisición «de las casas linderas con la cuesta de los Ángeles» (RODRÍGUEZ MARÍN, F., *Pedro Espinosa...*, p. 250). *Epístola II* y *Panegírico* reivindican un espacio artificial barroco, el Jardín, y una nueva filosofía, el estoicismo. Los cuadros pictóricos

adoctrinamiento, hecho reflexión, se universaliza, haciéndose válido y cobrando carta de naturaleza como discurso moral. En un tono más reflexivo y grave, que suprime la exaltación de la I, Hortensio extiende nuevamente una invitación a un interlocutor que se va desdibujando hasta la absoluta exclusión.⁵ En su lugar, una naturaleza que lo invade todo se desborda del encauzamiento clásico: tendencias barrocas se combinan con categorías manieristas donde aspectos concretos del paisaje natural son sobresalientemente engrandecidos en un movimiento descompensatorio que altera la visión de conjunto. La falta de concreción deíctica de la *Epístola II* se explica en función de la vuelta al mundo de Espinosa –a la Corte del Duque– y, en consecuencia, su «pérdida de entrañamiento»⁶ y de estímulo espiritual en una composición donde los referentes cristianos y la precisión referencial paisajística han desaparecido: el espacio natural es presentado sin un anclaje geográfico determinado que permita a Heliodoro y al lector entrar fácilmente en él. A pesar del trasvase directo de muchos de los cuadros pictóricos de la primera *Epístola*, las referencias deícticas son escasas y muy leves: el telón de fondo ha cambiado y la Naturaleza ha de ser reinventada intelectualmente.

A la amenaza potencial de la muerte, elemento esencial en ambos sistemas ideológicos, el autor une un nuevo adoctrinamiento: la formación del individuo debe ser emprendida por una Naturaleza sabia («vive a lo natural que aquí se ofrece»). El tentador estímulo que en la *Epístola I* era *per se* un entorno edénico como espacio en el que era mantenida la relación con Cristo es permutado aquí por la libertad y la nobleza que promete el entrenamiento moral estoico: «Quis est generosus? –planteaba Séneca a Lucilio– Ad uirtutem bene a natura conpositus».⁷ Sin nombrarlo, el peso del estoicismo (senequismo) es

de la *Epístola II* que, yuxtapuestos, constituyen el conjunto de una naturaleza cerrada –y aislada– en medio del tumulto de la Corte hacen uso, en su configuración artística, de elementos textuales que posteriormente pasarán a formar parte de ciertos pasajes del *Panegírico*.

³ Los nombres de los dos participantes están dotados de una clara carga intencional en el contexto de la tradición clásica epistolar. Hortensio, cuyo nombre solo aparece explícitamente en el encabezamiento de la *Epístola II* –incluida entre las composiciones poéticas que clausuran el *Elogio al retrato* (1625)– podría provenir de la fusión semántica de dos étimos latinos: las raíces HORTUS, ‘jardín’, ‘huerto’, y HORTOR (vbo. dep.), ‘animar’, ‘exhortar’, junto a la desinencia que remite a un participio de presente *-ens, -entis* y, en consecuencia, a una acción imperfectiva y continuada. Aunque las referencias al mundo cristiano han desaparecido por completo, es posible vislumbrar una conexión entre Hortensio, hortelano, y el Cristo resucitado que se apareció a la Magdalena bajo la forma de un jardinero. Véase. *Juan xx*, 15. Más explícito, el nombre del receptor, Heliodoro, al que nombra recurrentemente en la *Epístola I* y tras el cual la crítica unánimemente ha visto a don Manuel Alonso Pérez de Guzmán, se debe a uno de los interlocutores a los que san Jerónimo en sus *Epístolas* invitaba a reunirse con él en su retiro.

⁴ MUÑOZ ROJAS, J. A., «Trayectoria poética de Pedro Espinosa», en LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1953, p. 37.

⁵ Es como si la invitación retrocediera. La directa apelación a Heliodoro no permanece más que en el encabezamiento (*Su divina soledad, Hortensio a Heliodoro*): la presencia del interlocutor no pasa de ser una mera escritura dentro de un discurso enunciado en segunda persona.

⁶ J. LARA GARRIDO, *Del Siglo del Oro...*, p. 178.

⁷ SÉNECA, L. A., *Cartas morales*, I-II, traducción de J. M. Gallegos Rocafull, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1951-1953, carta LV, lib. v [1951], p. 228.

axiomático, una doctrina moral que fija su objetivo en la serenidad y superioridad del hombre sobre una Fortuna arbitraria a través del absoluto dominio de los sentidos y pasiones. Las páginas de Cicerón y Séneca presentan un sabio fuerte en la adversidad que, tras un largo ejercitamiento racional, se sobrepone a las turbaciones del alma.⁸ La bipolaridad esencia / apariencia («que en ser y no en hacer está el buen hecho»; «[...] la opinión a todos empobrece»), que vertebró la organización del sistema filosófico estoico, es fácilmente acomodable, y por tanto perfectamente asumida, al espíritu de desengaño barroco que, cuestionándolo todo, marca una frontera entre la verdadera realidad sustancial, encubierta bajo una codificación determinada, y la teatralidad general con que se presenta el mundo. A la hipocresía colectiva, el sistema doctrinal estoico propone un aprendizaje individual de la esencialidad del ser humano: «de ti eres lo mejor: ten compañía / contigo y a ti mismo te merece»; «Ven a vivir, mas júntate primero».

El primer bloque epistolar da paso a una interpolación independiente que divide la composición en dos bloques: la base doctrinal proemial (octavas I-XIV) y la invitación a la soledad (octavas XXII-XLVIII). El pasaje nuclear y determinante que en la *Epístola* I era ocupado por la meditación ante la Cruz es suplantado por siete octavas (XV-XXI) que integran una reflexión autónoma y secundaria al margen del hilo discursivo. La digresión reflexiva que desde el punto de vista actancial resulta adyacente y extrapolable es una denuncia abierta a la vida degradada de la Corte desde la perspectiva privilegiada de alguien que vive muy de cerca los negocios mundanos. El verso 168, cierre del paréntesis discursivo, actúa funcionalmente como verso de vuelta («¡Mal piloto, pirata de su nave!») que enlaza con la alegoría marítima inserta en el primer bloque epistolar. En una posición claramente demarcada –la adscripción a la autoridad clásica del *Beatus ille* horaciano–, la octava XXII inaugura un canto a la Naturaleza que será de nuevo traspasada, en las octavas XXIV-XXV, por una imagen marítima trasladada directamente de la *Epístola* I. A continuación, los cuadros del magno grupo pictórico se sucederán sin interrupción. Ni Hortensio ni Heliodoro ocupan ya la escena artística: la Naturaleza entera invade el retablo y a partir de la octava XXXII («Con pincel y colores

lisonjeras / copia lo natural de la pintura / en muchas tablas muchas primaveras») se producirá una fusión indisoluble entre realidad y pintura que se acusa con mayor intensidad y fruición en esta *Epístola* que en la precedente. El poema se hace descriptivo y el realismo más vivo entra con vigor en la escena.⁹ Un variable y alternante juego de cambio de perspectivas conferirá cierto movimiento y agilidad a un bloque poético –extenso hasta la monotonía– que resulta cuantitativamente descompensado dentro de la estructura general de la *Epístola*: las octavas XXXIV-XXXV adoptan un punto de vista conativo y directo dirigido a dos elementos concretos del espacio natural, la «fuente» y el ruiseñor («Filomela»); tras una estrofa de expresivo lirismo que presenta subjetivamente a un Hortensio que invade el cuadro en primera persona (octava XXXVI: «Gozo en su margen, cultamente ruda, / en diversas bellezas igual gloria»), el cauce de la invitación fluirá, a partir de la estrofa XXXVII, por la misma vertiente narrativa de la *Epístola* precedente: la canónica relación vocativa entre interlocutor y emisor epistolares (Hortensio —> Heliodoro).¹⁰ Los enfoques y ángulos visuales desde donde es contemplada –y dada– la visión pictórica –a través de un entramado tratamiento manierista– son los recursos retóricos de los que se vale el poeta-pintor para imbuir al lector en un fluido rítmico y ágil de perspectivas (lejanía-cercanía, profundidad-altura).

Ya desde el comienzo el texto se hace cada vez más hermético; a la intensidad cultista barroca de la *Epístola* I¹¹ se une la dificultad del conceptismo quevedesco-senequista, originando una locución polisémica que ofrece siempre una doble posibilidad lectora. La expresión se complica, la dicción se oscurece hasta el límite; la distancia entre el término real y la imagen barroca se acrecienta, y en ciertos pasajes el texto se hace casi impenetrable. La totalidad del discurso apologético a una Naturaleza deificada es tejida alternativamente por cuadros plenamente barrocos que se disgregan en varios planos pictóricos presentando simultáneamente hasta tres escenas independientes. La inspiración que motivaba las piezas del retiro ha cesado, cediendo su lugar a la calculada técnica manierista.¹² La invitación a los deleites de la soledad del campo daba lugar, en la *Epístola* I, a una inflexión que reemplazaba el movimiento y la agilidad de los dos primeros bloques

⁸ «*Etenim virtus omnis tribus in rebus fere vertitur [...] alterum cohibere motus animi turbatos, quos Graeci παθη nominant, appetitionesque, quas illi ορμάζ [...]*»; «*Simul cogita non esse magnum rebus prosperis fortem gerere, ubi secundo cursu uita procedit; ne gubernatoris quidem artem tranquillum mare et obsequens uentus ostendit, aduersi aliquid incurrat oportet, quod animum probet [...] Nulla re maior inuidia fortunae fit quam aequo animo*» (SÉNECA, L. A., *Consolaciones*, traducción de J. M. Gallegos Rocafull, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1948, p. 68).

⁹ Los poetas barrocos trasladan al espacio poético las propiedades y recursos de las artes plásticas. «El brillo, la luz, el color, esto es, lo visual y pictórico –profundiza E. Orozco– es lo que se busca y el sentido que se impone [...] La concepción de la obra poética, como la pictórica, se apoya esencialmente en lo visual, ese sentido que ya Herrera en sus *Anotaciones* proclamaba como el *más amado de todos los sentidos*. La tendencia descriptiva hay que reconocerla como dominante en la poesía de la época; es entonces cuando aparece el poema descriptivo, con las preocupaciones de profundidad, de primeros términos, de claroscuro y de color. También es entonces cuando aparece el poeta-pintor, cuando se gusta de repetir la identificación de poesía y pintura. Y en la tendencia a la síntesis de las artes que se produce en la época, es la pintura la que preside este apretado coro» (*Manierismo y Barroco* [1969], Madrid, Cátedra, 1981, p. 23).

¹⁰ Es justamente al retomar el canónico hilo epistolar cuando Espinosa recoge y trasvase textualmente una gran parte de pasajes de la *Epístola* I.

¹¹ Convengo con López Estrada en que a partir de la octava XX y hasta el cierre epistolar (oct. XXIII) se acentúa de manera llamativa la intensificación cultista –en un grado mucho mayor al precedente– a nivel léxico (cultismos léxicos) y semántico (cultismos de acepción y complejidad en las imágenes), coincidiendo, a nivel extratextual, con una desaparición absoluta de su referente conversacional, Heliodoro, con el que ha mantenido contacto directo a lo largo de toda la composición: la *Epístola* deriva en *Soledad*. Para un análisis específico y puntualizado de los cultismos de acepción en la poesía y prosa de Espinosa remito a mis artículos «Cultismos semánticos gongorinos y no gongorinos en la poesía de Pedro Espinosa», *Interlingüística* XV, t. 1, Valencia, AJL, 2005, pp. 417-426 y «De la *humilitas* del *Elogio* a la *gravitas* del *Panegírico al Duque de Medina Sidonia* de Pedro Espinosa. Análisis léxico de sus cultismos de acepción», publicada en www.ajl.uma.es.

¹² «El Manierismo –explica E. Orozco– se produce por un exceso de intelectualismo e individualismo, es decir, por una búsqueda de nuevas y extrañas formas de belleza [...] la complejidad y complicación manierista [...] no arranca de la realidad ni aún del natural desarrollo de la obra, sino que le es impuesta en un exceso de formalismo como molde o esquema» (OROZCO, E., *Manierismo...*, pp. 32-33).

epistolares por el equilibrio y la regularidad escriturística del tercer bloque. En la *Soledad* II, en cambio, el tono es lineal y uniforme desde el comienzo. Las técnicas de composición manieristas se materializan semánticamente en la simultaneidad y el pluritematismo de diferentes planos actanciales que se superponen, en la sobrevaloración de elementos secundarios –que prevalecen sobre los primarios–, nunca en las bimebraciones y correlaciones, que han sido sustituidas por el período subordinado. La órbita poética de la *Epístola* queda reducida a un espacio artificial, cultista, dominada semánticamente por la ambigüedad del conceptismo barroco, que convierte el discurso epistolar en una variedad polisémica y pluritemática susceptible de ser interpretada en diferentes niveles de lectura.¹³ La mimesis es conseguida a través de un ejercicio retórico mental que construye imaginariamente, sin un referente real directo, un espacio anímico intelectual que sumerge el discurso en una inconcreción material puramente cromática y matemática.

En cuanto al estilo, el poeta rinde tributo a Góngora al elegir, a diferencia de los *Salmos*, un estilo gongorino, cultista, que prefiere la subordinación y la coordinación a la yuxtaposición.¹⁴ En la descripción de ámbitos neutrales el poeta suele optar por endecasílabos heroicos o melódicos, mientras que en sentencias graves que funcionan como ejes vertebradores del mensaje epistolar (llamadas directas al interlocutor) son los versos sáficos, o sáficos a la francesa, los que desplazan al tradicional heroico. El axis en 6ª es trasladado horizontalmente a posición 8ª y el verso es frecuentemente reforzado por el troqueo, que acentúa su intensidad semántica (bien de urgencia alarmante o de carga doctrinal). Respetando un esquema simétrico previamente trazado que es alterado por leves variaciones seriales, el poeta suele reservar la posición de cierre estrófico para el endecasílabo sáfico, que detenta así una posición privilegiada en la estructura epistolar. A pesar de ser ambas, composiciones de poca musicalidad y ritmo interno apagado –si las comparamos a la agilidad versal de los *Salmos*–, es incontestable que la *Epístola* I, sobre todo sus dos primeros bloques, aún en el cauce de la octava inserta series versales de una gran ritmicidad no solo conseguida a través de la prosodia interna, sino de mecanismos de repetición y recursos semánticos que «aumentan el sentimiento de presencia»¹⁵ y acercan sugerentemente el lector a la escena. El trasvase de la musicalidad al prosaísmo lírico conlleva la traslación del eje en 6ª,

¹³ La evolución de su estilo ha sido brillantemente condensada por el Dr. Lara Garrido en su definición como «[u]nidad de estilo y progresivo avance cuantitativo de la complejidad cultista» («La Cátedra de Gramática...», p. 242). Respetando la división tradicional en tres etapas, profundiza en los niveles de ahondamiento lingüístico en los que opera la técnica de Espinosa en relación a Góngora. Del último período anota que «la semejanza entre ambos poetas procede de distintos tipos de dificultad. La de Espinosa descansa 'en causas más bien semánticas que puramente gramaticales', pues su sintaxis 'no es tan avanzada como la de Góngora; no aparece ni el uso sistemático del hipérbaton ni construcciones tales como el llamado acusativo griego'».

¹⁴ Cuando aparece, siempre es relacionando cláusulas mayores, pocas veces sintagmas o frases nominales.

¹⁵ «Entre las figuras que aumentan el sentimiento de presencia –argumentan Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca–, las más sencillas se vinculan a la *repetición*, la cual es importante en la argumentación, mientras que, en una demostración o en el razonamiento científico en general, no aporta nada» (*Tratado de la argumentación*, traducción de J. Sevilla Muñoz, Madrid, Gredos, 1989, p. 278).

característico de la primera *Epístola*, a 8ª en la II, que al hacerse más recurrente y connatural a la exposición epistolar, va ralentizando el discurso, apagándolo, y dotándolo de una monotonía cansada que, junto a la oscuridad cultista y conceptista, hacen del verso un bastidor herméutico y en muchos casos inaccesible.¹⁶

El magisterio protector de Cristo ha sido destronado por una Naturaleza deificada que modela al sabio en la virtud: «Expectat te in hoc genere uitae multum bonarum artium –prometía Séneca al presentar las ventajas de la vida retirada–, amor uirtutum atque usus, cupiditatum obliuio, uiuendi ac moriendi scientia, alta rerum quies».¹⁷ El Duque se convierte, según el diseño del Sabio que ofrece la *Epístola* II, en el perfecto modelo de conducta. Heliodoro cristiano y estoico, don Manuel Alonso Pérez de Guzmán conjuga uniformemente en su carácter la moralidad del cristianismo y del estoicismo clásico. Mientras en la *Epístola* I la soledad ocupaba una funcionalidad subordinada como *ancilla Dei* en cuyo seno era llevado a cabo un aprendizaje perpetuo dirigido y tutelado por Cristo, en la II, el aislamiento voluntario del discípulo debe ser desarrollado, como condición indispensable, en un retiro natural. Las dos perspectivas quedan enfrentadas: la soledad como fin en sí mismo desde la que es requerida la presencia del amigo (*Epístola* I) y la soledad como medio (de aprendizaje) para vivir en sociedad. El conocimiento individual («Sin que salgas de ti, ten alegría; / vive a lo natural que aquí se ofrece») solo es susceptible de ser aprehendido en un confinamiento donde el hombre, paradójicamente, puede aprender naturalmente su esencia política y urbana. Esta es la atmósfera de recogimiento que Hortensio incita a Heliodoro a reconstruir; desde su retiro le ofrece el *aura mediocritas* del Sabio y la libertad individual. Ya no lo tienta con los encantos de una naturaleza arcádica protegida por el patrocinio de Cristo, sino con la libertad individual –«sacude el yugo, libertades canta / [...] / ven do el hombre a sí mismo se adelanta» (vv. 34, 38)– y la superioridad moral sobre toda contingencia arbitraria.

Aunque, como afirma Muñoz Rojas, «en su nuevo estado [Espinosa] siguió siendo hombre de retiro»,¹⁸ «[e]l cambio a la Corte supone –determina Lara Garrido– una vuelta hacia la religiosidad más externa, una pérdida de entrañamiento, aunque conservando el amor hacia la

¹⁶ Si en el discurrir del verso el *Salmo de penitencia* –fechado en 1622, si hemos de atenemos a la datación del Códice de Sevilla– perdía su *tempo* y cadencia rítmicas en beneficio de una mayor emotividad discursiva, la *Epístola* II queda poéticamente empobrecida precisamente por estar encorsetada en una estructura muy calculada, sometida a unos esquemas previos y forzada a una lectura difícil bajo cuya versificación, una vez perdido el ímpetu entusiasta, no queda más que la armazón estructural. Ambas, *Salmo* y *Epístola* (II), compuestas a petición del Duque, y ambas con una extensión considerable de más de trescientos versos (315 el *Salmo* y 384 la *Epístola*) demuestran que Espinosa es capaz de construir brillantes composiciones que al superar los cien versos reducen cualitativamente su calidad estética.

¹⁷ *De breuitate vitae*, ed. de P. Grimal, París, Presses Universitaires de France, 1966, p. 78.

¹⁸ «Trayectoria poética de Pedro Espinosa», en LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1953, p. 36.



Archidona, en **Daniel Meisner**, *Sciographia Cosmica*, Nurembugo, 1637-1638.



Antón van den Wyngaerde, Sanlúcar de Barrameda (detalle).

realidad».¹⁹ La realización pictórica de la imagen poética se hace más evidente en la *Epístola II* («Con pincel y colores lisonjeras / copia lo natural de la pintura / en muchas tablas muchas primaveras, / la hermosura venciendo a la hermosura»), una fusión artística que está en relación directa con la técnica manierista, que domina retórica y compositivamente la escritura epistolar. La incontestable vocación por la pintura hace de todas las composiciones de Espinosa lienzos vivos, llenos de colorido y de juegos de profundidades y perspectivas, una tendencia personal que se intensifica sin precedente alguno en la *Epístola II* –y tan solo comparable, en cierto modo, a las composiciones de lugar del *Espejo de cristal*²⁰– donde «la elasticidad expresiva de la palabra, estirada hasta lograr efectos privativos de otra arte»²¹ alcanza la altura de la más elaborada y matemática creación artística. «Siempre la imagen –afirmaba J. M^a de Cossío refiriéndose a Espinosa– es representación verbal, capaz de pintura, y el acierto expresivo pone ante los ojos patente el objeto de su bulto, colores y dibujo [...]».²²

Cuadros puramente técnicos, calculados y configurados según los patrones y normas estéticas de la pintura de la época –que Espinosa dominaba y conocía a la perfección– permiten al nuevo poeta cortesano conjugar en la *Soledad* «dos campos tan opuestos como el de la espiritualidad religiosa y el panegírico cortesano [...]».²³ Más que «espiritualidad religiosa» sería más exacto hablar de moralidad estoica: los principios doctrinales estoico-senequistas y la alabanza –épico-lírica– de un Heliodoro (Duque) que se ejercita en la Naturaleza para convertirse en un verdadero espejo de príncipes, pueden ser fácilmente armonizados dentro de los parámetros de un tecnicismo artístico rigurosamente estipulado. El paradójico salto cualitativo que opera entre las dos *Epístolas* –separadas por diez años de transición–, de la exaltación religiosa y la cosmogonía natural barroca a escenas pictóricas construidas según una óptica acorde con la forma de hacer manierista se explica en relación al impulso natural que ordena y configura las composiciones escritas durante su período de retiro, en la órbita plenamente viva y auténtica del espacio edénico, y las condiciones que determinan las obras por encargo de su tercera etapa vital. Desaparecido el estro poético de su verdadera soledad –la misma que impulsó a Góngora sus bucólicas *Soledades*–, solo permanece la

técnica aprendida y la pericia artística, el método de modelar y moldear el verso; la *Epístola* pierde calor y confidencialidad y el poeta busca inútilmente la inspiración en el apartamiento del *hortus conclusus*. Sin embargo, lo que de manierista tiene la *Epístola II* no se materializa retóricamente en mecanismos de correlación léxico-sintácticos sino en planos y perspectivas pictóricas; la *Epístola* no es absolutamente manierista: impulso barroco y técnica intelectualista se asocian en un discurso que todavía mantiene ecos de su espiritualidad eremítica.²⁴

A pesar de participar de rasgos comunes que las unen indisolublemente en un todo genérico y atómico,²⁵ no cabe duda –tan solo después de un somero análisis estilístico– que, como oportunamente ha enjuiciado A. Terry, «[t]he *Soledad del Gran Duque* is more monumental, and less rich, than the *Soledad de Pedro de Jesús*».²⁶ Ambas clasificadas por López Estrada dentro del subgénero de epístolas *morales*,²⁷ las dos comparten el carácter aleccionador que sigue la estela doctrinal de san Jerónimo (I) y Séneca (II); al mismo tiempo que el proceso mecánico de escritura, se va produciendo *in fieri* una preparación y adiestramiento teórico dirigido por el guía espiritual y una consecuente transformación moral-espiritual en el discípulo que recibe la instrucción. Lo que permanece básicamente en ambas epístolas –con los diez años mediales de transición– es asimismo la soledad, la (amorosa) invitación a las delicias del campo, al retiro de la ermita o al aislamiento construido en el tumulto de la Corte; en ambas existe un período exordial de grave exaltación (moderada en la II) que se compensa con la distensión de los halagos de la naturaleza. Sin embargo, y aunque es posible interpretar en la *Epístola I* el deseo íntimo de Naturaleza como fin en sí mismo, en ambas puede alegarse que se trata de un motivo secundario, como puerto de salvación cristiano (I) o como medio donde recibir el perfecto adoctrinamiento moral estoico (II). La causa motriz que inicia la invitación epistolar en la I es el llamamiento –Hortensio como mediador– de Cristo al arrepentimiento («ven, llora aquí tus culpas con su llanto»), mientras que en la II es la necesidad de preparación y ejercitamiento, a través de un proceso constructivo de adoctrinamiento y deconstructivo de desenmascaramiento de la opinión (la muerte y la Corte), para saber vivir y regir políticamente un estado.

¹⁹ El aislamiento y concentración del retiro promueven una poesía entrañable, de un cálido intimismo familiar, emotivo y exaltado, en un ámbito natural que es, desde el cauce de una óptica barroca, mímicamente trasladado al verso. Sin la motivación externa, el poeta inserta la descripción de la naturaleza en un bastidor casi artificial en el que la sensorialidad y el impacto de los frescos cuadros son suplantados por un complicado ejercicio de intelectualismo. Invirtiendo los términos de Pacheco, puede decirse que Espinosa vuelve al mundo trocando la sabiduría celestial por los estudios de la especulación terrena, la poesía en alabanzas de Dios por los libros humanos (F. Pacheco *apud* RODRÍGUEZ MARÍN, F., *Pedro Espinosa...*, p. 211).

²⁰ Las analogías entre la *Epístola II* y el *Espejo de cristal* son evidentes: a nivel compositivo, ambas se construyen a base de escenas pictóricas; a nivel temático, el cuadro de la *Vanitas* barroca enlaza con el sentimiento de desengaño del estoicismo y con un nihilismo que en un caso es anulado con la gracia de Dios, y en otro con la superioridad de la *Ratio* y la libertad individual del Sabio. La amplia recepción del texto, en su tiempo de publicación y en épocas posteriores, me ha llevado a la elaboración de una edición crítica y anotada que saldrá próximamente en la colección *Autores recuperados*.

²¹ COSSÍO, J. M^a de, *Poesía española. Notas de asedio*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953, p. 83.

²² COSSÍO, J. M^a de, *Poesía española...*, p. 83.

²³ LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 53.

²⁴ Olvidándose de la cima barroca de su obra (la *Soledad de Pedro de Jesús*), o quizás mal considerándola manierista, López Estrada incluye la producción poética de Espinosa entre «los cuadros del manierismo artístico» (LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Poesías completas...*).

²⁵ Las dos son sometidas a los modelos de Séneca, san Jerónimo y Góngora. Su paralelismo y analogía han llevado a López Estrada a suponer que «[...] parece que ambas son situaciones diferentes de un proceso creador. Y, en último término, podrían considerarse la misma obra sorprendida en dos fases de su proceso de creación poética» (LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Poesías completas...*, p. 52).

²⁶ «Pedro Espinosa and the Praise of Creation», *Bulletin of Spanic Studies*, XXXVIII, 1961, p. 144.

²⁷ «La epístola –evalúa López Estrada– puede llamarse moral y en ella el tema es uno de los más comunes desde el comienzo de la literatura escrita para convencer al hombre de la ciudad de que la abandone y se vaya al campo, bien con argumentos del estoicismo gentil o con los que fueron válidos entre los cristianos de todos los tiempos: la invitación al retiro, a la vida solitaria en el yermo o en el desierto» («La primera *Soledad* de Pedro Espinosa (Un ensayo de interpretación poética)», *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, I, Granada, Universidad de Granada, II, 1974, pp. 467-468).

Quizás por su mayor accesibilidad hermenéutica la *Epístola* I ha sido objeto de un mayor número de análisis filológicos; infortunadamente, de la II, por el contrario, falta un balance investigador y un análisis exhaustivo y calificativo que permitiese la comparación rigurosa, bajo presupuestos metódicos, de dos composiciones que tradicionalmente han sido siempre consideradas como conjunto homogéneo con leves variaciones de punto de vista.²⁸ La calculada opacidad del texto, que se inserta entre aquellas composiciones poéticas –laudatorias– compuestas en el último, y más prolongado, período vital del poeta, es la posible causa del alejamiento de cada uno de los críticos que se han acercado a su obra; tan solo emergen, entre el conjunto de consideraciones hechas en torno a ella, reflexiones sobre el carácter moral estoico, su vuelta a lo clásico, y algún que otro juicio de valor estilístico. El desconocimiento real –vuelvo a insistir– del profundo poso doctrinal y verdadero mensaje –cifrado– epistolar han llevado a la enunciación de juicios demasiado simplificados.²⁹ «Hay en el fondo del caso de ambos –valuaba López Estrada– un anhelo utópico [...]».³⁰ Nada más lejos que esta irreflexiva afirmación. La *Epístola* I trata de cristianizar y sensibilizar la conciencia desorientada de un discípulo que progresivamente, tras la *catarsis* purificadora ante el Crucificado, inicia un proceso de evolución purgativa y acercamiento a Cristo; la II constituye un madurado programa educativo de alcances efectivos donde el maestro guía a un discípulo en un aprendizaje en soledad para hacer de él un gobernador eficaz: el estoicismo es la vía elegida para esa formación político-moral; la corrupción actual del estado debe ser controlada por un ser capaz de penetrar las apariencias (la opinión) y llegar a la esencia («que en ser y no en hacer está el buen hecho») de cada categoría, con una capacidad de superación –siempre basada en la *Ratio*– que alcance el dominio y el sometimiento individual. Las dos propuestas teóricas no emiten situaciones utópicas; ambas se sustentan sobre la demostración factible de su aislamiento eremítico (I) y de la gobernación ejemplar del Duque (II).

Hace más de setenta años E. Joiner Gates consideraba las *Epístolas* las dos mejores composiciones de la producción de Espinosa; hoy, tras un estudio pormenorizado de ambas me aventuro a matizar tal afirmación sosteniendo que la *Soledad de Pedro de Jesús* es sin duda alguna la más brillante pieza poética del autor. Alcanzando la culminación del espíritu barroco, las dos *Epístolas* constituyen probablemente la más alta cima no ya del restringido círculo de su poesía espiritual, sino de su entera producción poética conservada.

²⁸ Anuncio aquí la próxima publicación de un estudio exhaustivo y pormenorizado de los grandes poemas espirituales de Espinosa, *Salmos y Epístolas*. Bajo el título *Hermenéutica del discurso poético espiritual en Pedro Espinosa* se reúnen las composiciones que, abordadas desde amplias perspectivas metodológicas, demuestran ser destacadas cimas del Barroco religioso.

²⁹ Me refiero, por ejemplo, al de J. A. Muñoz Rojas, cuando sostenía que la *Epístola* II «[e]s una obra de madurez [...] La metáfora pierde jugo y frescor. El concepto se aprieta. El poeta ha derivado al conceptismo. Conceptista es esta época suya. Es el otro extremo que lo atrajo: el de Quevedo. Si su juventud es gongorina, su madurez es quevedesca. Si bien ambas se inscriben dentro del halo de imitación de las *Soledades* gongorinas como marco genérico y esencial, lo cierto es que, bien matizada, la II podría ser calificada de soledad quevedesca o barroco senequista, nunca perdiendo de vista el modelo gongorino (MUÑOZ ROJAS, J. A., «Trayectoria poética...», p. 37).

Con el mensaje capital de una concienciación y reorientación cristiana (I) o civil (II), Espinosa regresa como maestro espiritual –aceptando el círculo evolutivo trazado por R. Molina– a la orientación de la estética cultista, que en las *Epístolas* «se acentúa al máximo».³¹ Por entre sus versos conversa la voz personalísima de alguien que, muerto para el mundo, había retornado al espacio edénico de la Edad de Oro en compañía de Cristo. Desde ese estado de beatitud convoca al amigo. La singularidad de la *Epístola* destaca a todos los niveles la hondísima humanidad de Pedro Espinosa. Probablemente no estuvo de ese modo en Góngora. Acaso fue precisamente eso lo que no lo hizo grande. Era demasiada exaltación anímica que no pudo ser, como los versos que salían del prodigioso talento del modelo, convenientemente contenido en el esplendor de las formas barrocas. Pedro Espinosa no pudo renunciar a la voz personalísima que brotaba desde la intimidad de su retiro. Nunca pretendió competir con el maestro –«Solo uno en el mundo gongoriza»³²–; sí imitarlo, otra manera de elogio.³³ Sin embargo, si su poesía no pudo estar a la altura de un Quevedo o un Góngora, su verso fue uno de los más sinceros y emotivos del Barroco español.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

ESPINOSA, P., *Obra en prosa*, ed. de F. López Estrada, Málaga, Clásicos Malagueños, 1991.

–*Obras de Pedro Espinosa*, ed. de F. Rodríguez Marín, Madrid, RAE, 1909.

–*Poesías completas*, ed. de F. López Estrada, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

SAN JERONIMO, S. E., *Lettres*, ed. de J. Labourt, I-VIII, París, *Les Belles Lettres*, 1949-1963.

QUEVEDO, F. de, *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, ed. de L. López Grigera, Madrid, RAE, 1969.

SÉNECA, L. A., *Cartas morales*, I-II, traducción de J. M. Gallegos Rocafull, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1951-1953.

³⁰ LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Poesías completas...*, p. 53.

³¹ MOLINA, R., «Pedro Espinosa, poeta religioso», en LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1953, pp. 117-130, p. 128.

³² ESPINOSA, P., *Obra en prosa*, Málaga, Diputación de Málaga, 1991, p. 190.

³³ Con aguda observación y tras un examen detenido de su modo de composición, el Dr. Lara Garrido niega y precisa la ligera afirmación de A. Carreira en su análisis comparativo entre la poesía de Góngora y Espinosa: «Pero aunque en ocasiones sea verdad que en la obra panegírica de Espinosa se incrusten fórmulas o sintagmas gongorinos [...], no resulta aceptable dictaminar que el antequerano convirtió 'su propia obra en un mosaico donde el diseño era suyo y el brillo de Góngora'» (CARREIRA, A., «Pedro Espinosa y Góngora», *Revista de Filología Española*, LXXIV, 1994, p. 242).

–*Consolaciones*, trad. de J. M. Gallegos Rocafull, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1948.

–*De brevitae vitae*, ed. de P. Grimal, París, Presses Universitaires de France, 1966.

–*Dialogorum*, ed. de L. D. Reynolds, Oxford, Oxford University Press, 1985.

FUENTES SECUNDARIAS

CARREIRA, A., «Pedro Espinosa y Góngora», *Revista de Filología Española*, LXXIV, 1994, pp. 167-179.

COSSÍO, J. M. de, *Poesía española. Notas de asedio*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953.

JOINER GATES, E., «Góngora and Pedro Espinosa», *Philological Quarterly*, XII, 1933, pp. 350-359.

LARA GARRIDO, J., *Del Siglo del Oro (Métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-Cees ediciones, 1997.

–«La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana del Siglo de Oro», *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de arte e historia (1503-2003)*, Antequera, 2004, pp. 221-257.

LÓPEZ ESTRADA, F., «La primera *Soledad* de Pedro Espinosa (Un ensayo de interpretación poética)», *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, I, Granada, Universidad de Granada, II, 1974, pp. 453-500.

–«Documentos sobre Pedro Espinosa (1613). (Fundación de las

capellanías de nuestra señora de Gracia, en Archidona, y de la Magdalena, en Antequera)», *Estudios sobre literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 287-295.

MOLINA, R., «Pedro Espinosa, poeta religioso», en LÓPEZ ESTRADA (ed.), F., *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1953, pp. 117-130.

MUÑOZ ROJAS, J. A., «Trayectoria poética de Pedro Espinosa», en LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1953, pp. 19-37.

OROZCO, E., *Manierismo y Barroco* [1969], Madrid, Cátedra, 1981.

–«Una pluma pincel», en *Temas del Barroco de poesía y pintura* [1947], Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 113-117.

PERELMAN, Ch. y OLBRECHTS-TYTECA, L., *Tratado de la argumentación*, traducción de J. Sevilla Muñoz, Madrid, Gredos, 1989.

PONCE CÁRDENAS, J., «La poesía de Miguel Colodrero de Villalobos: Consideraciones en torno al epilio y los motivos del retiro en la naturaleza», en ROSES, J. (ed.), *Góngora y el siglo XX: actas de los Foros de Debate Góngora Hoy*, VI, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004.

RODRÍGUEZ MARÍN, F., *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico* [1907], introducción de Belén Molina Huete, Málaga, Facsímil-Universidad, 2004.

TERRY, A., «Pedro Espinosa and the Praise of Creation», *Bulletin of Spanic Studies*, XXXVIII, 1961, pp. 127-144.



EKPHRASIS BARROCA: LA ARQUITECTURA «PINTADA» POR LA POESÍA

Carmen González Román
Universidad de Málaga

«Con los pinceles que aplica/ a esta eminente Sion/ tu ingenio
en tu descripción/ otra vez la sacrifica.../ Pues no se habrá visto
igual/ Retórica, ni aparato/ en que hable vivo el retrato/ callando
el original.../ Que va mucha diferencia/ de lo vivo a lo
pintado.../Pintar pues con tal ventura/ a todos nos manifiesta/
ser lo pintado la fiesta/ y lo vivo tu pintura».

[Pedro Ballesteros, comendador escribano público de la ciudad
de Málaga en alabanzas del autor de la *Descripción Panegírica*
... Juan Núñez de Sotomayor].

La presente comunicación forma parte de un proyecto en el que pretendo llevar a cabo un análisis riguroso de las descripciones literarias de catedrales e iglesias andaluzas. Dicha investigación ha dado ya sus primeros resultados con la publicación del facsímil, acompañado de un estudio introductorio que he realizado junto al profesor Juan Antonio Sánchez López, de la hasta ahora desconocida edición de 1607 del libro de Gaspar de Tovar, *Pintura y Breve recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga...* Impreso en Málaga por Juan René. R. A. Bellas Artes de San Telmo y Fundación Málaga, 2007.

Trataré por tanto de ofrecer aquí una aproximación a algunas de las detalladas descripciones sobre arquitectura religiosa presentes en la literatura barroca andaluza, así como a aquellas narraciones, de un carácter en mayor o menor medida poético, que desvelan el aspecto

de tales edificios cuando, con motivo de la celebración de determinadas fiestas, adquirirían una apariencia nueva y en muchos casos espectacular. Esta éfrasis barroca presente en las relaciones de fiestas, en las justas o certámenes poéticos organizados con ocasión de determinados eventos lúdicos, en la poesía decididamente descriptiva, o en composiciones narrativas de clara vocación efrástica («Teatros»), genera en muchos casos un conjunto de alegorías que, sin olvidar lo esencialmente material, trascienden lo meramente físico para evocar el imaginario cultural de la época.

En tales descripciones, aflora un aspecto crucial desde el punto de vista de la teoría de las artes en el Barroco: el *paragone* con la pintura.¹ La poesía barroca, al hilo de los argumentos teóricos en torno a la liberalidad de la pintura, «debe en sus versos representar las cosas de manera que parezca que las estamos viendo», tal y como expresaba Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su *Noticia General para la estimación de las artes* (1600).² En argumentos como «Vence el pintor que puede pintar todo esto», se aprecia el sentir de una época en la que los pintores son considerados rivales por los poetas, reflejando en dichas «afrentas» el valor concedido a lo visual, lo puramente icónico, por la sociedad barroca. Así, «la hegemonía del ojo sobre los otros sentidos privilegia toda manifestación efrástica para suplir con la palabra la ausencia de la imagen y viceversa».³ Más allá del *paragone* horaciano, en el Barroco el poeta trata deliberadamente de emular al pintor, situación que genera una «reivindicación» en la que la poesía defiende su superioridad sobre la pintura. Así, el factor espacial, que constituye un obstáculo para la pintura, permite en cambio a la literatura recrear y reconstruir en sus más mínimos detalles un edificio. En ello fundamentan los poetas parte de su reivindicación, como también lo hacen amparándose en la imposibilidad de la pintura de recrear una situación temporal, aspecto éste particularmente interesante en la literatura panegírica que relata las fiestas, como se aprecia en los certámenes o justas poéticas organizadas con motivo de algunas fiestas barrocas. A este respecto quiero, en esta ocasión, llamar la atención sobre dos textos: la descripción de la Iglesia de Santiago de Málaga contenida en la *Dulce Miscellanea* compuesta por Pedro López de Santiago (con licencia en Málaga, por Juan Serrano de Vargas, 1639), y la de la Catedral de Jaén que se incluye en la *Descripción panegírica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaén*

¹ El tema lo inaugura en el siglo XVII Gaspar Gutiérrez de los Ríos con su *Noticia General para la estimación de las artes* (1600) y lo cierra *El Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724) de Antonio Palomino. En medio no faltan importantes testimonios (no sólo poéticos: Céspedes, Jáuregui) de escritores, como el *Memorial informatorio por los pintores. En el pleito que tratan con el Señor de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda, sobre la exención del Arte de la Pintura* (1629) en el que interviene Lope de Vega (junto a José de Valdivielso y Jáuregui), o la *Deposición de Pedro Calderón de la Barca, en favor de los profesores de la pintura* (1677).

² Véase CERVELLÓ GRANDE, J. M^a, *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su Noticia General para la estimación de las artes*, Madrid, 2006.

³ BRITO DÍAZ, C., «Porque lo pide así la pintura»: la escritura peregrina en el lienzo del Persiles», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1997, pp. 145-164. Las aplicaciones derivadas de la identificación sinestésica entre poesía y pintura alcanzan variada fortuna, según ha demostrado Aurora Egido: «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, 1990, pp. 164-197.

⁴ Véase GÓMEZ YEBRA, A., *La poesía malagueña del siglo XVII como*

celebró en la translación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso templo... (Málaga. Imprenta de Mateo López Hidalgo, 1661), compuesta por Juan Núñez de Sotomayor.

Durante los años 1635-1636 se celebraron una serie de fiestas y actos religiosos en Andalucía y toda España, en los que se incluyeron certámenes poéticos. Fueron fiestas en desagravio del Santísimo Sacramento en respuesta a la noticia de que las tropas francoholandesas habían entrado a saco en la ciudad flamenca de Tierlemont el sábado 9 de junio de 1635 enconándose con las personas y los lugares consagrados a Dios, y mostrando un especial interés en ultrajar al Santísimo Sacramento.⁴ De la fiesta que tuvo lugar en Granada por tal motivo quedó constancia en la obra de Pedro Araujo Salgado: *Descripción de la fiesta que la Santa Metropolitana de Granada celebró en desagravio del Santísimo Sacramento* (1635).⁵ En Málaga, el primer certamen poético tuvo lugar en la Iglesia Mayor el día 8 de diciembre de 1635, ocasión en la cual el religioso mínimo fray Juan de Prado Ugarte ordenó y compuso la obra que describía el citado evento catedralicio, y lo hizo a juicio de sus contemporáneos con tanta elegancia y sublime estilo «que es lo mismo que decir Pinxit Apelles, pinxit Timantes».⁶ Esta equiparación de la poesía contemporánea a la pintura de aquellos célebres artistas de la Antigüedad constituye un tópico en la literatura de la época y así lo comprobaremos en la descripción de la iglesia malagueña de Santiago. Fray Juan de Prado Ugarte recogió todo lo relativo a las Fiestas de la Iglesia Mayor en el volumen desaparecido *Desagravio congruo*.⁷

Pero los actos públicos y los certámenes poéticos por el desagravio a la Eucaristía se llevaron a cabo igualmente en la parroquia de los Santos Mártires, ocasión también recogida por Prado Ugarte, así como en la ya mencionada iglesia de Santiago de la misma ciudad de Málaga. La descripción de la Iglesia de Santiago con motivo de esta fiesta, un relato que pese a lo interesante resulta poco conocido, aparece en el tomo tercero de *Dulce Miscellanea* en concreto en la silva del joven poeta granadino Francisco Calderón Ocampo.⁸ Los primeros versos exponen los motivos de los actos de desagravio, para pasar luego a narrar los actos llevados a cabo el primer día de fiesta, sobresaliendo los juegos de artificio y tracas que se pudieron contemplar en la Plaza de la Merced. Los versos 171 al 261 describen

documento histórico «Dulce Miscellanea», Málaga, 1988. También se publicaron algunos sermones predicados en tal ocasión, véase NÚÑEZ BELTRÁN, M. Á., «Predicación e Historia. Los sermones como interpretación de los acontecimientos», *Criticón*, nº 84-85, 2002.

⁵ ARAUJO SALGADO, P., *Descripción de la fiesta que la Santa Metropolitana de Granada celebró en desagravio del Santísimo Sacramento*, Granada, Imprenta de Antonio René, 1635.

⁶ Observación hecha por el poeta Calderón Ocampo, autor de la descripción de la iglesia de Santiago que a continuación comentaré, en *Dulce Miscellanea*, cfr. GÓMEZ YEBRA, A., *La poesía malagueña...*, pp. 55-56.

⁷ PRADO UGARTE, J. de, *Desagravio congruo, sino con digna satisfacción en la mayor ofensa que a la Suprema Bondad pudo la mayor ingratitud obstinada prevenir y sacrílega ejecutar*, Málaga, imprenta de Juan Serrano de Vargas, 1636, cfr. GÓMEZ YEBRA, A., *La poesía malagueña...*, p. 40.

⁸ La silva de Calderón Ocampo es un largo poema de 921 versos endecasílabos aconsonantados, cfr. GÓMEZ YEBRA, A., *La poesía malagueña...*, p. 43.

D V L G E
MISCELLANEA

DE VERSOS LATINOS Y CASTELLANOS,
Elegias, Emblemas, y Hieroglyphicos, divinos y
humanos, a varios asuntos.

A Don Pedro de Zamora Hurtado, Canónigo del S. Oficio,
Canonigo Doctoral de la Catedral de Málaga, Provisor y Vi-
cario general della y su Obispado, Visitador y Licenciado
por su Magestad de sus Reales Hospitales.

Autor el Doctor Pedro Lopez, Medico Lusitano.



Año

1639.

Con licencia en Málaga, por Juan Serrano de Vargas.

Pedro López de Santiago, *Dulce Miscellanea en versos latinos y castellanos...*, Málaga, Juan Serrano de Vargas, 1639.

Dulce Miscellanea.



SILVA

DE LAS FIESTAS

GRANDIOSAS, QUE A LOS
Desagravios del Santísimo Sacramento se
hicieron en la noble y antigua Parroquia
de los señores Santiago de la ciudad de Málaga,
en el mes de Enero del año de mil y seis-
cientos

Pedro López de Santiago, *Dulce Miscellanea...*, tomo III, *Silva de las fiestas grandiosas, que a los desagravios del Santísimo Sacramento...*, Málaga, Juan Serrano de Vargas, 1639.

la disposición ornamental de la iglesia. Pero antes de comentar dicha descripción, interesa destacar uno de los poemas en alabanza de Calderón Ocampo, particularmente la excelente silva que le dedicó D. Luis de Soto y Alderete,⁹ por el interés que reviste en el contexto del *paragone* con la pintura: «Humíllese el hermoso rostro de diosa que pintó Apelles, las uvas de Zeuxis, las telas de lino de Parrasio, y la fama del celebrado Timante, que fue la primera de todas, y Escopas el extraordinario, y el sublime Michael; la mano de Calderón los vence, la santa Hostia los vence, y triunfan las grandes fiestas del caudillo Santiago, vencen y vence el pintor que puede pintar todo esto; para tan célebre cuadro no bastaban aquellas manos».¹⁰

Calderón Ocampo, joven poeta granadino, describe un interior de la iglesia de Santiago revestido de telas color pajizo que colgaban desde los altos frisos, con tal habilidad unidas que daban la impresión de ser una sola pieza. El color elegido podría tratar de emular el de la piedra y el hecho destacado de que «parecía que de una misma pieza la cortaron, / o que unas manos mismas la formaron»,¹¹ hace pensar en la idea de que se pretendiera simular un todo compacto, sugiriendo el aspecto de fortaleza o alcázar, como con frecuencia es considerada la vecina Catedral de Málaga en la metáfora utilizada por Gaspar de Tovar y otros poetas malagueños contemporáneos. Este revestimiento estaba recorrido por una cenefa pintada con motivos decorativos clásicos, o al menos esto se puede inferir de la afirmación del poeta cuando dice: «Por cenefa mostrava, / con cuadros, con pinturas, con pinceles, / injurias animadas / de Zeuxis, de Timantes y de Apeles».¹² Con esta referencia a los célebres pintores de la Antigüedad no sólo se avalaba el repertorio clásico empleado en la ornamentación, sino que se aseguraba la calidad y veracidad de lo representado. No deja de aludir el poeta al primoroso adorno de las columnas, así como al conjunto de enigmas, jeroglíficos y emblemas que exaltaban la Eucaristía y recorrían todo el perímetro. Dicho programa fue realizado, según nos indica, por el poeta López de Santiago, el autor de la *Dulce Miscellanea* en la que se encuentra la presente silva.

Pero la parte más ornamentada del templo era la Capilla Mayor, cuyo arco fue decorado con una pintura en oro, plata y púrpura, que representaba el Arco Iris, signo visible del pacto entre Dios y Noé, posiblemente obra también de López de Santiago: «De la mayor Capilla el arco grave, / logró vistosamente, / en oro, en plata, en púrpura, la gala / del Iris bello, que la paz señala».¹³ A propósito del colorido dispuesto en el arco toral de esta Capilla Mayor cabría plantearse una posible fuente de inspiración en la vecina Catedral, cuyo arco toral lucía dorado, acorde con motivos ornamentales y figurativos que, además de traducir un programa iconográfico concreto, subrayaban el efecto escenográfico de una arquitectura premeditadamente colorista

que, como veremos, sirvió también de inspiración a los poetas que glosaron la magnificencia del Templo catedralicio malacitano. En medio de la capilla mayor de la Iglesia de Santiago se situó un obelisco decorado en oro, al pie del cual se disponía un altar adornado con luces e incensarios. En el lado izquierdo de dicho altar describe el poeta lo que debió ser una pintura del Apóstol Santiago.

En las naves laterales, junto a la capilla mayor, se disponían sendos altares. En la nave derecha un altar suntuoso adornado de relicarios y flores, cuya estructura contaría con piezas plateadas y con altura hasta el arquitrabe, y en la nave de la izquierda, otro altar con dosel de oro y elevado sobre cuatro elevadas gradas, e igualmente adornado de flores.

Sin duda, lo más espectacular del ornato de la capilla mayor fue el «aparato» construido en el altar mayor, el cual, al entonarse los primeros cantos justo antes de iniciarse la misa, se abrió por la mitad dejando ver el movimiento de una custodia en forma de sol que hacía el recorrido aparente del astro rey, de modo que el Sacramento «con tal arte / en la rica Custodia se elevava, que mientras más al cielo se subía, / mas glorioso a los ojos se venia...»,¹⁴ y todo ello acompañado por el movimiento de antorchas encendidas. Esta tramoya estaba inspirada en mecanismos utilizados en los teatros de la época cuya repercusión en retablos y altares de iglesias se hizo notable en el siglo XVII.¹⁵

Al poeta malagueño Juan Núñez de Sotomayor se debe la *Descripcion panegyrica, de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Iaen...* Impreso en Málaga por Mateo López Hidalgo en 1661. Este magnífico ejemplar contiene dos autos sacramentales de Calderón de la Barca: *El sacro Parnaso* y *El Maestrazgo del Tusón*. Además, como es habitual en el género panegírico, una serie de poemas en alabanza a la composición y al autor precede a los discursos, y en dichos poemas se exalta la capacidad del poeta de «pintar» escenas que superan lo vivo, lo real. Quiero destacar en este sentido las décimas escritas por Pedro Ballesteros, escribano público del número de la ciudad y amigo del autor, versos que he reproducido en parte al inicio de este estudio: «...Pintar pues con tal ventura / a todos nos manifiesta / ser lo pintado la fiesta / y lo vivo tu pintura».

La descripción de la Catedral de Jaén se desarrolla a lo largo del *Discurso I* en el cual, junto a referencias concretas a partes y medidas, encontramos las ya mencionadas asociaciones metafóricas con un alcázar o atalaya, así como con el Templo de Jerusalén. En concreto, del templo jiennense destaca el autor su altura exterior: «parece que con su empinada extremidad señorea las regiones, hasta chocar con la diáfana escultura de ese celestial edificio...de atalaya sirve a todos los espacios del contorno».¹⁶ También lo denomina «alcázar divino»,¹⁷

⁹ Según Gómez Yebra podría tratarse del conocido poeta astrónomo y político Luis de Alderete y Soto, cfr. GÓMEZ YEBRA, A., *La poesía malagueña...*, p. 68.

¹⁰ El original está en latín, utilizo la traducción de GÓMEZ YEBRA, A., *La poesía malagueña...*, p. 70.

¹¹ CALDERÓN OCAMPO, F., «Silva» en *Dulce Miscelanea*, t. III, versos 174-174, cfr. GÓMEZ YEBRA, A., *La poesía malagueña...*, p. 84.

¹² CALDERÓN OCAMPO, F., «Silva»..., versos 176-179.

¹³ CALDERÓN OCAMPO, F., «Silva»..., versos 195-198.

¹⁴ CALDERÓN OCAMPO, F., «Silva»..., versos 253-258.

¹⁵ RODRÍGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, A., «Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco», *En torno al teatro del Siglo de Oro*, nº 9, Almería, 1992, pp. 137-151.

¹⁶ NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, J., *Descripcion panegyrica, de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de IAEN...*, Impreso en Málaga por Mateo López Hidalgo en 1661, *Discurso I*, p. 21.

¹⁷ NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, J., *Descripcion panegyrica...*, p. 28.

siendo esta metáfora más frecuente en otras descripciones catedralicias. La evocación hierosolimitana se establece a propósito de dos personalidades: el cardenal D. Baltasar de Moscoso y Sandoval, Arzobispo de Toledo y antes Obispo de Jaén, a quien va dedicado el libro, y D. Fernando de Andrade y Castro Arzobispo Obispo de Jaén, promotor de las fiestas e impulsor de esta empresa editorial. Estos preladados son equiparados a las dos célebres columnas del Templo de Jerusalén: «son los dos polos donde estriba toda la firmeza de este templo; las dos columnas son en cuyas cumbres (como en las de Salomón) rinden las azucenas cándidos triunfos que aclaman sus victorias».¹⁸ Pero de modo más evidente, el poeta iguala la Iglesia Mayor jiennense al templo levantado en Jerusalén por el sabio Rey Salomón: «Luego que acabó su templo Salomón lo dedicó a Dios, y con solemnísimas fiestas celebró aquella única maravilla de los siglos. El concurso de su celebridad fue incomprendible y el de la que Jaén consagró a la dedicación de su Templo no se puede reducir a número».¹⁹

Todavía encontramos otra curiosa sugerencia al mítico templo de Jerusalén en la descripción del sagrario de madera dorada, el cual a juicio del poeta, «por única emulación se pudiera imaginar del trono de Salomón en su lucimiento».²⁰

Particularmente evocador resulta el modo en que el poeta equipara esta insigne «máquina» a las maravillas de la Antigüedad: «cuyos primores en la arquitectura, cuya perspectiva en la distribución de sus ventanas, cuya belleza y acierto aún en la parte menor de toda su compostura desvanecen las repetidas voces que han perpetuado el tiempo y la fama, aplaudiendo aquellos siete milagros del arte, que celebró la antigüedad por maravillas».²¹ El tono laudatorio de la éfrasis de Sotomayor aparece, no obstante, sujeto a ponderación cuando se refiere a la sillería del coro, momento en el que no duda en establecer la justa comparación con la sillería de la Catedral de Málaga: «baste, pues, que teniendo a la vista el maravilloso ejemplo de los siglos, el nunca bien engrandecido portento de las maravillas, la sillería del coro de esta ilustrísima Iglesia Catedral de Málaga, mi patria [obra que tan perfecta y felizmente acabó el gran maestro Pedro de Mena, asombroso ejecutor de su incomprendible, y jamás imitable destreza]...».²²

Sin pretender ser exhaustiva en este breve espacio, no puedo dejar de indicar que la éfrasis arquitectónica generada a partir de la fiesta barroca tiene un exponente singular en Sevilla en la obra del sacerdote Fernando de la Torre Farfán, gran aficionado a las justas poéticas y promotor de las mismas.²³ En el bellissimo libro *Fiestas de la S. Iglesia*

Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del S. Rey S. Fernando... (Sevilla, 1671), adornado con un retrato de Fernando III hecho por Murillo y otros muchos dibujos que reflejan la estructura y disposición del templo catedralicio, Farfán describe de forma extensa y rigurosa, con una narrativa elegante y sin adornos conceptistas, la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, el sepulcro del Rey Fernando, el altar principal, así como todas y cada una de las capillas de la Catedral, portadas y demás dependencias del templo. También relata la ornamentación realizada con ocasión de la celebración de dicha fiesta en honor al Santo Rey. Con anterioridad, había editado el *Templo panegírico*,²⁴ con motivo de la inauguración del nuevo Sagrario catedralicio, y unas *Fiestas*²⁵ celebradas en la parroquia de Santa María la Blanca. Según parece, el erudito sevillano dejó sin concluir a su muerte una descripción de la custodia de la Catedral de Sevilla.²⁶ La prosa de Torre Farfán no comparte con otras descripciones arquitectónicas del siglo XVII el afán lírico-metafórico, y, sin embargo, dada la extraordinaria información que aportan sus libros, éstos constituyen una fuente documental de enorme valor que bien merecerían un estudio riguroso.

Sobre la catedral hispalense ya se había publicado una treintena de años atrás una singular descripción: el libro titulado *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas* (Sevilla, Matías Clavijo, 1635), obra de Pablo Espinosa de los Monteros. El autor, que publicó en 1627 la *Primera parte de la historia, antigüedades y grandezas de la ciudad de Sevilla*, utiliza una prosa impregnada por un lirismo que genera sutiles imágenes, como la que equipara la Catedral de Sevilla con una antorcha encendida: «y para buscar las luces de este grandioso edificio, fueron sus arquitectos formando en los escudos de las capillas y cerramientos sus ventanas con sus claraboyas... Estando en mayor eminencia las del crucero, hiriéndose las unas a las otras con los rayos del sol, pareciendo a todas horas del día todo el templo, una antorcha encendida».²⁷ No obstante, Pablo Espinosa, a diferencia de otros escritores de la época que ensalzan la capacidad de los poetas para «pintar» la realidad e incluso superarla, comienza su descripción del templo indicando que «es imposible igualar lo vivo a lo pintado». Esto no es óbice para que, además de ofrecernos medidas precisas de naves, pilares, capillas, etc., nos transmita otras sugerentes metáforas: «parece que le ha prestado el cielo a este Santo Templo su riquísima capa, adornada de las innumerables estrellas y resplandecientes y brillantes luceros que tiene en su firmamento».²⁸ No faltan en esta narración una serie de *topos* frecuentes en las descripciones barrocas de iglesias y catedrales, como es la vinculación con el Templo de Salomón: «Oh qué hermosa

¹⁸ NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, J., *Descripción panegyrica...*, p. 28.

¹⁹ NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, J., *Descripción panegyrica...*, *Discurso II*, p. 34.

²⁰ NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, J., *Descripción panegyrica...*, *Discurso I*, p. 19.

²¹ NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, J., *Descripción panegyrica...*, *Discurso I*, p. 23.

²² NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, J., *Descripción panegyrica...*, *Discurso I*, p. 17.

²³ REYES, R., «Fernando de la Torre Farfán, un animador de justas poéticas en la Sevilla del XVII», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 6, 1987, pp. 501-507.

²⁴ TORRE FARFÁN, F. de la, *Templo panegírico al certamen poético que celebra la Hermandad insigne del Smo. Sacramento estrenando la grande fábrica del*

Sagrario nuevo de la metrópoli sevillana..., Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1663.

²⁵ TORRE FARFÁN, F. de la, *Fiestas que celebró la Iglesia Parrochial S. María la Blanca, capilla de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla...*, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1663.

²⁶ REYES, R., «Fernando de la Torre Farfán...», p. 503.

²⁷ ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P., *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, Primada Antigua de las Españas*, Sevilla, Martín Clavijo, 1635, *Discurso V*, p. 32.

²⁸ ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P., *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana...*, p. 97.

es esta casa de mi santuario, y tálamo espiritual mío, que me ha sido edificada por la mano del Real divino Salomón»;²⁹ o la imagen de una inexpugnable fortaleza divina: «Es obra tan divina y eterna de memoria, pues por sus formas, replantes, terceletas y enjargamentos y claves, están con tanta estabilidad y perpetuidad, que no tiene por donde entre un cabello».³⁰ La sugerencia hierosolimitana, así como la metáfora del alcázar divino, habían sido especialmente desarrolladas, como veremos más adelante, por Gaspar de Tovar en su poema de la Catedral de Málaga, y también las hallamos en la *Descripción panegírica* de la Catedral jiennense realizada por Núñez Sotomayor.

Quiero dedicar las últimas reflexiones sobre el tema que aquí presento a la obra que inaugura la éfrasis barroca en lo que concierne a la descripción de las grandes catedrales andaluzas, refiriéndome con ello a los dos ejemplares dedicados por Gaspar de Tovar a la Catedral de Málaga. El primer libro, *Pintura y Breve recopilación de la obra de la Santa Iglesia Mayor de Málaga*, publicado en 1603 en Antequera por Claudio Bolán, estaba compuesto por sesenta y ocho estrofas. El éxito de la edición debió animar a su autor a ampliar el número de poemas y publicar un libro nuevo, pues ya al año siguiente tenía concedidos la licencia y privilegios para una nueva edición, que no vería la luz hasta 1607.³¹ Esta última es la *Pintura y Breve recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga*, impresa en Málaga por Juan René. El libro está compuesto por once *canciones* encabezadas por un título en el que se indica el contenido de la misma. Cada canción está integrada por un número variable de estrofas, hasta sumar 272, número que exactamente cuadruplica el de la primera edición. El extraordinario ejemplar, desconocido hasta ahora, constituye la más amplia y exquisita descripción de la Iglesia Mayor de Málaga, aunque no la única, como veremos más adelante.³² Sin profundizar en pormenores constructivos o iconográficos creo necesario aludir a las circunstancias de la fábrica tal y como se encontraba en el momento en que fue descrita por Tovar, una catedral inconclusa, pero no por ello menos fascinante a la luz de esta «Pintura».

Aunque el proyecto renacentista había comenzado su andadura en 1525, se vio interrumpido en 1588 cuando el obispo D. Luis García de Haro determinó dar por concluidas las obras catedralicias y proceder de inmediato a la consagración y apertura al culto del edificio, ceremonia que tendría lugar el 31 de agosto de 1588. En el momento de la interrupción de las obras estaba acabada la Capilla Mayor y la fábrica se cerró tras el crucero. La Capilla Mayor había sido realizada

por el Maestro Mayor Diego de Vergara, quien diseñó un espacio particularmente diáfano y, en su origen, especialmente pulcro en su desnudez. El esfuerzo de D. Luis García de Haro consistió en rematar la ornamentación y el discurso simbólico de la Capilla Mayor, requiriendo de nuevo los servicios del pintor Cesare Arbassia, que había regresado a Italia tras culminar la primera fase de la pintura y dorado de bóvedas, pilares de ático y entablamento. Al reincorporarse a la tarea, Arbassia se ocuparía de las zonas bajas de la Capilla Mayor, ejecutando al fresco los cinco episodios de la Pasión, así como pintando los paramentos planos de los diafragmas, los ángeles mancebos de las enjutas y el jaspeado de los arcos, además de dorar el arco toral del crucero y los pedestales de columnas y pilares. Asimismo, por expresa disposición episcopal, el pintor italiano asumía la dirección artística, dorado y policromía del Tabernáculo central, para el cual afrontaba un ciclo de diecisiete tablas.³³ Con la presencia del tabernáculo la Capilla Mayor quedaba configurada como una escenografía permanente. Aquel singular aparato que debía evocar el Arca de la Alianza semejava, por su estructura y organización pictórica, una singular tramoya, una espectacular máquina cuyo significado se completaba visual y metafóricamente con la propia estructura y decoración del santuario. El efecto que imprimía este singular tabernáculo al complejo arquitectónico pudo inspirar otros aparatos empleados en los altares y retablos que decoraron las iglesias de la ciudad con motivo de determinadas fiestas, como por ejemplo vimos con anterioridad en el altar construido en la capilla mayor de la Iglesia de Santiago con motivo de las fiestas de 1635.

Considero importante subrayar la imagen colorista, y a la vez diáfana, que mantuvo la Catedral de Málaga hasta su repristinación clasicista en el siglo XVIII³⁴ para entender gran parte de las metáforas escritas sobre dicha fábrica. De este modo, el oro reluciente que decoraba la Capilla Mayor («Desde la tierra al cielo / son un racimo de otro / Pilares, tabernáculo y figuras / Que alumbrá todo el suelo»³⁵), combinado por piedras «cristalinas» («por su grande fineza / tienen mayor llaneza / unas con otras juntas, y esquinadas / así como claros diamantes / a los rayos del sol muy semejantes»³⁶) y un variopinto cromatismo («Estas bellas pinturas / muestran el alegría / que por mirar a Dios puede tenerse. / Tan claras las figuras / que alumbran como el día»³⁷) debieron conferir a la fábrica renacentista un aspecto fantástico que evocaba las Maravillas de la Antigüedad.³⁸ La belleza de la Catedral de Málaga como templo no habría sido tenida por tal sin venir indefectiblemente sancionada por un referente clásico que instaba a

²⁹ ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P., *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana...*, p. 97.

³⁰ ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P., *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana...*, p. 31v.

³¹ Sobre las circunstancias editoriales del libro de 1607, véase GONZÁLEZ ROMÁN, C. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., «Arquitecturas literarias, metáforas edificadas. Gaspar de Tovar y la imagen poética de la Catedral de Málaga», introducción a la edición facsímil de TOVAR, G. de, *Pintura y breve recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga*, Málaga, Juan René, 1607.

³² GONZÁLEZ ROMÁN, C., «Arquitectura escrita. Ekphrasis de la Catedral de Málaga», *Boletín de Arte*, nº 26-27, 2005-2006, pp. 139-155.

³³ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Historia de una utopía estética: el proyecto de*

Tabernáculo para la catedral de Málaga, Málaga, Universidad, 1995.

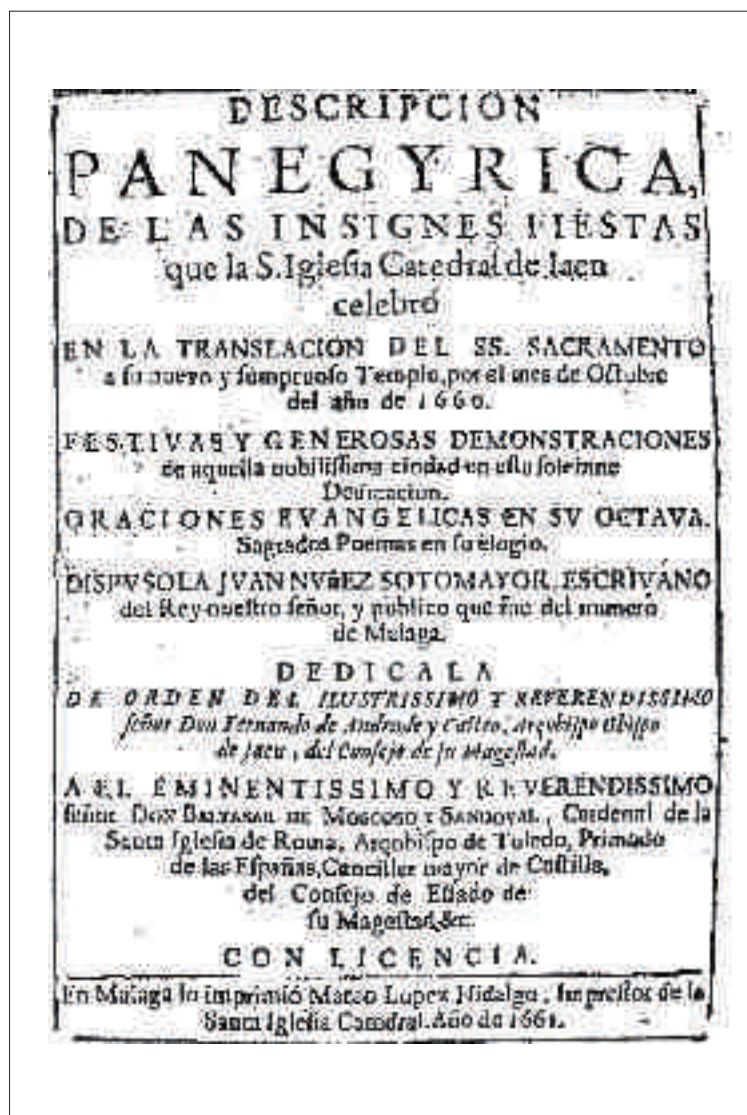
³⁴ ARCOS VON HAARTMAN, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., «La Capilla Mayor de la Catedral de Málaga: palimpsesto y escenografía pintada», *Boletín de Arte*, 20, 1999, pp. 423-469.

³⁵ TOVAR, G. de, *Pintura y breve recopilación...*, Canto VIII, f. 63.

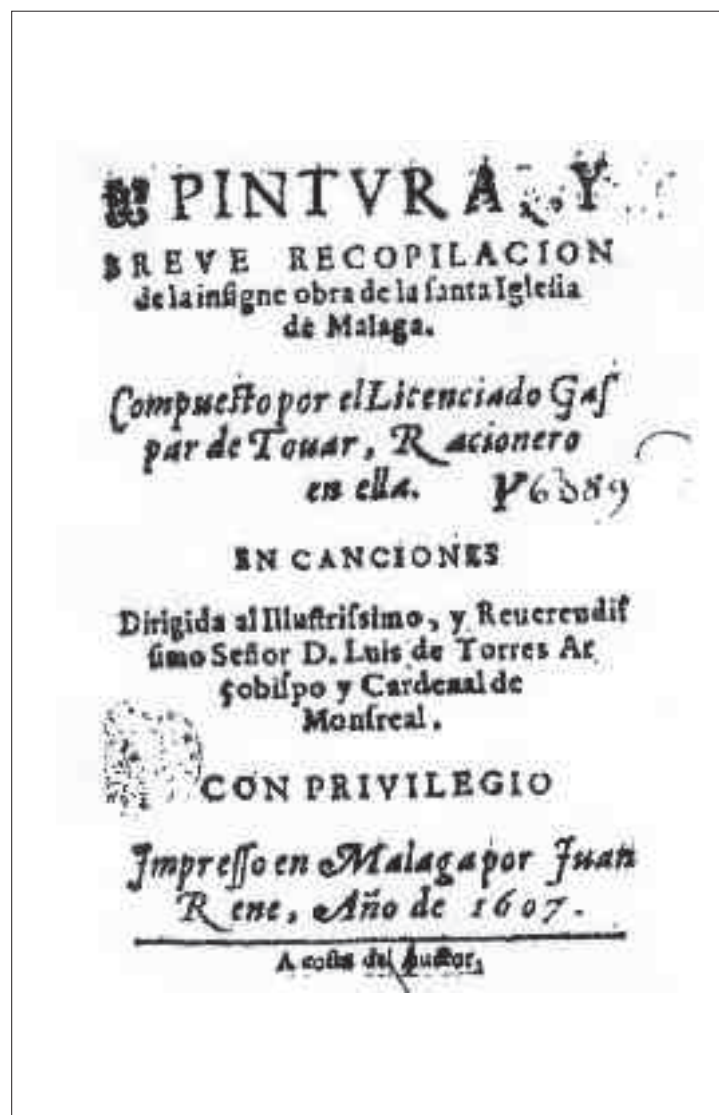
³⁶ TOVAR, G. de, *Pintura y breve recopilación...*, Canto VIII, f. 62.

³⁷ TOVAR, G. de, *Pintura y breve recopilación...*, Canto VIII, f. 61.

³⁸ GONZÁLEZ ROMÁN, C., «El color de la arquitectura imaginaria. Una aproximación a la literatura artística del Renacimiento», *Boletín de Arte*, nº 24, 2003, pp. 449-461.



Juan Núñez de Sotomayor, *Descripcion panegyrica, de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaen celebró en la translación del SS. Sacramento...*, Málaga, Mateo López Hidalgo, 1661.



Gaspar de Tovar, *Pintura y breve recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga*, Málaga, Juan René, 1607.

los escritores a emparentarla con el componente poético y utópico del mundo antiguo.

En la edición de 1603, Tovar sólo aludía a las Maravillas en determinados versos, pero el interés que debieron despertar aquellas alusiones daría pie al autor para crear nuevas estrofas que, por lo demás, también le permitirían poner a prueba sus facultades eruditas. Lo explica él mismo al inicio del Canto IX: «Porque algunos curiosos / quizá habrán deseado / saber por orden estas maravillas. / Por bocados sabrosos / aquí las he apuntado / y no ha sido sin causa el escribirlas».³⁹ El orden en que describe las Maravillas del mundo es el siguiente: las murallas de Babilonia, el Coloso de Rodas, las pirámides de Egipto, el Mausoleo de Halicarnaso, el Templo de Diana (Artemisa) en Éfeso, la estatua de Júpiter (Zeus) en Olimpia y el faro de Alejandría.

En gran medida, la categoría de Maravilla atribuida desde la Edad Antigua a estos míticos monumentos venía refrendada por el tamaño y solidez de los mismos, y de este modo, Tovar se ocupa de dejar constancia en diversas ocasiones de la fortaleza y riqueza de los materiales y elementos sustentantes de la Catedral de Málaga por medio de metáforas como «alcázar de la gloria», «alcázar fuerte», «alcázar poderoso», así como con detalles relativos a las proporciones de los elementos arquitectónicos. Tampoco escapa a esta descripción la comparación con el Templo de Salomón que de modo explícito se expresa en versos como: «De Salomón se sabe / que hizo aquella sombra / que en los rincones hubo montes de oro. / Y en este templo cabe / el oro que allí

asombra».⁴⁰; o este otro: Los juegos y las danzas / que Salomón tenía, / para alegrar el templo, / aquí son vivo ejemplo».⁴¹ De hecho, la edificación de la Capilla Mayor no debió escapar a la sugestión salomónica, según demuestran determinados pormenores arquitectónicos presentes en las portadas del crucero y en los arcos triunfales que las enmarcan.⁴²

La mayoría de las metáforas exquisitamente descritas por Tovar en su «Pintura» constituyeron, como ya se ha insinuado, elementos comunes en las descripciones arquitectónicas sobre iglesias y catedrales que a lo largo del siglo XVII aparecen en los distintos géneros de literatura panegírica. Aunque el panorama es amplio y complejo, no quiero dejar de mencionar aquí las octavas que el gran poeta malagueño del XVII, Juan de Ovando y Santaren dedicó a la Catedral de Málaga. En tales composiciones hallamos los tópicos ya señalados: Templo de Salomón, Maravillas de la Antigüedad, etc. («un Olympo de pórvido es su planta, / obelisco alas nuves no distinto, / si maravilla Efesia, o de Corintho»⁴³). Pero en su recorrido por legendarios edificios del mundo antiguo, Ovando Santaren repara en un aspecto peculiar del templo malagueño que no pasó desapercibido a otros escritores incluso de la edad contemporánea, esto es, la luminosidad y el colorido radiante que se podían percibir a través de las vidrieras de la Capilla Mayor. Con esta hermosa alegoría en la que el mar y el cristal convierten a la Catedral de Málaga en singular linterna, en una catedral-faro, deseo concluir este recorrido por la éfrasis barroca: «De este mediterráneo ser pudiera / Mayor que el otro faro de Mesina / Mejor linterna en su zafir hiciera / su pirámide excelsa en cristalina...».⁴⁴

³⁹ TOVAR, G. de, *Pintura y breve recopilación...*, Canto IX, f. 64.

⁴⁰ TOVAR, G. de, *Pintura y breve recopilación...*, Canto I, f. 3.

⁴¹ TOVAR, G. de, *Pintura y breve recopilación...*, Canto V, f. 34.

⁴² CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Arquitectura y símbolo. Iconografía de la Catedral de Málaga*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1988.

⁴³ OVANDO SANTAREN GÓMEZ DE LOAYSA, J. de, *Ocios de Castalia en diversos poemas. Descripción panegírica de Málaga en octavas...*, Con licencia en Málaga, por Mateo López Hidalgo, 1663 (edición facsimilar a cargo de Ángel Caffarena Such, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1965, p. 199).

⁴⁴ OVANDO SANTAREN GÓMEZ DE LOAYSA, J. de, *Ocios de Castalia...*, p. 199.



LA FIESTA DE TOROS Y SU PROYECCIÓN ARTÍSTICA EN LA SEVILLA BARROCA

Fátima Halcón Alvarez-Ossorio
Universidad de Sevilla

Uno de los aspectos más interesantes de la cultura del Barroco lo constituye el análisis de las fiestas y diversiones públicas pues, independientemente de su interés sociológico, económico o político, generaron múltiples obras artísticas de carácter efímero que tuvieron, en muchos casos, su correlato en la literatura. Coronación de los reyes, bautizos y matrimonios reales, conmemoraciones bélicas, visitas protocolarias, se erigen en incentivo fundamental para la organización de festejos de distinto carácter donde los artistas tuvieron la oportunidad de poner de manifiesto su destreza e ingenio para revestir y engalanar la ciudad de acuerdo con las necesidades de cada caso.¹

La formación del Estado Moderno conllevó la organización de las fiestas con una mayor participación de los distintos estamentos sociales y, por ello, la fiesta dentro de la cultura barroca se convierte en una celebración institucionalizada y es uno de los aspectos más característicos de la sociedad contemporánea.² La monarquía y las autoridades civiles y eclesiásticas fomentaron y dirigieron las manifestaciones festivas como un instrumento de carácter político o religioso para divertir al pueblo y desentenderlo de su problemático

¹ DÍAZ BORQUE, J. M., *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, 1978.

² Sobre las características de la fiesta en la sociedad barroca véase MARAGALL, J. A., *La cultura del barroco*, Barcelona, 1990.

devenir. La fiesta debía alegrar pero también llenar de admiración al espectador sobre la grandeza de quién la organizaba o quién se le dedicaba y por lo tanto debía tener una doble finalidad: distraer y atraer. Por ello, los artistas debían poner todo su empeño en la construcción de ingenios y arquitecturas efímeras que simulasen tal grandiosidad como para disfrazar la arquitectura real de edificios, iglesias o jardines y, en definitiva, aparentar bajo una nueva faz la arquitectura permanente fingiendo una ciudad diferente y rica acorde con la grandeza pretendida. El ritual festivo se repetirá miméticamente en cada una de sus versiones y sólo cambiará el motivo y la fecha. Para ello no se escatimaron medios y aunque la economía de los organizadores no fuese pudiente bastaba con endeudarse para conseguir los fines perseguidos y hacer alarde de un derroche que no se correspondía, precisamente, con las arcas.

En la Sevilla dieciochesca, tanto las fiestas religiosas como las de carácter civil ocuparon un lugar preeminente en la sociedad.³ La mayor parte de los festejos estuvieron relacionados con la actividad y vivencia de los reyes y se incrementaría de forma exultante durante el Lustró Real cuando la ciudad se convierte en alegre anfitriona del rey aquejado de melancolía.⁴ Antes de producirse este hecho, Sevilla festejaría con una gran Mascarada, organizada por el Colegio de Santo Tomás en 1703, el matrimonio del nuevo monarca borbónico, Felipe V, con María Luisa de Saboya.⁵ Sin embargo, la entrada en la ciudad de los monarcas, el rey y su segunda esposa Isabel de Farnesio, para establecerse en ella durante cinco años, inauguraría una serie de festejos de carácter público que se repetirían a lo largo de la estancia. El recibimiento hecho con motivo de la llegada de los reyes constituyó el mayor alarde de destreza e ingenio inventado por distintos artífices a lo largo del recorrido que partiendo desde el Altozano y pasando por el Convento de San Pablo, plaza de la Magdalena, Cerrajería, plaza de San Francisco hasta llegar por la calle Génova al Alcázar, lugar de residencia de los reyes. A lo largo del trayecto se levantaron varios arcos triunfales, entre los que podemos destacar el del Gremio de Plateros en la calle Génova,⁶ trasmutándose la ciudad en una nueva fingida y esplendorosa que rescataba del olvido su densa historia a través de múltiples referencias simbólicas. Ningún festejo posterior pudo compararse con la magnificencia y el boato de este recibimiento

³ GUICHOT Y SIERRA, A., *Ensayo de recordatorio de las fiestas, espectáculos y principales funciones religiosas y seculares... en Sevilla*, Sevilla, 1888.

⁴ SOLÍS, A. de, *Annales eclesiásticos i seglares de la M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla. Que comprenden la Olimpiada o Lustró de la Corte en ella; con dos apéndices, uno desde el año de 1671 hasta el de 1728: i otro desde 1734 hasta el de 1746: Dados a la prensa por acuerdo de la misma ciudad que los dedica a la Magestad del Rei San Fernando, nuestro Señor*, Sevilla, 1747; *Grandeza con que la inclita, famosa, Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla obstenó su expesial júbilo en la venida a ella el año MDCCXXIX la Magestad de su Rey y Señor Don Phelipe V...*; LEÓN, A., *Iconografía y Fiesta durante el Lustró Real, 1729-1733*, Sevilla, 1990. La autora da buena cuenta de todos los festejos que celebraron durante el Lustró Real y da numerosas referencias bibliográficas de las relaciones de fiestas durante esa época.

⁵ MATUTE Y GAVIRIA, J., *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1887.

⁶ PRIETO GORDILLO, J., «La visita de Felipe V y su corte a Sevilla: el Gremio de Plateros», *Atrio*, nº 1, Sevilla, 1989, pp. 21-25; SANZ, M^o J., «Participación del Gremio de los Plateros sevillanos en las Fiestas Reales durante el siglo

real, sin embargo, se realizaron otros muchos de carácter público como fueron la llegada de los Infantes que habían quedado en Madrid, la celebración de la conquista de Orán o el nacimiento de la Infanta María Antonia Fernanda. Entre las religiosas cabe destacarse el Traslado y Colocación de la nueva urna que contenía el cuerpo de San Fernando y la Procesión con el cuerpo de San Fernando, celebrada el 14 de mayo de 1729.

A lo largo de la centuria, la ciudad sería escenario de otras muchas fiestas en las que participaron todos los estamentos sociales. Así los extravagantes festejos organizados por los diez gremios existentes en 1746 delante de la fachada del Ayuntamiento donde se simuló una gran floresta llena de grutas con animales salvajes entre flores y árboles.⁷ El gremio de la platería hizo brotar cuatro caños de vino tinto y blanco en la fuente de la plaza mientras que el gremio de sombrereros arrojaba cantidad de sombreros desde el arco levantado en la entrada de la calle Génova y el gremio de lenceros hacía lo propio con cintas de seda y oro desde el arquillo del Almirantazgo. Por su parte, los toneleros y carpinteros adornaron los arcos de Santa Marta y del Palacio Arzobispal y, finalmente los sederos y tintoreros hicieron brotar de la fuente de la plaza de la Encarnación sorprendentes manantiales de leche, mistela y aguardiente.⁸ Destacables fueron, asimismo, las Mascaradas de las que tenemos varios ejemplos. La organizada en 1747 por la Real Fábrica de Tabacos para conmemorar la exaltación al trono del rey Fernando VI de la⁹ que da buena cuenta el pintor Domingo Martínez a través de la representación pictórica de ocho lienzos donde recoge los aspectos más llamativos y suntuosos de la fiesta. De similares características fueron los festejos organizados en 1789 con motivo de la subida al trono de Carlos IV por los estudiantes bajo el lema *El triunfo de la Sabiduría sobre el Error*, donde se ponían de manifiesto, de forma burlesca las polémicas filosóficas de la época.¹⁰

Entre las fiestas públicas, una de las que tuvieron mayor aceptación por parte del público sevillano fueron los juegos ecuestres y las corridas de toros.¹¹ Tradicionalmente, las fiestas de toros se organizaron en las plazas de la ciudad considerándose la de San Francisco la más adecuada para el lucimiento de este tipo de espectáculo, tanto por la amplitud de su espacio como por estar situada cerca de las dehesas

XVIII», *Laboratorio de Arte*, nº 3, Sevilla, 1990.

⁷ *Ultima vista del magnifico teatro que los diez gremios de mercaderes hicieron a sus expensas junto a las Casas Consistoriales de esta Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla...*, Sevilla, 1759.

⁸ AGUILAR PIÑAL, F., *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, Sevilla, 1982, pp. 256; DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. y AGUILAR PIÑAL, F., *Historia de Sevilla. El Barroco y La Ilustración*, Sevilla, 1976, pp. 207-220.

⁹ Cat. exp. *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, 2004. En este catálogo se recogen todas las referencias bibliográficas sobre el pintor.

¹⁰ *El Triunfo de la Sabiduría sobre el Error. Alegoría que representaron los estudiantes de la Real Universidad Literaria de Sevilla en el día 21 de abril de 1789 en la Función Pública que con motivo de la proclamación de nuestro Augusto Monarca el Señor Don Carlos IV dispuso el Claustro y Gremio de ella*, En la imprenta de Vázquez, Hidalgo y Compañía (s.a.).

¹¹ TORO BUIZA, L., *Sevilla y la Historia del Toreo*, Sevilla, 1947; GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, A., ROMERO DE SOLÍS, P. y VÁZQUEZ PARLADÉ, J., *Sevilla y la Fiesta de Toros*, Sevilla, 1980.

donde se guardaban los toros antes de los festejos. En distintos archivos sevillanos pueden documentarse una gran variedad de fiestas de toros y manejos ecuestres de las que se destacan los juegos de cabezas, los de alcancías, los toros y cañas y un largo etcétera, cada una de ellas con características propias que dieron lugar al encargo de arquitecturas efímeras, estatuas, reposteros, banderolas y estandartes acordes con la magnitud del evento.¹² Dentro del elenco de fiestas públicas, las funciones de toros eran las más participativas por parte del pueblo llegando a considerar los días de corridas prácticamente festivos al interrumpirse todos los negocios públicos y privados. El alboroto comenzaba desde la noche anterior al invadir el público los alrededores del lugar donde se celebraban los festejos con el fin de ver el encierro. Ello provocó, en ocasiones, grandes algaradas como las ocurridas en Sevilla en 1748 y 1798, respectivamente, que sirvieron de fundamento a las autoridades para percibir las corridas como una amenaza del orden impuesto que era necesario neutralizar.¹³

La Real Maestranza de Caballería, institución nobiliaria de larga tradición sevillana, fue la encargada de organizar la mayor parte de los festejos taurinos de la Sevilla del siglo XVIII, una vez terminada la Guerra de Sucesión y tras ser oficializada por el rey Felipe V en 1730.¹⁴ Al ser una institución de carácter caballeresco que funcionaba desde 1670, la práctica del toreo a caballo figuraba entre los diversos ejercicios ecuestres a realizar por los maestrantes. En esos ejercicios, el caballero medía sus fuerzas con el toro al que se oponía mediante el empleo de las cañas y rejonas.¹⁵ Desde el siglo XVII, la Maestranza venía celebrando fiestas de Toros y Cañas como se deduce de la *lirica descripción* realizada por Carlos de Cepeda que está dedicado al primer Hermano Mayor de la institución, don Agustín de Guzmán.¹⁶ Durante el siglo XVII, el lugar elegido fue, en la mayoría de los casos,

la plaza de San Francisco aunque también se organizaron en la plaza de Regina Angelorum donde los maestrantes tenían una capilla en la iglesia del convento del mismo nombre.¹⁷ En ambos casos, se montaban unos tableros que hacían de gradas para presenciarlas y se adornaba el recinto y los balcones con colgaduras y estandartes. La mayor parte de estas fiestas fueron Toros y Cañas, destacándose la celebrada en la plaza de San Francisco el 5 de junio de 1671, descrita por Cepeda, en la que intervinieron «cien lacayos y quatro lacayuelos, en sus trages de turcos y moros», que supuso el inicio público de las fastuosas fiestas organizadas por la Maestranza como tal institución. Durante el resto de la centuria se sucedieron los festejos de los que merecen especial atención los juegos de cañas celebradas en la plaza de San Francisco con motivo de la mayoría de edad del rey Carlos II en 1675, las de 1679 y 1689 por los casamientos del rey con M^a Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo, respectivamente, o las de 1700 que tuvieron lugar para homenajear la llegada del Almirante de Castilla. De ellas existe minuciosa descripción en los archivos de la Corporación y de algunas hubo, asimismo, relaciones impresas.¹⁸ Como es habitual en estas fechas, todas las fiestas barrocas querían dejar una huella imborrable en los espectadores pero, a su vez, para aquellos no tuvieran la fortuna de presenciarlas se quiso dejar memoria a través de un género literario nuevo –las *Relaciones* o *Triunfos*– que describían minuciosamente todas las particularidades del evento.¹⁹

La llegada de Felipe V supuso un cambio fundamental en la institución tanto en su funcionamiento interno como en la organización de festejos taurinos y ecuestres. En los primeros años del siglo XVIII, la Maestranza levantó junto al desaparecido convento del Pópulo una arquitectura efímera de madera de forma cuadrilonga para celebrar en ella las fiestas de toros y ejercitarse con los caballos.²⁰ Esta primera

¹² En el Archivo Municipal de Sevilla existen numerosas referencias a las fiestas de toros en A.M.S. Varios Antiguos. Toros. Siglo XVIII; Biblioteca Colombina. Papeles de Gestoso, XXX-95, fs. 514-526. Véase también MATUTE Y GAVIRIA, J., *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*, t. I, Sevilla, 1887, pp. 32.

¹³ GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, A., «El furor y el ruido del espectáculo taurino», *Des taureaux et des hommes. Tauromachie et société dans le monde ibérique et ibéro-américain*, París, 1999, pp. 121-135.

¹⁴ En 1730, Felipe V le concede la utilización del título de Real con lo que adquiere carácter oficial como institución nobiliaria. Con anterioridad, en 1729, le concedió tres privilegios: a) el cargo de Hermano Mayor debía ostentarlo siempre el propio monarca o un descendiente directo, b) nombra como Juez Conservador al Asistente de la ciudad y ningún tribunal tenía jurisdicción sobre los maestrantes salvo las Juntas de Caballería del Reino y c) celebración de corridas de toros en primavera y en otoño. Sobre la historia de la Real Maestranza de Caballería véase TABLANTES, marqués de, *Anales de la Real Plaza de Toros de Sevilla, 1730-1835*, Sevilla, 1917; LEÓN Y MANJÓN, P., *Historial de Fiestas y Donativos*, Sevilla, 1907; LEÓN Y MANJÓN, P., *Noticias para la historia de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*, Sevilla, 1959; HALCÓN, F., *El patrimonio artístico de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Escultura y Pintura*, Sevilla, 1983; HALCÓN, F., *La plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*, Madrid, 1990; GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, A., «La Real Maestranza de Caballería y las fiestas de toros: razones para una plaza», *Historia Gráfica de la Plaza de Toros de Sevilla*, Sevilla, 2003, pp. 15-41.

¹⁵ Sobre este tema véase ALENDA Y MIRA, J., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, 2 vols.; TORO BUIZA, L., *Noticias de los juegos de Cañas Reales tomados de nuestros libros de gínetica*, Sevilla, 1945; GUILLAUME-ALONSO, A., *La tauromaquia y sus génesis. Ritos, juegos y espectáculos taurinos en España durante los siglos XVI y XVII*, Bilbao, 1994, pp. 33-113.

¹⁶ CEPEDA, C. de, *Descripción de una fiesta de Toros y Cañas que celebró la Maestranza de Caballería de Sevilla en el año 1671*, Sevilla, 1926 (2ª edc.).

¹⁷ SAGREDO, fray Jesús, *La Hermandad del Rosario del convento del Orden de Predicadores y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*, Sevilla, 1923; HALCÓN, F., «La Hermandad del Rosario del Convento de Regina Angelorum de Sevilla», *IV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2003, pp. 183-215.

¹⁸ En el archivo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla se conservan una serie de documentos donde se describen todos los festejos organizados por la Corporación entre 1672 y 1701 recogidos con el título «Fragmentos de los libros de la Fundación de la Ilma. Real Maestranza de Caballería de Sevilla, rescatados de inmemorial pérdida por el Excmo. Sr. D. José Gestoso y Pérez» y «Copia del Libro de la Fundación de la Ilustrísima Maestranza».

¹⁹ BONET CORREA, A., «Arquitecturas efímeras. Ornatos y Máscaras», *Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Madrid, 1986, pp. 41-70; Díez Borque, J. M., «Los textos de las fiestas: «ritualizaciones» celebrativas de la relación del juego de cañas», *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Granada, 1990, pp. 181-193.

²⁰ Sobre la construcción de la plaza ver la nota. 9.

construcción efímera consistía en unas andanadas para público, tres puertas y dos balcones principales para situar a las autoridades. La precariedad de la andamiada motivó que la Maestranza organizase la fastuosa fiesta de Toros y Cañas celebrada el 28 de abril de 1729, con motivo de la llegada de los reyes a Sevilla, en la plaza de San Francisco. La forma, disposición y engalanamiento de la plaza para estos eventos puede deducirse del plano que existe en el Archivo Municipal de Sevilla, realizado por Matías José de Figueroa,²¹ reafirmada esta vista por la siguiente descripción «viose (la plaza) vestida de las mejores telas en su balconería y fachadas y debaxo de los balcones se crecieron andamios con gradas respectivamente elevadas unas sobre otras y defendidas todas de un curioso antepecho y barandaje en cuyos paños imitando breñas y bosques el pincel mostraba discurrir por ellos toda especie de fieras habitadoras de los montes».²² Con motivo de la llegada real la fiesta alcanza su grado más alto de espectacularidad barroca y la plaza de San Francisco se engalana con ricos lienzos de seda y oro, arquitecturas efímeras imposibles, balcones vestidos con lujosos reposteros que acompañan los lances caballescros con el toro, descritos, asimismo, por el analista Francisco de Ariño en sus *Sucesos de Sevilla*, en estas significativas estrofas,

«La vista del pueblo lleva
en su aparato tan grande
que en ver tan soberbia pompa
nadie hay que no se espante».²³

La Maestranza sustituyó la primera plaza de toros cuadrilonga, construcción efímera de madera, por otra del mismo material, esta vez circular, en 1733, la cual se copiaría en 1737 en Madrid proyectada por el arquitecto Pedro de Ribera. Levantada sobre el monte del Baratillo, esta nueva arquitectura perecedera constituiría el modelo de la plaza de cantería que se levantó a partir de los años cuarenta, erigiéndose en el primer «ruedo» del país. No vamos a detenernos en explicar las fases y vicisitudes de la construcción de la plaza de toros, pero sí queremos hacer una llamada de atención en el hecho de que la plaza constituye el único modelo de arquitectura efímera de la Sevilla dieciochesca que, posteriormente, se levantó de cantería ocupando el mismo lugar que la anterior, manifestando con su presencia la relevancia que tuvieron las fiestas de toros en la Sevilla barroca. El coso sevillano, en cuya construcción han intervenido a lo largo de tiempo los mejores artistas del momento: Pedro y Vicente de San Martín, Cayetano de Acosta, Juan de Talavera y Aníbal González, entre otros, implantó en el siglo XVIII un modelo edilicio que sería copiado, con posterioridad, en la mayor parte de las ciudades españolas y americanas. La dilatada historia constructiva de la plaza, que desde mediados el siglo XVIII y hasta 1881 presentaba la mitad de su

superficie levantada de cantería y el resto eran varias filas de andanadas de madera, no impidió que las fiestas de toros se celebrasen en su interior aunque también se siguió utilizando, en algunas ocasiones, la plaza de San Francisco.

La mayor parte de los festejos organizados por la Maestranza fueron Toros y Cañas pero la Corporación fue protagonista de otro tipo de fiestas ecuestres entre las que destacamos el conocido como Juego de Cabezas. Desde su fundación el Juego de Cabezas fue uno de los preferidos por los maestrantes porque en su ejecución se ponía a prueba la destreza de los caballeros en el manejo de los caballos. El juego consistía en hacer un recorrido prefijado en un espacio cuadrangular, bien una plaza pública o la primera plaza cuadrilonga de sus propiedad, en el cual el caballero debía derribar con una lanza cuatro o seis cabezas situadas en los lados más largos del cuadrilátero. El caballo iba a galope siguiendo el perímetro del espacio debiendo cruzarlo diagonalmente mientras realizaba graciosas piruetas y escaramuzas con el fin de tomar fuerza para poder derribar las cabezas. Este tipo de juego era ejercitado por los maestrantes pero su práctica cambió tras la visita a la ciudad de Felipe V. Como es conocido, el rey, educado en la corte versallesca, no fue partidario de los juegos con el toro y trató de fomentar entre la nobleza otros juegos ecuestres acordes con el gusto francés.²⁴ Muy ilustrativo, en este sentido, fue el dibujo que realizó el propio rey, muy aficionado y diestro en este juego, en el que plasmó la forma correcta de cómo debían ejecutarse. La Maestranza conserva en su Museo Taurino el citado dibujo que el rey envió tras haber presenciado un Juego de Cabezas organizado por la corporación en el Patio de Banderas el 20 de febrero de 1730. En él apreciamos los once caballos que debían intervenir con sus caballeros debidamente ataviados, las cuatro cabezas situadas en los lados más largos del rectángulo, cada una de ellas nominadas de la siguiente manera: Cabeza de moro, Cabeza de la lanza, Cabeza de Medusa y Cabeza de la Espada y otra cabeza más sostenida por un lacayo, más otros dos lacayos de apoyo a los caballeros. Desconocemos de la forma que practicaba la Maestranza el Juego de Cabezas anterior al dibujo mencionado pero deducimos que la propuesta real era la manera correcta de practicarlo como puede apreciarse por el grabado que reproducimos donde aparece un lugar que simula el picadero de la Escuela Española de Equitación de Viena donde el juego se realizaba del mismo modo al dibujado por el rey. Este tipo de juegos darían lugar al encargo de obras artísticas como veremos a continuación.

En efecto, entre la cantidad de festejos taurinos organizados por la Real Maestranza durante el siglo XVIII merece destacarse las Cañas Reales y Juego de Cabezas que se realizaron en 1796 con motivo de la visita del rey Carlos IV a Sevilla.²⁵ Como era costumbre, el Cabildo requirió a

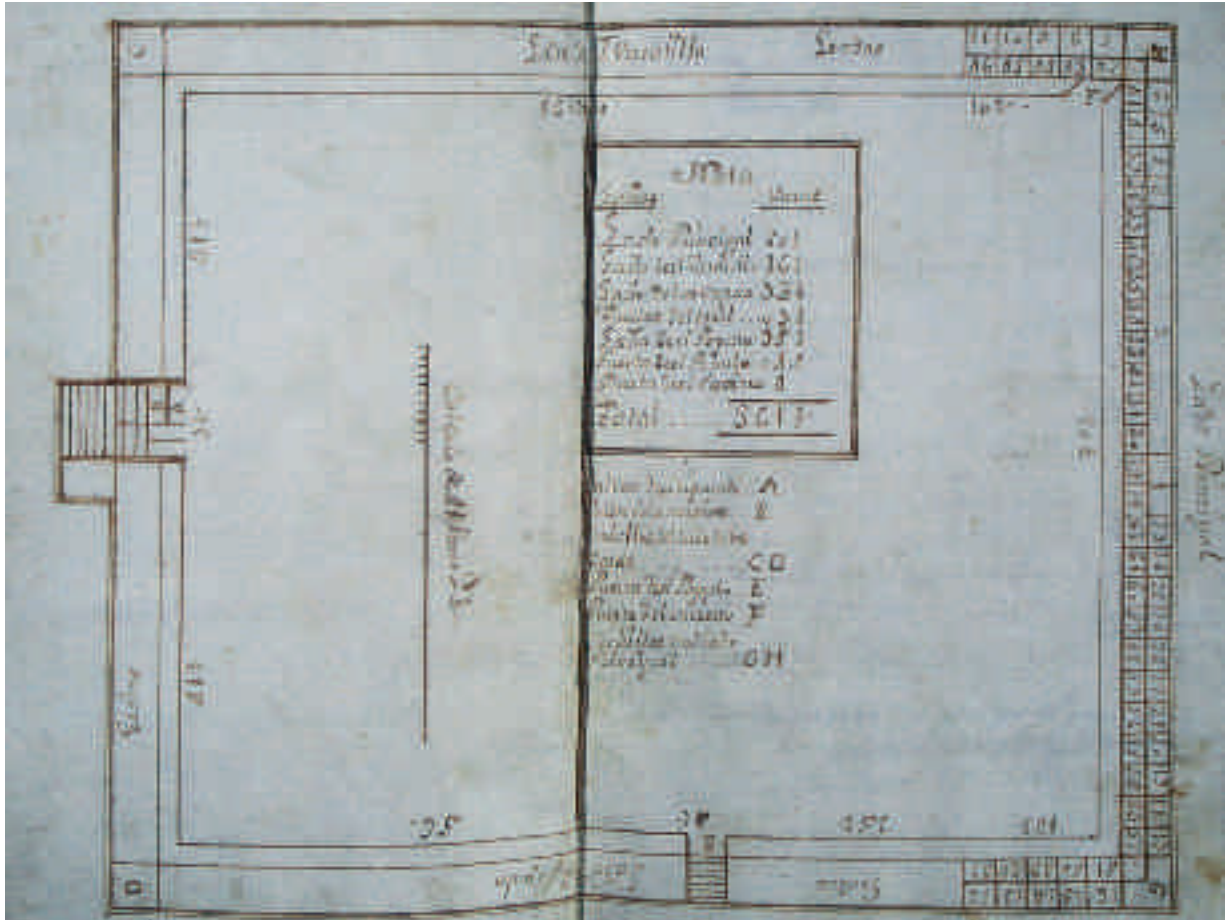
²¹ SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana*, Madrid, 1952, lám. 365; SANCHO CORBACHO, A., *Iconografía de Sevilla*, Sevilla, 1975, lám. LXV.

²² LEÓN Y MANJÓN, P., *Noticias para la Historia...*, Sevilla, 1959, p. 91. La descripción de estas fiestas corresponde a las celebradas en el citado recinto durante los días 12 y 13 de enero de 1730 pero, presumiblemente, en todas ellas se haría el mismo ornato.

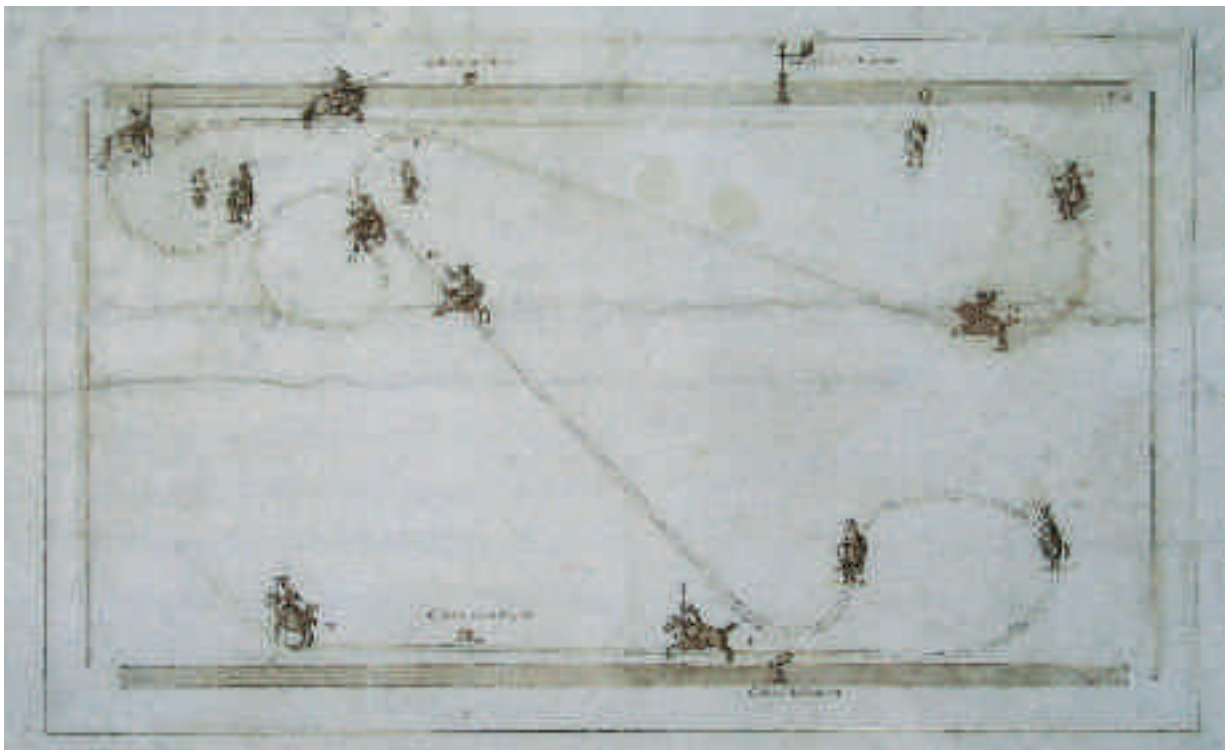
²³ ARIÑO, F. de, *Sucesos de Sevilla*, Sevilla, 1873.

²⁴ BOTINNEAU, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986, pp. 181-211 y 642-647

²⁵ GÓMEZ IMAZ, M., *Fiestas de cañas de la Real Maestranza de Sevilla en 1796*, Sevilla, 1900; TABLANTES, marqués de, *Anales de la Real Plaza de Toros...*, pp. 160-169; LEÓN Y MANJÓN, P., *Noticias...*, Sevilla, 1959, pp. 130-137.



Plano de la primera plaza de madera. Archivo de la Real Maestranza de Caballería, Sevilla.



Mapa del Juego de Cabezas, 1730. Museo Taurino, Real Maestranza de Caballería, Sevilla.

la Maestranza para que organizase festejos de carácter ecuestre y taurino tras el anuncio de la visita de los reyes en el mes de febrero. A pesar del déficit económico que sufría en esos años, accedió a celebrar unas Cañas Reales y Juego de Cabezas que tuvieron lugar en la plaza de toros el día 26 del citado mes. La Maestranza invitó a las autoridades, cuerpos militares y nobleza además del pueblo de Sevilla lo que ocasionaba un despliegue de medios para evitar desórdenes públicos al ser la entrada libre. La fiesta comenzó con el recibimiento, acompañado de músicos con *setenta y cuatro instrumentos*, situados en las gradas bajas de la plaza, a la derecha del Palco del Príncipe.

Para hacerse cargo de la magnitud del festejo describimos los participantes del mismo. La comitiva que desfiló delante del palco regio estaba compuesta por el alguacil a caballo, diez músicos sobre sus caballos, dieciséis lacayos de los padrinos a pie vestidos de librea, unas rojas con franjas de seda blanca y otras beige con divisa verde y franjas con las armas de su dueño, cuatro lacayos a pie que conducían los caballos de los padrinos enjaezados con buenos reposteros y sus respectivos escudos, dos ayudantes del picador a caballo con sus uniformes, aderezos y encintados, los dos padrinos, el marqués de Nevares y el marqués de la Granja, de uniforme, montados sobre caballos castaños –el primero con encintados de color rosa, paja y plata y el segundo de color naranja, celeste y plata–, ocho «volantes» de la corporación luciendo los colores de la casa que llevaban cuatro mulos con las cañas necesarias para el evento cubiertas con sus reposteros de rojo y plata, treinta y dos caballos cubiertos con las armas de sus dueños y conducidos por otros tantos lacayos de librea, sombreros de galón de plata, plumeros negros y cucardas. Tras esta comitiva desfiló el Fiscal y el Teniente de Hermano Mayor seguidos de los treinta maestrantes que componían la Corporación con sus lacayos al estribo y con la espada levantada en la mano para saludar delante del Palco del Príncipe. Posteriormente, se dividieron en dos cuadrillas compuestas por cuatro grupos cada una con sus correspondientes guías. Se comenzó luciendo el manejo y destreza con los caballos consistente en la realización de veinte distintas figuras al compás de la música.

Para correr las Cañas se dividieron los maestrantes en dos grupos opuestos y al compás de la música entraron en la plaza los dos padrinos por puertas diferentes y, de nuevo, desfilaron de dos en dos delante de los reyes para salir a derecha e izquierda y encontrarse en el centro de la plaza con el fin de reconocer el terreno. Los padrinos se colocaron las adargas y al frente de sus cuadrillas comenzaron el juego tras la señal emitida con sus espadas tirando al aire veinticuatro lances al son de la música. Una vez finalizado este lance, las cuadrillas salieron a galope y con una ligera escaramuza quedaron formados en fila delante del Palco del Príncipe. Tras salir de la plaza comenzó el Juego de Cabezas, ejecutándolo de la misma forma y con la misma colocación de las cabezas que había plasmado en el dibujo Felipe V durante su estancia en Sevilla. En el juego realizaron doce lances de cabezas entre cabriolas y piruetas saliendo todos a galope formando en

batalla delante del toril y del Palco para finalizar el espectáculo con el saludo de cortesía, sombrero en mano, delante de los reyes.

La importancia de estos festejos está fundamentada en varios factores. En primer lugar, era la primera visita que realizaba el rey a Sevilla tras las guerras del Rosellón en la que habían participado muchos maestrantes y a la que había contribuido la corporación con la entrega de una considerable suma de dinero a la corona. Por otro lado, se esperaba con impaciencia la llegada real tras haber reestablecido el privilegio de celebrar corridas de toros en 1793, prohibidas siete años antes, lo que suponía un gravísimo perjuicio a la Maestranza cuyos fondos dependían en su mayor parte de la plaza. Para acometer los gastos de la visita regia y, dado el déficit económico que padecía la Corporación, tuvo que pedir un préstamo de cuatro mil pesos.

La visita de Carlos IV en 1796 tuvo como consecuencia múltiples novedades en el ornato interior y exterior de la plaza de toros.²⁶ En el interior y según la costumbre se adornó el remate del Palco del Príncipe con un gran dosel y cortinaje colocado encima del escudo. Se pintó el recinto interno de color almagra dejando en piedra vista los resaltes de los arcos, las ménsulas, las columnas, y el Palco del Príncipe sustituyendo con este color el blanco que presentaba con anterioridad. La plaza permaneció pintada de esta forma hasta que se remató la obra de cerrar el ruedo en los últimos años del siglo XIX. Sin embargo, en la parte externa subsistió la cal de Morón en toda la fachada salvo en los elementos construidos en piedra. Otro adorno novedoso en el coso taurino fue la colocación de unas cadenas a ambos lados de la Puerta del Príncipe como consecuencia del privilegio concedido por el rey tras su visita.

Además de estas novedades, la Maestranza gastó gran cantidad de dinero en el encargo de nuevos uniformes, reposteros, estatuas y retratos.²⁷ Con respecto a los reposteros, se encargaron dos iguales, uno bordado en oro y otro en plata, con el escudo real de España que se colocaron en el balcón del Palco del Príncipe y en el balcón exterior de la plaza, respectivamente. Ambos se hallan actualmente en poder de la corporación. Para adornar el acceso e interior del Palco del Príncipe se encargaron tres retratos. Dos de los reyes, Carlos IV y María Luisa de Parma, realizados por Juan Escacena al que se le pagaron mil reales. El tercer retrato se encargó al pintor de Cámara Mariano Salvador Maella para representar al entonces Hermano Mayor y Príncipe de Asturias, Infante don Fernando, retrato que no se encuentra actualmente en poder de la Maestranza y por el que se pagaron 3.470 reales.²⁸ Por último, se encargó para los festejos de esta visita una estatua, conocida en la corporación como «Mercurio» para el Juego de Cabezas. La imagen, actualmente en el Museo Taurino, de tamaño natural, se empleó para sostener una de las cabezas necesarias para ejecutar el juego. A pesar del desfavorecedor color grisáceo que hoy presenta es una escultura de madera de cierta calidad. Se ha relacionado su autoría con el ensamblador Manuel García de Santiago²⁹ ya que existe un pago

²⁶ HALCÓN, F., *La plaza de toros...*, pp. 107-108

²⁷ TABLANTES, marqués de, *Anales de la Real Plaza de Toros...*, p. 168.

²⁸ HALCÓN, F., *El Patrimonio Artístico...*, pp. 108-109.

²⁹ HALCÓN DE LA LASTRA, L. M., «Discurso de Recepción de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría», *Boletín de la Academia*, nº XXXV, Sevilla, 2007, p. 45.



Repostero con el Escudo Real de España, c. 1796. Real Maestranza de Caballería, Sevilla.

de 1.500 reales por la hechura de «una estatua» que se encargó para la función del día de San Carlos por lo que pudiera tratarse de una imagen del santo.³⁰ Planteamos la hipótesis de que la estatua pudo ser realizada por el escultor Blas Molner. La hipótesis de esta atribución la basamos en primer lugar en el hecho que Molner había trabajado para la Maestranza, concretamente realizó en 1785 el marco para el retrato del Infante don Fernando que había pintado Mariano Salvador Maella, además de otros trabajos menores.³¹ Era el escultor más relevante y novedoso de Sevilla en esos momentos y estuvo estrechamente vinculado a la Real Escuela Sevillana de las Tres Nobles Artes de la que fue director de escultura.

³⁰ El pago en Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Cuentas Generales y de Toros, 1791-1798. Tomo XXIX. En el mismo legajo se encuentra el pago de 30 reales a Antonio Ruiz, maestro latonero por la hechura de una palma de hojalata para la estatua y 80 reales a Ignacio Vázquez por la pintura de la estatua y de la palma. Sobre Manuel García de Santiago véase, ROS GONZÁLEZ, F. S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, Sevilla, 1999, pp. 343-345; HERRERA GARCÍA, F. J., *El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVIII*, Sevilla, 2001, pp. 563-583, del mismo autor «En los márgenes del cuadro: el marco en la Sevilla barroca», Cat. Exp. *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, Sevilla, 2004, pp. 109-127.

³¹ HALCÓN, F., *El Patrimonio Artístico...*, p. 108.

³² Sobre este artista véase ROSA PEÑA, J., «A propósito de una escultura dieciochesca de San José», *Laboratorio de Arte*, nº 5, t. 2, Sevilla, 1992, pp.

La mayor parte de la obra escultórica conocida de Molner es de carácter religioso teniendo documentadas varias esculturas de santos y vírgenes. Gran parte de esta obra resulta muy anacrónica para la fecha pues Molner no abandonó la estética barroca y se mantiene anclado en el estilo dominante en la escultura sevillana desde el siglo XVII.³² Sin embargo, el artista era partícipe de los gustos neoclásicos imperantes en la España dieciochesca finisecular y creemos que el mantenimiento de la estética barroca en sus imágenes religiosas responde al criterio de la demanda artística sevillana aunque, en esta escultura, de claro contenido clasicista, contemporiza el estilo vigente en el arte del momento. Es conocida la relación de Molner con Francisco de Bruna,

369-378; GARCÍA GAÍNZA, M. C., «Un Grupo de la Asunción firmado por Blas Molner», *Laboratorio de Arte*, nº 5, t. 2, Sevilla, 1992, pp. 403-406; GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., «Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner. La Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera», *Laboratorio de Arte*, nº 6, Sevilla, 1993, pp. 189-200; RECIO MIR, A., «La pugna entre académicos y gremios: Molner y los Cano», *Academia*, Madrid, 2000, nº 91, pp. 41-50; de este mismo autor, «El final del Barroco Sevillano: Manuel Barrera y Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo», *Archivo Hispalense*, nº 253, Sevilla, 2000, pp. 129-147; ACOSTA JORDAN, S., «Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Ntra. Sra. de Montenegro», *Revista de Historia Canaria*, nº 186, La Laguna, 2004, pp. 9-20; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Manuel Rivero González. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, Huelva, 2005, pp. 269-272.

gran coleccionista de escultura clásica, presidente de la Real Escuela Sevillana de las Tres Nobles Artes e impulsor de la copia de estatuaria clásica para los alumnos de la citada escuela a que la Molner estuvo vinculado.³³ Algunos artistas de esta escuela enviaron en 1770 una serie de esculturas para que fuesen juzgadas en la Academia de San Fernando. Molner envió dos figuras copiadas de estatuas de Apolo y de Mercurio que los académicos creyeron de buena talla pero opinaron que debía cultivarse más en la práctica escultórica.³⁴ Además, realizó varias decoraciones profanas de carácter efímero. En concreto, fue artífice de las decoraciones efímeras que se hicieron con motivo de la proclamación de Carlos IV y de su visita a la ciudad en 1796. Para los fastos con motivo de la proclamación del rey labró una estatua ecuestre colosal así como las esculturas de diversos dioses griegos (entre ellos un Mercurio), los cuatro continentes y España.³⁵ También intervino en la decoración efímera que hizo la ciudad de Carmona con motivo de la proclamación del citado rey en cuyas fiestas dirigió la decoración de las Casas Capitulares y levantó un arco de triunfo.³⁶

La escultura, a pesar de ser conocida como «Mercurio», no presenta ningún tipo de atributo de esta deidad y, sin embargo, parece inspirada en el Apolo de Belvedere tanto en el tratamiento de la desnudez de su cuerpo como la postura del joven, apoyado sobre su pierna izquierda mientras que la derecha la mantiene al vuelo, similar al modelo romano. Asimismo interesante es la forma en que concibe el paño que la recubre de mayor movimiento y volatilidad que las imágenes

religiosas que conocemos del autor, inspirado también en la citada escultura. El joven que sostiene con en su mano izquierda una cabeza destinada al juego mientras que en la derecha porta un mazo es una muestra de la estética neoclásica acorde con los gustos novedosos de Molner, considerado como el artista más innovador en la Sevilla de su tiempo frente a su competidor, Cristóbal Ramos.

Queremos con este breve análisis poner de manifiesto la espectacularidad y el efectismo que tuvieron las fiestas de toros y ecuestres en la Sevilla barroca. Constituyeron la mayor parte de las fiestas, civiles y religiosas, que se dieron en la ciudad donde los maestrantes quisieron mostrar a la sociedad sevillana sus habilidades y técnicas en el manejo de los caballos ataviados con ricas vestiduras y lujos de emblemas y empresas. Pero estos juegos conllevaron la demanda de una serie de obras artísticas que en el caso de la Maestranza no tuvieron el carácter efímero de otras instituciones. En este sentido, es significativo el papel que juega la plaza de toros que de ser una arquitectura efímera se convierte en permanente. Asimismo, tanto pinturas, estatuas o reposteros encargados con motivo de distintos eventos se han conservado en el Museo Taurino o en la casa de la Corporación lo que facilita en gran medida su estudio para conocer la importancia concedida a estos festejos. En definitiva, todas estas obras que suponían el derroche de grandes cantidades de dinero y que servían para engalanar el espacio festivo han contribuido con su permanencia a una mejor comprensión del papel que tuvieron en la sociedad del momento.



Blas Molner (atribución), Mercurio, c. 1796.

³³ ROMERO MURUBE, J., *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1965; BELTRÁN FORTES, J., «La escultura clásica en el coleccionismo erudito de Andalucía (siglos XVII-XVIII)», *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, 2001, pp. 143-171.

³⁴ RECIO MIR, A., «La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la Escuela», *Academia*, (en prensa). Agradecemos al autor el

habernos posibilitado la lectura de este artículo.

³⁵ OLLERO LOBATO, F., *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración*, Sevilla, 2004, pp. 210-233 y 487-492.

³⁶ LERÍA, A., «La Fidelidad, el Amor y el Gozo. Diálogo para la proclamación de Carlos IV», *Carel*, Año III, nº 3, Carmona, 2005, pp. 951-967.



NOTAS PARA UNA CARACTERIZACIÓN DE LA MODALIDAD EPIDÍCTICA EN LA POESÍA DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ

María D. Martos Pérez
Universidad de Málaga

La poesía epidíctica ocupa un espacio marginal en el estudio de la poesía del Siglo de Oro debido al escaso valor que se concede a su «calidad» literaria, reduciendo su estimativa al carácter circunstancial y la finalidad instrumental. La presencia de esta modalidad en la poesía de la mayor parte de los escritores áureos y el lugar destacado que ocupó en la literatura del Siglo de Oro debería conducir a reformular las apreciaciones críticas negativas a partir del estudio de este género en autores que lo cultivaron ampliamente, como es el caso del poeta que ahora nos ocupa, el antequerano Agustín de Tejada Páez (1567-1635).

Ya L. Rosales en su canónico estudio sobre la poesía barroca hacía notar la preeminencia de la modalidad epidíctica en la producción áurea subrayando su *monótona insistencia*:

«[...] conviene acentuar la importancia, reiteración y desmesura de los motivos panegíricos y de alabanza. La historia de su evolución es interesantísima, y bien merece que se haga de ella un estudio independiente. Indiquemos ahora que el siglo XVII se repiten estas composiciones panegíricas con monótona insistencia».¹

¹ ROSALES, L., «De la moral y la alabanza», *El desengaño en la poesía barroca*, Madrid, 1966, pp. 52-53 (cita, p. 53).

La poesía de Agustín de Tejada Páez se erige en caso ejemplar para el estudio de la poesía epidíctica en la lírica áurea. Una somera revisión de su corpus poético evidencia la predilección que el poeta mostró por el discurso encomiástico. De las aproximadamente 70 composiciones que componen su obra poética, tres cuartas partes de éstas se pueden encuadrar en la modalidad panegírica de acuerdo a diversas temáticas: funeral, heroica o religiosa, así como su notable participación en preliminares de alabanza de libros ajenos (17 composiciones).

Asimismo por su encuadre cronológico (1580-1630) la poesía de Tejada encarna un punto de inflexión fundamental en el desarrollo de la modalidad epidíctica en la poesía áurea, tal como señalaba L. Rosales al subrayar el proceso mediante el cual las composiciones barrocas

«revelan el desplazamiento de la alabanza que antes estuvo residenciada sobre el heroísmo y ahora se fija sobre la adulación. La virtud se ha convertido en honra; por ello, con el cambio de siglo, se pasa de la canción heroica al panegírico [...]. El panegírico pasa del heroísmo a la cortesanía; después, de la cortesanía a la adulación. Más que a la historia rinde servicio en este tiempo a la genealogía. En el mejor de los casos se le rinde tributo al mecenas, no al héroe».²

La poesía de Agustín de Tejada Páez, uno de los poetas más relevantes del grupo antequerano-granadino³ junto a Pedro Espinosa, encarna las dos directrices que, según apuntaba L. Rosales, definen la poesía epidíctica áurea: por una parte, la abundancia de poesía laudatoria en su corpus poético convierte a esta modalidad en el registro *cuasi* fundamental de su producción literaria; y, por otra, esta misma sobreabundancia y hegemonía de la materia laudatoria sobre las demás así como el cultivo de la canción heroica ejemplifican esa evolución de la modalidad de la alabanza desde su formulación renacentista hacia las modulaciones que adquiere en la poesía barroca. Como en otros aspectos relevantes de la poética áurea, la poesía de A. Tejada Páez, en particular, y la de los autores antequerano-granadinos, en general, se erige en parcela esencial para el estudio y valoración de ese período de transición entre la poesía renacentista y barroca que se ha dado en llamarse manierismo.

Como subrayábamos, un sucinto repaso por la producción poética del autor de los *Discursos históricos de Antequera* testimonia la relevancia de esta modalidad encomiástica y la necesidad de su caracterización para proceder a una completa valoración de su obra poética en el marco de la poesía áurea. Esbozaremos, pues, una tentativa de tipología de la modalidad epidíctica en la poesía de Tejada Páez. Dos tipos de textos cobran relevancia tanto cuantitativa como cualitativamente. Me refiero, en primer lugar, a los textos dedicados a la alabanza de personajes contemporáneos, que enumeramos

seguidamente: el soneto *Al Marqués de santa Cruz*, «Aplacadas las furias de Océano»; las *Décimas a Juan de Aguilar sobre el Panegírico*, «El águila remonta el vuelo» o el soneto «Caro Constancio a cuya sacra frente». En este grupo habría que incluir los fragmentos laudatorios recogidos en composiciones más extensas, principalmente canciones de tipo heroico como la dedicada *Al rey don Felipe*, «Tú que en lo hondo del heroico pecho» y la encauzada *A la embarcación del Condestable*, «Nave que encrespas con errada proa». En ésta última, a la loa de la embarcación sigue la *laudatio* al Condestable (vv. 13-369), que incide en el panegírico a los antepasados del Condestable de Castilla –la familia Velasco– (vv. 97-102), y en la alabanza a la esposa de Juan Fernández de Velasco (vv. 103-108).

El segundo conjunto de textos que responden a esta modalidad panegírica son los textos de alabanza que figuran como preliminares de libros ajenos. Estos constituyen una parte sustancial del corpus epidíctico de la poesía del antequerano: los sonetos «Las máquinas soberbias y reales» y «Con alta trompa, sonora y clara» en los preliminares de la *Cuarta y quinta parte de la Araucana*, Salamanca, Juan y Andrés Renaut, 1597, de Diego de Santistevan Osorio; el soneto «Mientras el cristal líquido a la fuente» recogido en Diego de Santistevan Osorio, *Primera y segunda parte de las guerras de Malta y toma de Rodas...*, Madrid, Lic. Várez de Castro, 1599; el soneto *Al licenciado don Antonio Sirvente de Cárdenas, del consejo de su Majestad, Presidente de su Real Chancillería de Granada*, «Renace, oh nuevo Fénix, de la llama», en *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, Granada, Sebastián de Mena, 1599; el soneto «Camina el avariento y el salado» en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandro, Madrid, Imprenta Real, 1603; el soneto «Con ojos como estrellas de luz pura» en A. M. T. Severino Boecio, *De consolación, traducido y comentado por el Padre Fray Agustín López, monje de nuestra señora S. María del Valbuena, de la orden de S. Bernardo...*, Valladolid, Juan de Bostillo, 1604; la octava al Emperador Carlos V, «Si hubo dos Martes este es el primero» y el soneto al mismo Emperador que comienza con el verso «A la gloriosa espada fulminante» en F. Prudencio Sandoval, *Primera parte de la vida y hechos del emperador Carlos V, Máximo, Fortísimo, Rey de España y de las Indias, Islas y Tierra Firme del mar Océano*, Valladolid, Sebastián de Cañas, 1604; el soneto *A don Juan de Persia* «Codicia de saber al hombre incita» en las *Relaciones... donde se cuentan las cosas notables de Persia...*, de Juan de Persia, Valladolid, Juan de Bostillo, 1604; el soneto que empieza «Si cuando Roma, templos, capiteles» el cual cierra junto a otros dos textos la obra de Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604; la canción en sextetos «Tal como escuchas, oh Alejandro nuevo» incluida en *La restauración de España* de Cristóbal de Mesa, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607; las quintillas «Por esta historia, oh Granada» como preliminar a Francisco Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, Madrid, Luis Sánchez, 1608; el soneto *Del Dol[or] Agustín de Tejada y Páez*,

como de los acontecimientos principales de la vida de la familia ducal, forjando unas pautas estilísticas que serán imitadas y consolidadas en la producción de otros poetas del grupo. Indudablemente la revisión de la obra poética de otros autores del entorno antequerano-granadino arrojaría luz sobre los avatares de este tipo de poesía en uno de los núcleos poéticos más fértiles de la poesía áurea, vía de asedio que emplazamos para otros trabajos futuros.

² ROSALES, L., «De la moral...», p. 53.

³ Junto a Tejada Páez, cabría subrayar, de entre los autores más sobresalientes del grupo antequerano-granadino la poesía de Pedro Espinosa, que ostenta paralela atención al registro panegírico o encomiástico, vinculada, principalmente, a la corte del duque de Medina Sidonia. El antólogo de las *Flores de poetas ilustres* dio cuenta en su obra poética de su relación con el Duque así

natural de Antequera al P. F. Gaspar de los Reyes de la orden de S. Agustín, «Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas» en el *Tesoro de conceptos divinos, compuestos en todo género de verso*,⁴ Sevilla, Clemente Hidalgo, 1613 de fray Gaspar de los Reyes; la décima preliminar «Hoy el Carmelo sagrado» a Juan de Cartagena, *Dos tratados de la sagrada antigüedad de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo*, trad. de fray Jerónimo Pancorbo, Sevilla, Juan Serrano de Vargas y Ureña, 1623; la décima, «Lo útil, culto y deleitable» en las *Lecciones naturales contra el descuido común de la vida* de Rodrigo Fernández de Ribera; y las quintillas «De Eleo al suelo sicano» en los preliminares de la obra de Miguel de Colodrero Villalobos, *El Alfeo y otros asuntos en verso, ejemplares algunos*, Barcelona, Sebastián y Jaime Mateuad, 1639.

Se desprende de este extenso elenco que la alabanza de persona –desde el soberano y la aristocracia a los escritores contemporáneos– compone el núcleo fundamental de la poesía epidíctica de Tejada Páez. A estos dos grupos se añaden textos encomiásticos que vehiculan otras temáticas. La más relevante es la elegía funeral, en la que desde el lamento elegíaco por la muerte de los personajes más relevantes del momento en los diversos estamentos sociales (el monarca, la nobleza y el parnaso literario), se erige prístinamente la alabanza: soneto *A la muerte de don Luis de Narváez*, «Cielo por techo y cielo por alhombra»; el soneto *Al Condestable en la muerte de su nieto*, «Claro mecenas, aplacád el llanto»; el soneto *Al túmulo de la Duquesa de Lerma*, «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!»; el soneto *A la muerte de Hernando de Herrera*, «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara»; el tríptico a Felipe II conformado por el soneto *A la muerte de Felipe II*, «Diote, oh monarca, en pecho, el indio el grano», las *Liras a la muerte del rey don Felipe*, «El águila que a ser anciana llega», y la canción *A la muerte de Felipe II*, «Erízase el pavón vanaglorioso»; el soneto *Al túmulo del Gran Capitán*, «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas»; y, finalmente, la canción *A los Reyes Católicos*, «Al túmulo dichoso que os encierra».

Junto a la poesía elegíaca, otro discurso epidíctico categorizable en la producción poética de Tejada Páez es la poesía religiosa de alabanza avalada, principalmente, en la canción *A Santiago*, «De los héroes invictos, ya sagrados»; la canción *A la Virgen*, «El ánimo me inflama ardiente celo»; la canción *En alabanza de Santa Eufemia*, «Pensar subir a tan excelso nombre»; la canción *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas»; las redondillas *Al Ilustrísimo mártir español san Laurencio*, «El que padece martirio»; la canción *En alabanza de los*

Reyes Magos, «Ardiendo de amor puro en llamas puras»; y la canción *A Nuestra Señora*, «Divina Virgen y del cielo norte».

Esta suerte de tipología puede completarse con otros registros epidícticos como la alabanza de edificios arquitectónicos –encuadrada en la modalidad más general del encomio de ciudades– en el caso del soneto dedicado *A la Alambra de Granada*, «Máquinas suntuosas y reales». Igualmente, a ello habría que añadir otras composiciones de circunstancias en las que el registro laudatorio, si bien no es el único, sí modula el entramado textual, como en el soneto *A la embarcación del Condestable*, «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía»; el soneto *A Lope de Vega en Granada*, «Revuelta en perlas y oro la alta frente»; y el soneto sobre la expedición de Carlos V a Argel, «Las velas españolas que una a una». Estos textos completan el mapa de una producción poética marcada por el anhelo del mecenazgo de las personalidades más influyentes del momento, desde el monarca (Carlos V o Felipe II) a la aristocracia local (Luis de Narváez); y por el afán de proyectar su obra en los círculos poéticos y sociales del momento a través del encomio de los poetas más reconocidos del momento (Lope de Vega o Fernando de Herrera) y de la alabanza de literatos amigos (Juan de Aguilar o Andrés del Pozo⁵).

Así pues, como resume apresuradamente esta tipología, la modalidad panegírica se modula de forma diversificada⁶ en el corpus poético de Tejada Páez. El registro laudatorio presenta una amplia diversidad funcional o diversificación temática que el poeta consigna pormenorizadamente en su producción poética.

Bajo esta apariencia de diversidad, este tipo de textos poéticos se atienen a una normativa retórica común, la epidíctica, asimilada a un género oratorio, el demostrativo (*genus demonstrativum*) cuya finalidad básica es el «elogio de la belleza»,⁷ entendida ésta en sentido amplio. La finalidad del género es poner en evidencia lo honroso de la alabanza de variados objetos, materias o personas, como se desprende de las composiciones referidas. Como apuntábamos, Tejada reúne en su obra poética casi todos los tipos de alabanza codificados por la retórica: alabanza de personas, de obras de arte (Alhambra de Granada) y de hechos normalmente forjados desde el ideario del Imperio español (las expediciones de Carlos V y las hazañas de Condestable de Castilla), aunque se observan algunas ausencias notables de discursos epidícticos como los nupciales, de natalicio o epitalámicos que no despertaron el interés del antequerano.

⁴ Participan con sonetos preliminares toda una serie de autores del entorno antequerano granadino: Juan de Aguilar con un epigrama latino, Francisco de Cabrera, Luis Martín de la Plaza, el Ldo. García de Rojas, Juan Bautista de Mesa, Miguel Jerónimo Meléndez y Valdivia, P. M. Fr. Andrés Marqués, P. F. Juan de Quirós de la Orden de san Agustín, y por último Francisco de Cabrera predicador de la misma orden y natural de Antequera.

⁵ D. Alonso proponía con convincentes argumentos la identificación del nombre poético de *Constancio* con el poeta de la Academia granadina Andrés del Pozo (ALONSO, D., «Notas sobre Andrés del Pozo», en AA.VV. *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, 1974, t. I, pp. 9-25.

⁶ E. R. Curtius señala, en primer lugar, su significación política en la aplicación

del elogio al soberano (recuerda los panegíricos griegos y latinos al rey, así como el género independiente de la alabanza al príncipe), primero, y, después, a todo hombre de gobierno. El eximio estudioso señala como el panegírico de los soberanos penetra en la epopeya, égloga y elegía fúnebre (CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1988, v. I, p. 107); la oración fúnebre; la consolación; la congratulación (CURTIUS, E. R., «El discurso forense, político y panegírico en la poesía medieval», *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1988, v. I, pp. 226-231).

⁷ LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia literaria*, versión española de J. Pérez Riesco, Madrid, 1990, v. I, p. 214: «El elogio de la belleza es la función básica de la retórica epidíctica».

Como ya señalaba Curtius⁸ la modalidad principal de la retórica panegírica es la *alabanza de héroes y soberanos*, discurso en el que se encuadra una parte sustancial de las composiciones panegíricas de Tejada, en un arco temporal que abarca desde los Reyes Católicos a Felipe II: la canción *A los Reyes Católicos*, el soneto sobre la expedición de Carlos V a Argel, la canción *Al rey don Felipe*, «Tú que en lo hondo del heroico pecho», y el tríptico luctuoso al mismo monarca (el soneto *A la muerte de Felipe II*; las *Liras a la muerte del rey don Felipe*, y la canción *A la muerte de Felipe II*). A ellos sigue el panegírico nobiliario en la canción dedicada *A la embarcación del Condestable*, el soneto *Al Condestable en la muerte de su nieto*, el soneto *A la muerte de don Luis de Narváez*, el soneto *Al túmulo de la Duquesa de Lerma*, o el soneto *Al túmulo del Gran Capitán*. En este paradigma laudatorio, el tercer grupo está conformado por el elogio a literatos articulado en las *Décimas a Juan de Aguilar sobre el Panegírico*, el soneto «Caro Constancio a cuya sacra frente», el soneto *A la muerte de Hernando de Herrera*, y la alabanza a los escritores al frente de cuyas obras figuran textos preliminares de Tejada como Diego de Santistevan Osorio, Agustín de Rojas Villandro, Lope de Vega, Cristóbal de Mesa, Francisco Bermúdez de Pedraza, fray Gaspar de los Reyes, Rodrigo Fernández de Ribera o Miguel de Colodrero Villalobos, entre otros.

Una vez perfiladas, de forma sumaria, las directrices rectoras de la modalidad epidíctica en la poesía del antequerano centraremos el núcleo de este breve acercamiento en una de estas modalidades: la alabanza de persona destinada al elogio de textos literarios, escritos en prosa o verso, canalizada principalmente desde esas composiciones preliminares que figuran al frente de obras literarias de diverso tipo: historias, libros de antigüedades, compilaciones poéticas, etc.

Este tipo de discurso epidíctico que figura en los preliminares de textos literarios áureos nos interesa particularmente porque en ellos se superponen diversos planos de alabanza. Este tipo de modalidad laudatoria presenta un asunto y finalidad claros: la alabanza del autor y de la obra literaria al frente de la cual el texto en cuestión funciona como preliminar. El propósito de estos textos preliminares era doble: en primer lugar, dar cuenta de la utilidad o valor literario –o lo que es lo mismo, de las virtudes– de la obra que se alababa esbozando someramente su asunto principal en tanto que este mismo se presenta, también, como argumento de la alabanza; y, en segundo lugar, el elogio de su autor como garante de la obra en cuestión.

En algunos textos preliminares llega a incluirse un tercer nivel en el discurso encomiástico: al panegírico de la obra literaria y de su autor se suma la alabanza al personaje protagonista de aquella. Así sucede en la canción en sextetos *Al rey Nuestro Señor, del Doctor Agustín de Tejada y Páez*, «Tal como escuchas, oh Alejandro nuevo» (Cristóbal de Mesa, *La restauración de España*) y en los dos textos preliminares a F. Prudencio Sandoval, *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...*: la octava al Emperador Carlos V, «Si hubo dos Martes este es el primero» y el soneto al mismo monarca que comienza con el verso «A la gloriosa espada fulminante». En este último se armoniza el elogio al monarca Carlos V, a sus hazañas que son el asunto de la obra y, finalmente, al autor de ésta, Prudencio Sandoval. Los sujetos de la

alabanza quedan enlazados en el tópico de las armas y las letras (v. 13), correspondiendo al monarca la primera cualidad del binomio y al historiador la segunda. De forma paralela, el recurso a la antonomasia vossiana (Carlos V, «magno Augusto Carlos, Marte ardiente», v. 2; y Prudencio Sandoval, «Libio español, Docto Prudencio», v. 13) unifica los dos discursos de alabanza en el motivo de la pluma y la espada:

«A la gloriosa espada fulminante
del magno Augusto Carlos, Marte ardiente
postró sus lises el Francés valiente
y humilló el Turco el cándido turbante.
Siempre invicto lo vio, siempre triunfante,
la tierra del Ocaso al rojo Oriente,
y el padre de las ondas vio su frente
rota con sus columnas de diamante.
Mas cubierta estuviera de silencio
fama tan justamente celebrada
y España sin la luz de tal memoria.
Si tú, Libio español, Docto Prudencio,
no igualaras tu pluma con su espada
y con sus altos hechos tu alta historia».

El tópico de la escritura como inmortalidad (primer terceto) sirve de gozne a los dos planos que articulan la *laudatio*: las hazañas de Carlos V (dos cuartetos) y la historia de Prudencio Sandoval (último terceto).

En este soneto se insinúan las notas que caracterizan este tipo de discursos de alabanza y los artificios bajo los que se configura la retórica panegírica en la poesía de Tejada, aspectos en los que nos vamos a detener en los párrafos siguientes.

Como se ha apuntado, el elogio se efectúa mediante la *definitio* de la obra literaria (*res*) y de su autor. En éste tiene un papel fundamental la *descriptio* mediante la cual se atribuyen al objeto las cualidades por las que es digno de tal alabanza. En ocasiones la *descriptio* va acompañada de una breve *narratio* del asunto de la obra así como de la *enumeratio* de las virtudes, tanto del texto en cuestión como de su autor. No obstante, estas pautas retórico-discursivas se hayan condicionadas por la brevedad del discurso panegírico pues, tal como se deduce del elenco o tipología antes resumida, domina en los preliminares la forma estrófica del soneto –excepto una décima y una canción– que exige concisión en cada uno de los niveles del elogio. Lo habitual suele ser una *dispositio* bipartita. El primer constituyente del soneto (los cuartetos) suele aludir al asunto de que ocupa la obra literaria que se alaba, y el segundo (los tercetos) ensalza al autor uniéndolo sus virtudes, habitualmente, a las de los protagonistas de la obra en cuestión.

Junto a esta *dispositio* textual codificada en la retórica epidíctica, los argumentos de los que el poeta se sirve para demostrar la alabanza remiten a los *loci communes* igualmente tipificados por este tipo de discursos.

El más recurrente en los textos preliminares de alabanza de Tejada Páez es el de la *poesía como inmortalización*.⁹ Ya desde la *Ilíada* de

⁸ CURTIUS, E. R., «Héroes y soberanos», *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1988, v. I, pp. 242-262.

⁹ CURTIUS, E. R., *Literatura europea...*, v. II, pp. 669-671.



Plaza de Santiago. Antequera (Málaga).

Homero este tópico se presenta de forma recurrente con el objeto de poner de relieve la gloria eterna que la poesía confiere a los hombres por ella celebrados. Este motivo aparece formulado de diversas maneras en los preliminares de alabanza que estudiamos, pero siempre subrayando, junto a esa cualidad inmortalizadora de la poesía, la labor del poeta o del escritor como agente de ese proceso. Así se pone de relieve en los tercetos del soneto «A la gloriosa espada fulminante» (F. Prudencio de Sandoval, *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...*):

«Mas cubierta estuviera de silencio
fama tan justamente celebrada
y España sin la luz de tal memoria.
Si tú, Libio español, Docto Prudencio,
no igualaras tu pluma con su espada
y con sus altos hechos tu alta historia».

Y, paralelamente, en el terceto final del soneto «Camina el avariento y el salado» (A. de Rojas Villandro, *El viaje entretenido*):

«Que Rojas facilita ya el viaje
con dulce prosa y numeroso acento,
muerte del tiempo, espada del olvido».

No obstante, la formulación más afinada a este respecto se halla en los dos sonetos que figuran al frente de la *Cuarta y quinta parte de la Araucana* de D. de Santistevan Osorio:

«Las máquinas soberbias y reales
se rinden al tropel de tus victorias,
cubres de nieblas mil ilustres glorias:
ohm tiempo destructor de los mortales.
Los colosos, los mármoles triunfales,
los altivos trofeos, las memorias,
las claras antiguallas, las historias,
aunque sean de bronce sus anales.

Solo no rindes de una musa altiva
la gloria, porque Osorio puede y osa,
escapar de tus manos los varones
que con invictos pechos y fe viva
atronaron con fama generosa,
las tendidas antárticas regiones.

Con alta trompa, sonora y clara
las armas y varones señalados
al templo de la fama dedicados
y odoríferos humos de su ara.

tu soberano ingenio y pluma rara
con numerosos versos y sagrados
hoy Osorio los deja consagrados
con gloria ilustre, célebre y preclara.

Rinden los brazos de la invicta España
rebeldes pechos, más que bronces duros,
y tú les das el premio de tal gloria.

Pues si fue contra bronce tal hazaña
también en bronce quedarán seguros,
grabados en el mármol de tu historia».

El apóstrofe al Tiempo en los cuartetos del primer soneto subraya, frente al efecto devastador del olvido, la labor del poeta, que inmortaliza en su poesía los *varones* dignos de la fama eterna dejando constancia de las virtudes que se proponen para la imitación y admiración. El segundo soneto particulariza la alabanza en el estilo del *genus* sublime correspondiente a la épica («Con alta trompa, sonora y clara», v. 1 y «numerosos versos», v. 6) y en los elogios dedicados a Osorio («soberano ingenio y pluma rara», v. 5).

En la canción que figura como preliminar a *La restauración de España* de C. de Mesa se subraya, nuevamente, en la estrofa inicial y final el oficio del poeta como inmortalizador de hechos y sujetos memorables:

Al rey Nuestro Señor, del Doctor Agustín de Tejada y Páez

«Tal como escuchas, oh Alejandro nuevo,
de Betis la ribera
atenta oyó en la trompa dulce y fiera
de Mesa al fiero Marte y dulce Febo,
que, si bien estos dos son enemigos,
resonaban su tro[m]pa como amigos.
[...]

Dad lugar a las musas, dadle oído
a vuestro Homero
que a Pelayo y a Alfonso dio primero
nueva fama y renombre esclarecido
adestrando [sic] la pluma para daros
mayor fama, alta gloria, triunfos claros».

En concordancia con esa idea de *aeternitas*, se incorpora un submotivo asociado a esa tópico de la immortalización por la poesía: el poeta no solo es agente de ese proceso de eternización mediante la escritura de las hazañas de personajes heroicos sino que alcanza para sí mismo análoga suerte de eternización. Así se formula en el elogio encauzado a Gregorio Silvestre (Gregorio Silvestre, *Las obras del famoso poeta...*):

Al licenciado don Antonio Sirvente de Cárdenas, del consejo de su Magestad, Presidente de su Real Chancillería de Granada. El Doctor Agustín de Tejada

«Renace, oh nuevo Fénix, de la llama
que ha encendido tu pluma en más de un pecho,
aunque es angosto el mundo sitio estrecho
para que vuele en él tu ilustre fama.

El envidioso tiempo, a quien inflama
el deseo de ver muerto y deshecho
el nombre más heroico, él mismo ha hecho
ara y templo a tu nombre y a él te llama.

Y a tus cenizas, que Granada encierra
como el grano mejor, tumba fabrica
no de indio jaspe ni mortal tesoro.

Mas de tu estilo mismo a quien la tierra
da lauro, gloria Apolo y fama rica,
el cielo que es mejor que jaspe ni oro».

Otro tópico que articula la alabanza de estos preliminares es el de las armas y las letras, como los dos caminos que conducen a la honra, fama y riqueza, derivados del motivo de la *fortitudo et sapientia* que se aplicaba en la Edad Media a diversos registros panegíricos como las lamentaciones fúnebres, el panegírico de soberanos, la poesía de circunstancias o la epopeya. En el siglo de Oro esta idea cobra nuevas valencias significativas a partir del ideario conformado en torno a la glorificación del Imperio español.

Tejada aúna estas dos cualidades en la alabanza conjunta del personaje protagonista de los textos literarios que alaba y del poeta –o literato– como articulador ese primer nivel de alabanza, vehiculando, de esta manera, una explícita defensa de la utilidad social del escrito en el espacio de la lírica áureo. Así se formula afinadamente mediante la fórmula de «*la pluma y la espada*» en el soneto, ya aludido, que dedica a Carlos V en el preliminar a la *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...* de F. Prudencio de Sandoval, vv. 9-14:

«Mas cubierta estuviera de silencio
fama tan justamente celebrada
y España sin la luz de tal memoria,
si tú, Libio español, Docto Prudencio,
no igualaras tu pluma con su espada
y con sus altos hechos tu alta historia».

Y de forma paralela en la primera estrofa de la canción recogida en *La restauración de España* de C. de Mesa:

Al rey Nuestro Señor, del Doctor Agustín de Tejada y Páez

«Tal como escuchas, oh Alejandro nuevo,
de Betis la ribera
atenta oyó en la trompa dulce y fiera
de Mesa al fiero Marte y dulce Febo
que, si bien estos dos son enemigos,
resonaban su tro[m]pa como amigos».

Junto a los *loci* señalados como configuradores del discurso epidíctico, gran parte de los argumentos de alabanza empleados por Tejada Páez se encuadran, obviamente, dentro de la tónica del panegírico personal. Señalaremos, a continuación, los que articulan algunas de las fórmulas encomiásticas más recurrentes en estos preliminares.

La gloria de los personajes y autores elogiados se hace residir la extensión de la fama de éstos a las regiones más remotas, articulado mediante tópicos como «todo el orbe canta su alabanza» y otros, derivados de éste, como el «tópico de la india».¹⁰ Así pues, el motivo de la gloria de estas personalidades extendida a todo el orbe terrestre se presenta como argumento de alabanza reiterado en los textos que estudiamos. En unos casos indica la magnitud de las hazañas de los personajes protagonistas de esas obras literarias, como sucede con el encomio a Carlos V en los dos textos preliminares a F. Prudencio Sandoval, *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...*, tanto en la octava, vv. 4-8:

«Y en el opuesto y ártico hemisfer[i]o
de Cristo enarboló los estandartes
ganando con mil ínclitas victorias
a España reinos y a su nombre glorias».

Como en el soneto, vv. 4-8:

«Siempre invicto lo vio, siempre triunfante,
la tierra del Ocaso al rojo Oriente,
y el padre de las ondas vio su frente
rota con sus columnas de diamante».

Junto al elogio de las hazañas militares, también emplea este tópico Tejada para significar la gloria literaria, por ejemplo, en uno de los sonetos preliminares a la *Cuarta y quinta parte de la Araucana* de Diego de Santistevan Osorio, concretamente el que empieza «Las máquinas soberbias y reales» (vv. 9-14):

«Solo no rindes de una musa altiva
la gloria, porque Osorio puede y osa,
escapar de tus manos los varones
que con invictos pechos y fe viva
atronaron con fama generosa,
las tendidas antárticas regiones».

No obstante, el tópico esencial de la alabanza de personas es el «*sobrepujamiento*», esto es, la demostración de que el objeto celebrado sobrepasa en las virtudes dignas de elogio a todas las personas y materias análogas. Gran parte de los submotivos que componen esta tónica pueden rastrearse en los preliminares del poeta antequerano.

Entre las formulaciones básicas de esta tónica, cabe subrayar el profuso empleo de la antonomasia vossiana como primer índice de ese discurso del sobrepujamiento. Así pues, el emperador Carlos V es nominado como Marte en los versos: «Si hubo dos Martes, éste es el primero / y Marte es el segundo de estos Martes / porque este es Carlos Máximo, que fiero / más que Alcides domó remotas partes» (octava preliminar a la *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...* de F. Prudencio Sandoval, vv. 1-4); Juan de Persia se presenta como un «nuevo Tolomeo» (v. 9) en sus *Relaciones... donde se cuentan las cosas notables de Persia...*; y Diego de Santistevan Osorio luce como «Virgilio nuevo» (v.10) cuando canta la *Primera y segunda parte de las guerras de Malta y toma de Rodas...*

En otros casos, por ejemplo, en la alabanza del soberano, el encomiado supera a los mismos dioses, concretamente al dios de la guerra, puesto que lo que se quiere poner de relieve mediante esta técnica del sobrepujamiento son las cualidades guerreras del soberano. Remitimos, de nuevo, a la octava preliminar recogida en *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...* de F. Prudencio Sandoval, vv. 1-4, que ensalza el ánimo belicoso del monarca por encima de los dos casos más ejemplares de la mitología clásica, Marte y Hércules:

¹⁰ CURTIUS, E. R., *Literatura europea...*, v. I, p. 232.

«Si hubo dos Martes, éste es el primero
y Marte es el segundo de estos Martes
porque este es Carlos Máximo, que fiero
más que Alcides domó remotas partes».

No obstante, puesto que la mayoría de los elogios van encauzados a literatos, domina en la tónica del sobrepujamiento la exaltación de las obras de estos escritores, que eclipsan las más grandes producciones de la Antigüedad. A pesar de la continua remitencia a *loci* ampliamente tipificados la variabilidad de formulaciones sabiamente ideada por Tejada Páez evita el peligro de la mecanicidad de la tónica. El procedimiento más habitual es, como acabamos de ver, la comparación del sujeto elogiado con dioses o personajes de la antigüedad a los que éste *supera* en las virtudes concretas que son objeto de alabanza. Así queda refrendado en la *laus* a R. Fernández de Ribera contenida en la décima que le dedica Tejada a propósito de las *Lecciones naturales contra el descuido común de la vida*:

«Lo útil, culto y deleitable,
juntos en tus versos das.
Dos pide Febo, das más,
y así eres más admirable.
Con arte enlazas notable
a su lira suspensión,
natural erudición,
que sí oculta y exquisita,
excede al Estagirita,
en lo moral a Platón».

En el caso de la alabanza a *El Peregrino en su patria* de Lope de Vega, jugando con el título de la obra, se subraya el *ingenio* del madrileño por encima de los hombres más sabios de las dos patrias culturales de Occidente, Atenas y Roma (vv. 9-14):

«si cuando Atenas vio sus aulas llenas
de ingenios, fuera el vuestro, oh Peregrino,
no os hiciera la patria aqueste agravio,
por natural a ingenio tan divino
quisieran Roma invicta y docta Atenas
pues todo el mundo es patria al hombre sabio».

Otra fórmula de sobrepujamiento que debemos resaltar remite a la comparación con casos famosos tradicionales como el de fray Gaspar de los Reyes con Orfeo en este soneto (*Tesoro de concetos divinos, compuestos en todo género de verso*):

«Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas
que nunca oyó su igual el firmamento,
venciendo en cielo y tierra, en mar y en viento
a Febo y musas, cisnes y sirenas.
Pues a Dios cantas, Dios es tu mecenas,
tu lira suena y da a tu voz aliento
y porque admiren tu divino acento
tiempo y envidia, envidia y tiempo enfrenas.
Truécase todo el reino Estigio y mira
sus reos sin dolor, sin ejercicio

penal, en cuanto atruena el Cancerbero,
porque suspende el son de tu alta lira
de Tántalo, Ixión, Sísifo y Ticio
la sed, la rueda, el peso, el buitre fiero».

De acuerdo a esas dos cualidades prototípicas que polarizan los dos arquetipos objeto de alabanza en estos preliminares, la *fortitudo* y la *sapiencia*, esta última constituye el núcleo de la *laudatio* a los literatos: «docto Prudencio» en el caso de F. Prudencio de Sandoval, «soberano ingenio» en el de D. de Satiestevan Osorio o «hombre sabio» en el de Lope de Vega.

Entre las virtudes que adornan el encomio de la obra literaria, se hacen recurrentes las cualidades que conjugan la dualidad horaciana *docere et delectare*. Así se subraya en la alabanza de *El viaje entretenido* de A. de Rojas Villandro (vv. 9-14):

«Mas no sintieran del trabajo ultraje,
Mercader, Peregrino ni Avariento
con viaje tan bien entretenido.
Que Rojas facilita ya el viaje
con dulce prosa y numeroso acento,
muerte del tiempo, espada del olvido».

y, paralelamente en la décima a R. Fernández de Ribera (*Lecciones naturales contra el descuido común de la vida*, vv. 1-8):

«Lo útil, culto y deleitable,
juntos en tus versos das.
Dos pide Febo, das más
y así eres más admirable.
Con arte enlazas notable
a su lira suspensión,
natural erudición,
que sí oculta y exquisita [...]».

El deleite poético lo cifra Tejada, principalmente, en el ritmo o *numeroso acento* que asocia al estilo sublime o épico como queda evidenciado en el segundo soneto preliminar a la *Cuarta y quinta parte de la Araucana*, de Diego de Santistevan Osorio (vv. 1-6):

«Con alta trompa, sonora y clara
las armas y varones señalados
al templo de la fama dedicados
y odoríferos humos de su ara,
tu soberano ingenio y pluma rara
con numerosos versos y sagrados [...]».

Continuando con la mención de los tópicos tradicionales de persona (*loci a persona*) hay que subrayar la presencia de las analogías náuticas mediante la identificación arquetípica del navegante con el avaro. Es el caso de los sonetos que figuran como preliminares a *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas, «Camina el avariento y el salado», y a las *Relaciones... donde se cuentan las cosas notables de Persia...*, de Juan de Persia, «Codicia de saber al hombre incita»:



Joris Hoefnagel, *Antequera*, en Georges Braun y Frans Hogenber, *Civitas Orbis Terrarum*, map II-4, 1575.

«Camina el avariento y el salado
piélago surca, al norte de la mina,
cuya codicia el pecho suyo inclina
que rompa el mar del Austro alborotado.
Y el mercader camina fatigado,
porque sigue el cansancio al que camina,
y el peregrino el mundo peregrina
cumpliendo el voto o [sic] quien está obligado.
Mas no sintieran del trabajo ultraje,
mercader, peregrino ni avariento
con viaje tan bien entretenido,
que Rojas facilita ya el viaje
con dulce prosa y numeroso acento,
muerte del tiempo, espada del olvido.
Codicia de saber al hombre incita
que de los cielos mida el movimiento
las luces cuenta al estrellado asiento,
siendo su multitud casi infinita.
A la tierra los términos limita
las olas doma al mar, la furia al viento,
tanto alcanza el humano entendimiento
que las cosas más arduas facilita.

El tuyo admira, oh nuevo Tolomeo,
que conoció de Dios a quien se aplica
la verdadera fe y sacros altares.
Y dio a la pluma de pincel trofeo
pues que nos pinta de la Persia rica
cielo, región, costumbres, tierras, mares».

En ambos casos la actualización del tópico viene motivada por el contenido de la obra que se elogia: el viaje. El motivo de la codicia articula, en ambos sonetos, el discurso de alabanza.

En definitiva, las conclusiones del sucinto análisis que hemos planteado, derivadas de la propuesta de una suerte tipología en la poesía del antequerano y de las notas aducidas para la caracterización de uno de esos discursos epidícticos que categorizábamos, el de los textos preliminares, han aspirado únicamente a ofrecer algunas pautas genéricas de la modalidad epidíctica en la poesía áurea mediante su concreción en la práctica poética del antequerano Tejada Páez. A partir de estas, se podrán fijar, en posteriores asedios, la red de relaciones sociales, institucionales y literarias sobre las que se tejía el entramado literario de uno de los núcleos poéticos más fértiles y decisivos en la conformación de la poesía del XVII.



EL SANTO REINO EN EL SIGLO XVII: LITERATURA DE VIAJES Y OTRAS FUENTES PARA SU ESTUDIO

Clara Eugenia Peragón López
Alfredo Ureña Uceda

Lejos de lo que cabría esperar, la estratégica ubicación geográfica de la actual provincia de Jaén como privilegiado núcleo de comunicación desde La Mancha y Levante hasta el Valle del Guadalquivir y resto de Andalucía, no se corresponde con el lugar que ocupa en la literatura de viajes, que no ha sido muy prolífica en relatos sobre el antiguo Santo Reino. No obstante, en el siglo XVII aún se mantiene vigente toda la riqueza natural, arquitectónica y artística derivada del auge del territorio giennense en la centuria anterior, y que queda reflejada en los testimonios escritos del momento, por lo que su análisis e interpretación resultan fundamentales para conocer y profundizar en determinados aspectos.

Partiendo por tanto de esta premisa, el objetivo de este trabajo es llevar a cabo la revisión del estado de la cuestión de los relatos de viajeros, entendidos como género literario, pero también como un instrumento imprescindible para el estudio de otras ciencias humanísticas e históricas, cuyo conocimiento hubiera sido parcial de no existir tales escritos. Este análisis se complementa con el repaso de las referencias recopiladas a este respecto en algunas de las obras de los más destacados literatos de nuestro Siglo de Oro, así como en otras fuentes escritas como las crónicas y descripciones históricas y geográficas que, bien están dedicadas al conjunto de España pero se centran en algunas ciudades giennenses o, en cambio, están expresamente consagradas al ámbito del Reino o Diócesis de Jaén, quedando igualmente recogidos diversos aspectos de índole artística, religiosa y paisajística. A todo ello hay que unir

el excepcional testimonio gráfico que nos han dejado las ilustraciones que en ocasiones acompañan los textos de los viajeros, así como otras representaciones figurativas de distinta naturaleza. En definitiva, teniendo como punto de partida las fuentes primarias y como referencia la encomiable labor de Aurelio Valladares Reguero, el grueso de nuestro trabajo comprenderá el seguimiento de la fortuna historiográfica del tema en cuestión.¹

VIAJES, VIAJEROS Y SUS RELATOS²

La visita de Felipe IV a Jaén forma parte del viaje emprendido a Andalucía por la Corte en el invierno e inicio de la primavera de 1624 con el encubierto fin de conseguir recursos financieros para costear la política bélica europea así como los gastos derivados del boato cortesano, aunque oficialmente el rey se trasladara para poner en estado de defensa las plazas marítimas meridionales ante la amenaza de berberiscos, corsarios y piratas, cuestión que, por otra parte, fue una realidad continua a lo largo de toda la Edad Moderna.

Existen varios testimonios escritos sobre la regia empresa, pertenecientes a diferentes autores, como la conocida carta de Quevedo (presente en la comitiva del soberano en su calidad de Señor de la Torre de Juan Abad), enviada desde Andújar el 17 de febrero al Marqués de La Velada y San Román;³ la *Jornada que Su Majestad hizo a Andalucía* (Madrid, 1624) de Jacinto de Herrera y Sotomayor,⁴ y la relación de Juan Bautista Hinojales y Rivera. El más completo estudio sobre este aspecto se debe a Rafael Ortega y Sagrista, en el que nos informa de la rareza del último escrito mencionado, y en el que relata no sólo la estancia del monarca en la capital del Santo Reino, sino también los prolegómenos y preparativos para el regio recibimiento y alusiones al paso del monarca por el resto del Reino. Ortega y Sagrista omite el relato de Herrera y Sotomayor, y no revela las fuentes documentales a las que acude, limitándose a señalar que su trabajo está hecho «casi todo sobre las fuentes directas e inéditas de los

cabildos de la ciudad y de la iglesia mayor»,⁵ a las que se unen algunas referencias en estudios locales de los lugares por los que pasó el monarca.⁶ El rey cruza Sierra Morena por Montizón, procedente de Villamanrique, para detenerse en Santisteban del Puerto el 14 de febrero, a donde volverá el 13 de marzo de regreso a Madrid después de haber atravesado el antiguo Santo Reino en dos ocasiones. Primero de nordeste a este, pasando por Linares, Bailén y Andújar, desde donde sale para Córdoba por El Carpio. En el trayecto de vuelta, después de una breve estancia en Granada, el 11 de marzo llega Felipe IV a Jaén, desde donde parte al mediodía siguiente para Baeza. En ella hace noche para dirigirse hacia Santisteban, pasando por Úbeda.

Más de cuatro décadas después un nuevo personaje de sangre real recorre con su comitiva Sierra Morena y la comarca de El Condado para seguir el Valle del Guadalquivir, pasando por la Venta de los Arquillos, Linares y Andújar, camino de Córdoba. Desde allí, en dirección hacia Granada, su periplo transcurre por Alcalá La Real. Se trata del Príncipe Heredero del Gran Ducado de La Toscana, Cosme de Médicis, y del viaje emprendido por España y Portugal entre 1668 y 1669. La relación oficial de este hecho, debida al académico y diplomático florentino Lorenzo Magalotti, que formaba parte del séquito, ha sido editada, precedida de sendos estudios críticos, por Ángel Sánchez Rivero y Ángela Mariutti en 1927, y por Paolo Caucci von Saucken a principios de la presente centuria.⁷ En el ámbito local, también han sido varios los autores que han prestado atención a este evento, como es el caso de Rafael Contreras de la Paz, que aunque se centra en el paso por Linares, hace extensivo su análisis al resto de la provincia. Además, nos presenta un elenco de hasta cinco relaciones sobre el viaje, la mayoría inéditas y conservadas en diferentes bibliotecas y archivos italianos. De ellas, junto al testimonio de Magalotti, el que más ha trascendido ha sido la versión extraoficial escrita por el también servidor del futuro Cosme III: el Marqués Filippo Corsini.⁸ Más cercana en el tiempo es la rigurosa contribución de Aurelio Valladares al respecto, mientras que Ricardo San Martín se ha centrado en el caso de Alcalá La Real.⁹

¹ Desde la doble perspectiva de la Filología y la Historia del Arte, nos acercamos ahora a la literatura de viajes del Siglo XVII en la provincia de Jaén después de habernos iniciado en el tema con el estudio del caso de la Baeza de la Ilustración, publicado en el artículo «Viajes y viajeros en Baeza a finales del siglo XVIII. Aproximación artístico-literaria», *Imafronte*, nº 17, 2003-2004, pp. 229-249, del que apareció una versión revisada y ampliada en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 25, 2004, pp. 215-250, con el título «Notas para el estudio del Arte y la Literatura en la España Ilustrada. Baeza en los libros de viajes».

² No es nuestro propósito considerar los aspectos teóricos de los libros de viajes, ni las precarias condiciones en las que estas empresas se llevaban a cabo o las muchas dificultades de los viajeros en sus periplos. No obstante, adjuntamos aquí una selección de títulos de obligada consulta sobre el tema: CORCHADO, M., «Pasos naturales y antiguos caminos entre Jaén y La Mancha», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 38, 1963, pp. 9-37; MACZAK, A., *Viajes y viajeros en la Europa moderna*, Barcelona, 1996; HERRERO, J. M., *Libros de viajes de los siglos XVI y XVII en España y Portugal: lecturas y lectores*, Madrid, 1999; VIÑES, C., *Granada en los libros de viajes*, Granada, 1999; GARCÍA SIMÓN, A., «Viajeros extranjeros por España y Portugal», en VV.AA., *Andanzas y caminos. Viejos libros de viajes*, Valladolid, 2004; LABORDA, A., *Viajar en la España del Quijote: guías de viaje y viajeros en la España de Felipe III*, Madrid, 2005.

³ VALLADARES, A., *Guía literaria de la provincia de Jaén*, Jaén, 1989, pp. 92-96.

⁴ VALLADARES, A., *La provincia de Jaén en los libros de viajes*, Jaén, 2002,

pp. 85-86, hace mención de este último escrito y reproduce el texto concerniente a Jaén en la antología, pp. 331-333.

⁵ ORTEGA, R., «La visita de Felipe IV a Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 98, 1978, pp. 55-90. La cita está tomada de la p. 88.

⁶ MERCADO, J., *La Muy Ilustre Villa de Santisteban del Puerto*, Madrid, 1973, p. 57; CONTRERAS, R., «Felipe IV y la Corte Real en Linares», *Linares*, nº 34, 1954, pp. 7-9.

⁷ SÁNCHEZ RIVERO, A. y MARIUTTI, A., (eds.), *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, 1927; CAUCCI, P. (ed.), *El viaje del Príncipe Cosimo dei Medici por España y Portugal*, Santiago de Compostela, 2004. Véase también, GARCÍA ROMERAL, C., *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglos XV, XVI, XVII)*, Madrid, 2001, pp. 196-199.

⁸ CONTRERAS, R., «Viaje a España de Cosme III de Médicis, Gran Duque de Toscana, en el tiempo que era Príncipe (Su paso por Linares. Visita a la villa y sus minas. El séquito. Acuarelas de Baldi. Ambiente de la época. Interesantes noticias sobre la entonces villa de Linares)», *Oretania*, nº 13, 1963, pp. 9-21. El elenco de relaciones del viaje lo encontramos en pp. 12-13.

⁹ VALLADARES, A., «La provincia de Jaén en la crónica del viaje de Cosme de Médicis por España (1668-1669)», en VV.AA., *Homenaje a Luis Coronas*, Jaén, 2001, pp. 851-864; SAN MARTÍN, R., *Alcaudete citado en los libros de viaje*, Alcaudete, 2004, pp. 94-96.

Entre el resto de viajeros que visitaron nuestra provincia en el siglo XVII, destacaremos la presencia de un embajador marroquí que aparece sin identificar en los distintos repertorios bibliográficos existentes.¹⁰ Sabemos, no obstante, que fue enviado por el Sultán Muley Ismael a Carlos II y que realizó su viaje entre 1690-1691, a pesar de que en el título de la obra, conservada en la Biblioteca Nacional, aparezcan los años 1680 a 1682. Atendiendo al estudio de Nieves Paradela Alonso sobre los viajeros musulmanes en el siglo XVII podemos interpretar que el anónimo visir no es otro que el tal al-Gassani que ella recoge.¹¹

Si el motivo de los viajes realizados por los embajadores era fundamentalmente de índole política, también tuvieron como misión importante el rescate de prisioneros musulmanes y la recuperación de determinados manuscritos árabes. En cualquier caso, explica Nieves Paradela, «los textos resultantes no se convirtieron, afortunadamente, en meros informes diplomáticos, sino en verdaderas obras literarias cuyo objetivo primordial era el de describir y valorar la sociedad española contemporánea a su tiempo».¹² Tal es el caso de este misterioso viajero que se refiere en su recorrido a las ciudades de Andújar y Linares, texto que recoge en su antología Aurelio Valladares¹³ y Rafael Contreras, en el caso de Linares.¹⁴ Tan enigmático como este embajador marroquí resulta un viajero del que sólo conocemos la inicial M. y al que Foulché-Delbosc se refiere como Martín, fechando su viaje entre los años 1669 y 1670.¹⁵ García Mercadal reproduce el texto del mismo¹⁶ mientras Aurelio Valladares se limita a recoger un fragmento con referencias a Linares, Campillo y Alcalá la Real.¹⁷

Pero sin duda, son los viajeros franceses los que con más frecuencia visitaron nuestra provincia a lo largo de la centuria.¹⁸ Entre ellos, Alfred Jouvin publicó en 1672 una obra titulada *Le voyageur d'Europe*, dedicando el segundo de los ocho tomos de que consta a su viaje por España y Portugal, al que adjunta un manual de conversación francés-español de gran utilidad para el viajero.¹⁹ Otro de los franceses a considerar es Francisco Bertaut, que llega a España en 1659 formando

parte del séquito del mariscal Antonio de Gramont en una embajada extraordinaria para pedir la mano de la Infanta María Teresa, hija de Felipe IV, para Luis XIV. Una vez cumplida la misión, Bertaut decidió no volver a su país sin antes realizar un recorrido por España, fruto del cual son sus dos obras: *Relación de un viaje a España* y *Diario de un viaje a España*. Rafael Contreras recoge la estancia de nuestro viajero en la provincia de Jaén, a la que accede desde El Viso del Marqués, atravesando Sierra Morena para llegar a Linares, de donde parte para Granada, haciendo noche en Campillo de Arenas. El francés cita además referencias a otros lugares próximos a este trayecto como Mancha Real, Jabalquinto, Cástulo, Begíjar, Úbeda, Baeza, Puente del Obispo, Jaén y Pegalajar.²⁰

FUENTES LITERARIAS

Sin embargo, las referencias a Jaén y su provincia no se limitarán a la *literatura de viajes* propiamente dicha. La imagen de este territorio se proyecta en la prosa, la poesía y el teatro de los grandes autores de nuestro Siglo de Oro, así como en la obra de escritores que podríamos considerar *menores* pero que dedican parte de sus páginas a una tierra, como ellos, no siempre valorada en su justa medida. Se trataría, por tanto, de configurar a grandes rasgos una «geografía literaria» a la que se ha referido en algunos trabajos José Antonio Pérez Rioja y que aplicada, en este caso, a la provincia de Jaén «se fija ante todo en el medio geográfico en que se produce la obra y en la posible influencia de aquél sobre ésa; y de otra parte, estudia también hasta donde ese medio geográfico ha interesado –como ambiente o como inspiración– a los escritores no sólo nativos, sino de otras áreas del mismo país o incluso de otros».²¹

Comenzaremos nuestro recorrido espigando algunos de los ejemplos más significativos de la prosa, donde la figura de don Miguel de Cervantes Saavedra sobresale con especial relevancia. Su presencia en la provincia como recaudador de contribuciones entre los años 1591-1592

¹⁰ FOULCHÉ-DELBOSC, R., *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, Madrid, 1991, pp. 89-90; GARCÍA ROMERAL, C., *Bio-bibliografía...*, pp. 39-40; VALLADARES, A., *La provincia...*, pp. 170-171; GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. II, Madrid, 1959, pp. 1217-1277.

¹¹ PARADELA, N., *El otro laberinto español: viajeros árabes a España entre el siglo XVII y 1936*, Madrid, 2005, pp. 26-33.

¹² PARADELA, N., *El otro laberinto español...*, p. 26.

¹³ VALLADARES, A., *La provincia...*, pp. 557-562.

¹⁴ CONTRERAS, R., «Viaje a España de un embajador marroquí enviado por el Sultán Muley Ismael a Carlos II. (Su paso por Linares. Noticias curiosas sobre la vida y sus habitantes)», *Oretania*, nº 14-15, 1963, pp. 67-70.

¹⁵ FOULCHÉ-DELBOSC, R., *Bibliographie des voyages...*, pp. 82-83. También NAVARRO, G., «Jaén visto por algunos viajeros extranjeros (de los siglos XII al XIX)», *Paisaje*, nº 129-130, 1964, p. 2783.

¹⁶ «Viajes hechos en diversos tiempos en España, en Portugal, en Alemania, en Francia y en otras partes», en GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros...*, t. III, Madrid, 1962, pp. 47-104.

¹⁷ VALLADARES, A., *La provincia...*, p. 167.

¹⁸ Sorprende la importancia concedida a la obra de Madame D'Aulnoy, *Relación*

del viaje de España, y su vinculación a la literatura de viajes en Jaén, cuando el análisis de sus escritos nos muestra la frugalidad de las referencias a unas tierras que realmente nunca pisó. Tampoco recogemos nosotros una serie de viajeros que, aunque sí consta que pasaron por la provincia, no podemos decir, no obstante, que sus referencias escritas al respecto constituyan una fuente para reconstruir y conocer la coyuntura del Santo Reino en el siglo XVII.

¹⁹ FOULCHÉ-DELBOSC, R., *Bibliographie des voyages...*, p. 83. Viaje recogido por SAN MARTÍN, R., *Alcaudete...*, pp. 91-92; GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros...*, t. III, Valladolid, 1999, p. 648; VALLADARES, A., *La provincia...*, p. 171.

²⁰ CONTRERAS, R., «Viaje por la provincia de Jaén de un aristócrata francés de la corte de Luis XIV el año de 1659 (Formaba parte del séquito del mariscal Gramont que vino a España a solicitar la mano de la Infanta María Teresa para el Rey Sol. –Su paso por el Viso y estancias en Linares, La Manchuela, Pegalajar y Jaén)», *Oretania*, nº 28-33, 1968-1969, pp. 133-149. También lo reproducen VALLADARES, A., *La provincia...*, pp. 168-169 y 554-557 y GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros...*, t. III, Valladolid, 1999, pp. 414-416. Sobre Bertaut véase, «El viaje de Mr. Boisel por tierras de Jaén, en 1659», *Don Lope de Sosa*, nº 200, 1929, pp. 250-251; NAVARRO, G., «Jaén visto por algunos viajeros...», p. 2782; FOULCHÉ-DELBOSC, R., *Bibliographie des voyages...*, pp. 69-72; GARCÍA ROMERAL, C., *Bio-bibliografía...*, pp. 59 y ss.

²¹ PÉREZ, J. A., «Jaén en la Literatura», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 142, 1990, pp. 203-219.

ha sido ampliamente analizada por la crítica, destacando al respecto los trabajos de Luis Coronas Tejada,²² Manuel Caballero Venzalá²³ y Aurelio Valladares Reguero. En su exhaustiva *Guía literaria de la provincia de Jaén*, este último menciona, siguiendo un estudio publicado años antes por Juan Sánchez Caballero,²⁴ el hecho de que en casos como el de Linares o Begíjar, Cervantes pudo encomendar su tarea a otra persona no quedando, por tanto, probada su estancia en tales lugares.²⁵

No obstante, este entorno influyó al autor alcalaíno lo suficiente como para situar en él algunos capítulos de sus inmortales obras. Es el caso del *Quijote*, donde distintas investigaciones se han detenido en el capítulo XIX de la primera parte, cuyo contenido relacionan con el traslado del cuerpo ya sin vida de San Juan de la Cruz desde Úbeda hasta Segovia dos años después de su muerte,²⁶ o de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, donde Cervantes alude a dos hechos religiosos de gran relevancia en la provincia: la celebración de la fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza,²⁷ considerada la romería más antigua de España, y la Santa Verónica, que convierten a Jaén en un núcleo devocional que se mantiene vigente en la actualidad. «La descripción de la romería –sostiene Luis Coronas– nos lleva al convencimiento de que estuvo presente en ella y su presencia debió tener lugar el último domingo de abril de 1592; la veneración del Santo Rostro debió hacerla algún viernes de la segunda quincena de marzo del mismo año». ²⁸ Será este último, no obstante, un tema recurrente en la literatura de la época. No podemos olvidar obras como *Las aventuras del Bachiller Trapaza*, de Alonso Castillo Solórzano, o *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas Villandrando, coincidentes en presentar a Jaén como «dichosa ciudad» por atesorar tan «preciosa» reliquia.²⁹

²² CORONAS, L., «Cervantes en Jaén, según documentos hasta ahora inéditos», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 99, 1979, pp. 9-52.

²³ CABALLERO, M., *Diccionario bio-bibliográfico del Santo Reino de Jaén*, t. II, Jaén, 1986, pp. 253-255.

²⁴ SÁNCHEZ, J., «¿Estuvo Cervantes en Linares? Apuntes biográficos y documentales en relación con la pretendida estancia del Príncipe de los Ingenios en nuestra ciudad», *Oretania*, nº 8-9, 1961, pp. 63-65; nº 10, 1962, pp. 149-150.

²⁵ VALLADARES, A., *Guía literaria...*, p. 63.

²⁶ Véase VALLADARES, A., *Guía literaria...*, pp. 64-66; VALLADARES, A., «La aventura del cuerpo muerto: fusión de una aventura caballeresca y un hecho histórico relacionado con Úbeda», *Úbeda en el Quijote (Un motivo de aproximación a la obra cervantina)*, Úbeda, 1986, pp. 45-54, 2ª ed. corr. y aum., Úbeda, 2005; AYALA, P., «Un cuerpo muerto desde Baeza a Segovia», *Baeza en San Juan de la Cruz y Cervantes*, Jaén, 1998, pp. 67-70.

²⁷ Sobre ello véase TORRES, J. C. de, «Fe y cultura en torno al culto de Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena», *Actas del I Congreso Internacional sobre «La Virgen de la Cabeza en España e Iberoamérica»*, Torredonjimeno, 2003, pp. 177-195; TORRES, J. C. de, «La Fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza, según Miguel de Cervantes (Persiles, III, IV)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 193, 2006, pp. 157-170. VALLADARES, A., *Guía literaria...*, pp. 102-105 recoge un fragmento sobre esta romería de una obra de Lope de Vega (*La tragedia del Rey don Sebastián y bautismo del Príncipe de Marruecos*).

²⁸ CORONAS, L., «Cervantes en Jaén...». El texto «La Santa Verónica y Nuestra Señora de la Cabeza» lo reproduce Aurelio Valladares en su *Guía literaria*, p. 66.

²⁹ PÉREZ MIÑANO, C., *La imagen de la ciudad de Jaén: literatura y plástica*, Jaén, 2003, pp. 167-169. Sobre las palabras dedicadas por Agustín de Rojas a la leyenda del Santo Rostro ha escrito Dámaso Chicharro Chamorro:

Pero no sólo por eso. Los elogios a esta ciudad van mucho más allá y buena prueba de ello es la última obra mencionada cuyo autor, un aventurero que convierte el teatro en su medio de vida, recorre la geografía española representando obras dramáticas, llegando a Jaén en 1600. A través del diálogo entre cuatro personajes entre quienes se incluye, va desgranando algunos aspectos ciertamente significativos estudiados por Dámaso Chicharro en su artículo «Jaén en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas (1603)», donde destaca el hecho de que se refiera a la capital del Santo Reino como «buen lugar de comedia». Ello evidencia una importante actividad teatral en la ciudad, en la que llegaron a representarse comedias de Lope de Vega y autos sacramentales de Calderón de la Barca, un tema sobre el que ha profundizado la crítica sobresaliendo al respecto los trabajos de Aurelio Valladares Reguero,³⁰ Luis Coronas Tejada³¹ y Benito Rus Morales.³² Por otra parte, también existen en la obra referencias más o menos rigurosas a la historia de Jaén, a su riqueza agrícola y ganadera, a la belleza de las mujeres del lugar, así como a los Baños Árabes, «que están junto a la Madalena, que llaman de don Fernando, que en ellos se puede conocer su grande antigüedad».³³

Pero no serán estos los únicos textos en los que, de una u otra forma, esté presente la provincia de Jaén. Aurelio Valladares señala dos apartados en el ámbito de la prosa narrativa del siglo XVII: la novela picaresca y la novela cortesana, a las que otorga un «valor documental incalculable para el conocimiento de la realidad social durante una centuria tan importante de nuestra historia».³⁴ En el primer apartado menciona obras como la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, del malagueño Vicente Espinel, de la que reproduce un fragmento del pasaje titulado «Un pícaro de Torreperojil», así como «Bandoleros en

«afirmación tan alta –insisto– no se da en ningún otro fragmento de los siglos XVI y XVII que yo conozca. Sólo por ella merecería ser mucho más conocida la evocación de Jaén que Agustín de Rojas plasmó en 1602, casi a la ventura. Pensemos que la capitalidad que hoy se reconoce a Jaén no era entonces comúnmente aceptada frente a otras importantes ciudades de la provincia y que, por ende, este hiperbólico elogio tiene más de profecía solemne pero en el aire que de segura constatación. Parece como si Rojas, viajero profesional, se hubiera entusiasmado hasta tal punto con la reliquia giennense que hablara como el más chauvinista de los moradores de esta ciudad», p. 45, CHICHARRO, D., «Jaén en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas (1603)», *Senda de los Huertos*, nº 30, 1993, pp. 39-51. Reproducido en *Jaén en la literatura del siglo XVII*, Jaén, 1996, pp. 9-26 y en *De San Juan de la Cruz a los Machado (Jaén en la Literatura Española)*, Jaén, 1997, pp. 201-214.

³⁰ VALLADARES, A., «Actividad teatral en Jaén durante el siglo XVII», en *Guía literaria...*, pp. 112-113; VALLADARES, A., *La provincia de Jaén en el teatro español del Siglo de Oro*, Discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Giennenses, 10 de octubre de 1997, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 1998.

³¹ CORONAS, L., «La Casa de Comedias y noticias de teatro en el Jaén del siglo XVII», *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, 8-13 de junio de 1981, v. 3, Madrid, 1983, pp. 1545-1558; CORONAS, L., *Jaén siglo XVII*, Jaén, 1994.

³² RUS, B., «El teatro en Jaén durante los siglos XVII-XVIII y XIX», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 128, 1986, pp. 99-114.

³³ El texto en cuestión titulado «Estancia en Jaén» lo reproduce VALLADARES A., *Guía literaria...*, pp. 97-98.

³⁴ VALLADARES A., *Guía literaria...*, p. 114. Véase, del mismo autor, «La provincia de Jaén en los itinerarios narrativos de la literatura barroca», *Cursos de verano de la Universidad de Córdoba sobre Historia, Arte y Actualidad en Andalucía*, Priego de Córdoba, 1987, Córdoba, 1988, pp. 435-446.



Juan Domingo de Villarroya, *Descripción del Reino de Jaén*, en ARGOTE DE MOLINA, G., *Nobleza de Andalucía*, Sevilla, 1588.



Gregorio Forstman, *Descripción del Obispado de Jaén*, 1653, en XIMENA JURADO, M., *Catálogo de Obispos de las Iglesias Catedrales de Jaén y Anales eclesiásticos deste obispado*, Madrid, 1654.

Sierra Morena» o «Peripecias en Jaén», correspondientes a las obras *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* y *Aventuras del Bachiller Trapaza* respectivamente, ambas de Alonso de Castillo Solórzano, y de la *Vida de don Gregorio Guadaña*, de Antonio Enriquez Gómez, «Cena en una venta de Sierra Morena». A estos títulos añade *Vida y hechos de Estebanillo González*, donde aparece citada Alcalá la Real, y *La pícaro Justina*, posiblemente de Francisco López de Úbeda, donde uno de los personajes, concretamente una «vieja morisca», es «natural de Andujar».³⁵

Por lo que se refiere a la novela cortesana, Valladares se centra en obras como *El socorro en peligro*, de Alonso de Castillo Solórzano, uno de cuyos episodios transcurre en Sierra Morena, y en las *Novelas amorosas y ejemplares*, de María de Zayas y Sotomayor; *La industria vence desdenes*, de María de Carvajal y Saavedra, y *Engaños desde siglo y historia sucedida en nuestros tiempos, dividida en seis partes*, del escritor francés Francisco Lubayssin de Lamarca, donde aparecen citadas las ciudades de Úbeda³⁶ y Baeza.

En el caso de la poesía, Rafael Ortega y Sagrista rescata de la sección de «Libros raros» de la Biblioteca Nacional los «458 folios de apretados versos» del poema épico de Juan de la Cierva «La Conquista de la Bética», donde el poeta hispalense dedica los siete primeros libros, de los veinticuatro en que se divide la obra, a «cantar con una veracidad y una belleza emocionante para cualquier giennense, el sitio y caída de nuestra noble y leal ciudad en las reales manos de San Fernando».³⁷

Por su parte, Dámaso Chicharro centra su atención en un «romance de ocasión» recogido en 1605 y que, a su juicio, constituye la «mejor evocación de toda la literatura del siglo XVII sobre Jaén»,³⁸ así como en dos visiones muy distintas de la ciudad en la época que nos ocupa.³⁹ La primera de ellas corresponde al poeta cordobés Luis de Góngora y Argote, cuya filiación giennense es puesta de manifiesto por el profesor Chicharro al señalar que el padre del poeta, Don Francisco de Argote, fue corregidor de Jaén durante años. El texto que interesa a nuestro propósito es un soneto compuesto con motivo de las honras fúnebres

dedicadas a la Reina Doña Margarita, esposa de Felipe III, en el que «un Góngora duro y petulante se burla despiadadamente de Jaén, Écija y Baeza» empleando «un lenguaje rústico y zafio adrede, con acepciones de lo más vulgar».⁴⁰ Esta visión negativa y ridiculizada de Jaén que nos presenta Góngora, deja paso a otra muy distinta evocada por su amigo don Juan de Tassis Peralta, segundo Conde de Villamediana, en un soneto amoroso dedicado «A la señora doña Jerónima de Jaén», aunque, dicho sea de paso, los elogios no van dirigidos a la ciudad sino a esta misteriosa dama.⁴¹

En este recorrido no podemos olvidar a uno de los grandes poetas del Siglo de Oro: Francisco de Quevedo y Villegas, cuya relación con la provincia ha sido objeto de estudio por parte de José de la Vega y Gutiérrez⁴² y Genaro Navarro López,⁴³ que se centra en la relación que el escritor mantuvo con Segura de la Sierra y Beas de Segura, donde se desplazó en varias ocasiones desde su retiro en la Torre de Juan Abad, y desde donde escribiría buena parte de su producción literaria, dedicando a estos lugares los poemas «Encomienda su llanto a Guadalquivir en su nacimiento para que le lleve a Lisi donde va muy crecido», «El yelmo de Segura de la Sierra. Monte muy alto al austro» o «Itinerario de Madrid a su Torre».⁴⁴

No obstante, existieron también figuras menos conocidas que dedicaron algunas de sus composiciones a determinados lugares de la provincia. Es el caso de la poetisa María de Rada, en cuya obra indaga desde hace algunos años el incansable investigador Aurelio Valladares, que hasta el momento ha dado a conocer nueve composiciones de la andujareña en la mayoría de las cuales su ciudad está muy presente,⁴⁵ como también lo está en un poema latino de Juan de Aguilar al que sigue otro de similares características dedicado a Arjona en una reciente primera edición crítica realizada por Raúl Manchón Gómez.⁴⁶ En ella, el investigador sostiene que ambos fueron escritos por el autor con motivo del hallazgo de las reliquias de los Santos Bonoso y Maximiano en 1628 «para honrar a los santos y felicitar a las villas de Arjona y Andújar»,⁴⁷ al ser estos los lugares del martirio y nacimiento respectivamente de los dos mártires.

³⁵ El autor dedica el capítulo tercero del libro tercero, más referencias en los dos siguientes, a este personaje. Sobre ello véase TORRES, J. C. de, «Brujas, pícaros y celestinas de Andújar en la literatura del Siglo de Oro», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 127, 1986, pp. 77-89.

³⁶ Para completar las referencias de textos sobre Úbeda véase VALLADARES, A., *La imagen de Úbeda a través del tiempo. Antología literaria*, Úbeda, 2005.

³⁷ ORTEGA, R., «La conquista de Jaén contada por un poeta del Siglo de Oro», *Senda de los Huertos*, nº 38, abril, mayo y junio de 1995, pp. 79-81.

³⁸ CHICHARRO, D., *Jaén en la literatura...*, pp. 35-39. También Aurelio Valladares lo reproduce en su *Guía...*, pp. 51-52.

³⁹ CHICHARRO, D., «Dos visiones de Jaén en el Barroco (Góngora y Villamediana)», *Senda de los Huertos*, nº 19, julio, agosto y septiembre de 1990, pp. 113-118. Reproducido en *Jaén en la literatura...*, pp. 26-32 y en *De San Juan de la Cruz...*, pp. 293-298.

⁴⁰ CHICHARRO, D., «Dos visiones de Jaén...», p. 294. Aurelio Valladares reproduce en su *Guía literaria* otros poemas de Góngora referidos a Jaén: «A don Antonio de las Infantas en la muerte de una señora con quien estaba concertado de casar en Segura de la Sierra» y «(Destierro de Jaén del moro Abenzulema)», pp. 89-91.

⁴¹ Cfr. CHICHARRO, D., «Dos visiones de Jaén...», pp. 296-298.

⁴² VEGA, J. de la, «Don Francisco de Quevedo y la provincia de Jaén», *Paisaje*, nº 46, 1948, pp. 1257-1260.

⁴³ NAVARRO, G., «Andanzas de Quevedo por tierras de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 80, 1974, pp. 75-81.

⁴⁴ Reproducidos por VALLADARES A., *Guía literaria...*, pp. 92-95.

⁴⁵ VALLADARES, A., «María de la Rada, una poetisa de Andújar en los ambientes literarios andaluces de la primera mitad del siglo XVII», *Angélica. Revista de Literatura*, nº 5, 1993, pp. 83-90; VALLADARES, A., «Nuevos datos sobre una poetisa andujareña del siglo XVII: María de Rada», *Senda de los Huertos*, nº 41, enero-marzo, 1996, pp. 83-95; VALLADARES, A., «Dos justas poéticas celebradas en Andújar (1627-1633)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 164, 1997, pp. 149-204.

⁴⁶ MANCHÓN, R., «Dos poemas latinos de Juan de Aguilar (+1634) dedicados a los municipios de Arjona y Andújar (Jaén) con apéndice de otros textos latinos del autor», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 184, 2003, pp. 313-362.

⁴⁷ MANCHÓN, R., «Dos poemas latinos...», p. 322.



Pier Maria Baldi, *Linares*, Códice Med. Pal. 123 1, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.



Pier Maria Baldi, *Andvjar*, Códice Med. Pal. 123 1, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.



Pier Maria Baldi, *Alcala Real*, Códice Med. Pal. 123 1, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.

Ya aludíamos en páginas precedentes a cómo a lo largo del siglo XVII tanto Jaén como algunas ciudades tales como Andújar o Úbeda acusan una importante actividad teatral.⁴⁸ Aurelio Valladares, que también recoge textos pertenecientes a este género, destaca entre la notable variedad temática de la comedia áurea los «temas históricos y legendarios nacionales», argumentando que «nuestro pasado histórico, tan ajetreado como interesante, fue obligada fuente de inspiración de los dramaturgos».⁴⁹ A este respecto, señala una serie de obras que tienen como protagonistas a los hermanos Carvajales, un tema sobre el que el mismo autor profundiza en el artículo «La muerte de los hermanos Carvajales y Fernando IV. Fortuna literaria de un tema de ambientación giennense»,⁵⁰ presentes en *La inocente sangre* o *La prudencia en la mujer*, de Lope de Vega y Tirso de Molina respectivamente. Por otra parte, señala el bandolerismo en la provincia, analizado previamente por Manuel López Pérez,⁵¹ como un tema repetido en algunas comedias como *Pedro Carbonero* y *Las bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*, ambas de Lope de Vega, volviendo años más tarde sobre el tema Luis Vélez de Guevara y Pedro Calderón de la Barca en sendas obras del mismo título: *La niña de Gómez Arias*. Además, las luchas fronterizas, contempladas en la comedia de Lope *La envidia de la nobleza*, con referencias al ataque de Jaén por Reduán, y determinados personajes como Macías y su nefasta muerte en Arjonilla o el Condestable Ruy López Dávalos, se convierten en temas del teatro de entonces.

Por último, en cuanto al teatro menor, Valladares recoge en su obra cuatro jácaras tituladas «Periquillo el de Baeza», «El entrucha de Baeza», «El narro de Andújar» y «El mulato de Andújar».⁵² Estas dos últimas fueron reproducidas previamente José Carlos de Torres,⁵³ quien sostiene que «las consecuencias de todo este material para Andújar es, de una parte, la existencia de una sociedad marginada cuya personalidad era muy interesante para los escritores atraídos por la picaresca; de otra, la existencia también de una minoría sensible a la Literatura, relacionada con personas de fuera que nos visitaban».⁵⁴

⁴⁸ Véase GÓMEZ MARTÍNEZ, E., «Las fiestas barrocas de Andújar», *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, 8-13 de junio de 1981, v. III, Madrid, 1983, pp. 1579-1592; GÓNZÁLEZ DENGRA, M., «Datos para la reconstrucción de la vida teatral del Siglo de Oro en Úbeda», *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del Siglo XVII*, Granada, octubre de 1994, v. 2, 1996, pp. 223-238.

⁴⁹ VALLADARES, A., *Guía literaria...*, p. 99.

⁵⁰ *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 157, 1995, pp. 199-247.

⁵¹ LÓPEZ PÉREZ, M., «El bandolerismo en la provincia de Jaén. Aproximación para su estudio», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 121, 1985, pp. 37-74.

⁵² VALLADARES, A., *Guía literaria...*, pp. 106-112.

⁵³ TORRES, J. C. de, «Brujas, pícaros y celestinas...», pp. 84-89.

⁵⁴ TORRES, J. C. de, «Brujas, pícaros y celestinas...», p. 89.

⁵⁵ MONTUNO, V., «Estudio del humanista Bartolomé Jiménez Patón como historiador de Jaén», *Paisaje*, 1945-1947, pp. 345-348, 441-443, 731-733, 904-905 y 908-909; CHAMORRO, J., «Estudio del humanista Bartolomé Jiménez Patón como historiador de Jaén», *Paisaje*, 1949-1959, pp. 1762-1763, 1819-1820 y 1905-1906; VALLADARES, A., *Guía literaria...*, pp. 73-74; CHICHARRO, D., *Jaén en la literatura...*, p. 34; PÉREZ MIÑANO, C., *La*

FUENTES HISTÓRICAS Y GRÁFICAS

La ambigua condición de los anales y descripciones de grandezas, a caballo entre lo literario y lo documental, explica, en parte, que los investigadores pasen de puntillas por este asunto en sus estudios críticos. Una excepción, no obstante, es la figura de Bartolomé Jiménez Patón y su *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén*, de 1628, forjada sobre los textos de la *Historia de la Ciudad y Reino de Jaén* de Pedro Ordóñez de Ceballos, a los que dedican especial atención Vicente Montuno, José Chamorro Lozano, Aurelio Valladares, Dámaso Chicharro y Carmen Pérez Miñano.⁵⁵ Este género fue continuado en el Santo Reino por autores pertenecientes al clero, quienes nos han dejado obras ajustadas a la historia eclesiástica de la diócesis y a la descripción de su abultado patrimonio edilicio. Así pues, contamos, a saber, con los textos de Francisco Rus Puertas y su *Corografía Antigua y Moderna del Reino y Obispado de Jaén* (Francisco Pérez de Castilla, Madrid, 1638); Francisco Bilches y sus *Santos y santuarios del Obispado de Jaén y Baeza* (1653), y Martín Ximena Jurado y su *Catálogo de Obispos de las Iglesias Catedrales de Jaén y Anales eclesiásticos deste Obispado* (1654).⁵⁶ Esta última es la única que menciona Domínguez Ortiz en el breve apartado dedicado a Jaén dentro de su estudio sobre «La historiografía local andaluza en el siglo XVII».⁵⁷

A nivel nacional, Rodrigo Méndez Silva, en su *Población general de España*, de 1645, describe las ciudades de Jaén, Úbeda, Baeza, Andújar y Alcalá La Real, y las villas de Alcaudete, Martos, Porcuna, Cazorla, Arjona, Iznatoraf, La Guardia, La Iruela, Mancha Real, Villanueva del Arzobispo y Villardompardo, dentro del apartado de Andalucía.⁵⁸ Por otra parte, la *Floresta Española*, título del manuscrito Q. 144 de la Biblioteca Nacional de Madrid, según el apéndice del segundo tomo del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (Madrid, 1863-1889) de Bartolomé José Gallardo, incluye una «narración» de Jaén junto a otras cincuenta ciudades españolas y portuguesas. Tan sólo es citada por García

imagen de la ciudad de Jaén..., pp. 161-163.

⁵⁶ Estos dos últimos títulos fueron impresos en Madrid por Domingo García y Morrás, con un año de diferencia. De la primera se conserva un ejemplar en la Biblioteca del Instituto de Estudios Giennenses, sig. D-4405. De la segunda existe edición facsímil de la Universidad de Granada, de 1991, con estudio preliminar de J. Rodríguez Molina y M^a J. Osorio Pérez.

⁵⁷ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «La historiografía local andaluza en el siglo XVII», *Historia, lingüísticas, retórica y poética*, t. I, University of California, 1994, p. 464.

⁵⁸ MÉNDEZ SILVA, R., *Población general de España. Sus trofeos, blasones y conquistas heroicas, descripciones agradables, grandezas notables, excelencias gloriosas y sucesos memorables. Con muchas y curiosas noticias, flores cogidas en el estimable Jardín de la preciosa antigüedad. Reales genealogías y catálogo de las dignidades eclesiásticas y seglares*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1645. Existe segunda edición corregida y aumentada, Roque Rico de Miranda, Madrid, 1675, fs. 69v.-89r. Recogido por VALLADARES, A., *La provincia...*, pp. 86-87. El texto referente a Jaén ha sido reproducido en PÉREZ MIÑANO, C., *La imagen de la ciudad de Jaén...*, p. 189, y con anterioridad en *Paisaje*, nº 51, 1948, pp. 1403-1404; y las descripciones de Úbeda y Alcaudete en el nº 59, 1949, p. 1624, y nº 77-78, 1950, p. 196, respectivamente, de la misma revista. La última aparece igualmente recogida en SAN MARTÍN, R., op. cit., pp. 92-93, y la de Úbeda también se inserta en VALLADARES, A., *La imagen...*, pp. 46-47.

Mercadal en su introducción al apartado del siglo XVII de sus *Viajes de extranjeros por España y Portugal*.⁵⁹ Con anterioridad, en 1915, Luis Sánchez Costa había transcrito el texto bajo el epígrafe «La Península á principios del siglo XVII», en el número XXXIV de *Revue Hispanique* (pp. 361-363).⁶⁰

Si reducidas resultan las descripciones y testimonios escritos sobre los lugares del Santo Reino en el Siglo XVII, la misma suerte corren las representaciones plásticas que nos han llegado de sus pueblos y ciudades. Una visión de conjunto del territorio, perteneciente a las postrimerías de la centuria anterior, de carácter cartográfico y gran valor histórico, es la *Descripción del Reino de Jaén* debida al cosmógrafo real Juan Domingo de Villarroel y que aparece recogida en la *Nobleza de Andalucía* de Gonzalo Argote de Molina (Sevilla, 1588). La ejecución del mapa fue promovida por el baezano Gaspar Salcedo de Aguirre, Prior de Arjonilla, y está dedicada al entonces prelado giennense Don Francisco de Sarmiento y Mendoza.⁶¹ Desde el punto de vista formal responde a las características propias de las efigies de esta naturaleza y época, analizadas minuciosamente por Richard Kagan en un estudio que resulta de gran interés y utilidad para el conocimiento de las vistas urbanas de Edad Moderna.⁶²

A esta fuente gráfica se une, varias décadas después, pero respondiendo a unas características formales de gran similitud, la *Descripción del Obispado de Jaén*, grabada y diseñada en Madrid por Gregorio Forstman en 1653, y que se incluye en los *Anales eclesiásticos* de Martín Ximena Jurado. Hay que tener en cuenta, en este sentido, que durante buena parte de la Edad Moderna la actividad cartográfica en España centró toda su atención en la descripción de las nuevas posesiones americanas, lo que produjo un vacío de mapas de la península que se prolonga hasta los umbrales del siglo XVIII, quedando esta actividad a cargo de las administraciones locales y en manos principalmente, aunque no siempre, de autores extranjeros, sobre todo italianos y flamencos.⁶³

Entre los escasos viajeros que, como hemos visto, recorren los caminos reflejados en la cartografía que acabamos de señalar, hemos de subrayar, no obstante, las tres *Tabulae Balde*, o vistas giennenses, que forman parte del corpus de ciento treinta acuarelas que complementan el texto de la relación oficial de Lorenzo Magalotti del viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal entre 1668 y 1669. Los diseños, cuyos originales se conservan en la Biblioteca Laurentina de Florencia, se deben al hasta entonces casi desconocido pintor y arquitecto florentino Pier Maria Baldi, que acompañó al entonces heredero del Gran Ducado de La Toscana en calidad de ayuda de cámara.⁶⁴ Fueron parcialmente recogidos en la edición de este viaje debida a Ángel Sánchez Rivero y a Ángela Mariutti,⁶⁵ siendo de nuevo publicada de forma completa por Paolo Caucci van Saucken.⁶⁶ A escala local, Rafael Contreras de la Paz realiza un análisis de conjunto y reproduce la correspondiente a Linares en su estudio sobre la estancia del futuro Cosme III en dicha ciudad, a la vez que alude a las figuraciones de la Venta de los Arquillos y de Andújar, olvidando la dedicada a Alcalá La Real.⁶⁷

El realismo y rigor descriptivo que siempre se le ha atribuido a estas perspectivas, nos permite, en el caso de las tres vistas de ciudades mencionadas, una aproximación a la realidad del hecho urbano característico del barroco andaluz, impregnado del aire contrarreformista. Así pues, la presencia de humilladeros y ermitas en las inmediaciones de estas localidades es una constante, mientras que el conjunto se ajusta a la perfección a la visión de Bernales Ballesteros que sugiere: «Vistas desde las afueras las ciudades hispánicas mostraban sus apretados caseríos ceñidos por vetustas murallas y coronados por un conjunto de cúpulas, torres y chapiteles que crecían por encima de los tejados, y daban la impresión de ser una especie de Ciudad de Dios o de Jerusalén Celeste».⁶⁸

En otro orden de cosas, también la pintura de caballete nos ofrece alguna fuente gráfica de relevancia, como el *San Fernando*, de

⁵⁹ GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros...*, tomo II, Valladolid, 1999, p. 661.

⁶⁰ Nosotros hemos consultado el ejemplar existente en la Hemeroteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

⁶¹ En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un ejemplar de esta obra con la signatura Mv/8 Jaén. Mapas Generales, Sala Goya; así como una copia del mismo, de 1678. Se titula *Descripción del Reino de Jaen, antiguamente Mentisa en los Oretanos*, y se trata de la hoja 343 recta del Manuscrito 7301, Sala Cervantes.

⁶² KAGAN, R., *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, Madrid, 1998, cap. I: «Urbs y civitas». PÉREZ MIÑANO, C., *La imagen de la ciudad de Jaén...*, pp. 180-182, analiza esta representación cartográfica con gran minuciosidad.

⁶³ LITER, C., «Cartografía española y sus viajes. Breve reseña histórica», en VV.AA., *Andanzas...*, pp. 79-81. A pesar del interés artístico y técnico, de la representación de Jaén, Baeza y Andújar como sedes diocesanas en el grabado titulado *Typus Ecclesiae Garnatensis* (debido a Francisco Hielan y que ilustra la *Historia Eclesiástica de Granada*, de Justino Antolinez), su condición de imágenes estereotipadas (o *typus*) hace que nosotros no las consideremos como fuente gráfica con valor de documento para el estudio del Jaén barroco.

El grabado ha sido estudiado desde el punto de vista iconográfico por PÉREZ MIÑANO, C., *La imagen de la ciudad de Jaén...*, pp. 173-177.

⁶⁴ Véase CAUCCI, P., «Pier Maria Baldi, un dibujante innovador en el dibujo y en el colorido», en CAUCCI, P. (ed.), *El Viaje del Príncipe Cosimo dei Medici por España y Portugal*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 29-30.

⁶⁵ SÁNCHEZ RIVERO, A. y MARIUTTI, A. (eds.), *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, s. a. [¿1933?]. Este año lo recoge VALLADARES, A., *La Provincia...*, p. 172.

⁶⁶ CAUCCI P. (ed.), *El Viaje del Príncipe Cosimo dei Medici por España y Portugal. Tabulae Baldi*, Santiago de Compostela, 2004, p. 11. Las vistas de lugares y ciudades giennenses se recogen en tres *tabulae* o folios distintos, cada uno de los cuales incluye dos imágenes superpuestas que son, a saber: «Venta de San Andrés» y «Venta de los Arquillos»; «Linares» y «Andújar»; «Cortijo de Salitral» (Córdoba) y «Alcalá La Real». Están recogidas en las pp. 245-259 y 281-287 de la obra que acabamos de citar.

⁶⁷ CONTRERAS, R., «Viaje...», pp. 13-15.

⁶⁸ BERNALES, J. J., «Las ciudades de Andalucía Oriental», en PAREJA, E. (dir.), *Historia del Arte en Andalucía. Arquitectura y urbanismo del Barroco*, v. VI, Sevilla, 1997, p. 27.

1673-1674, atribuido tradicionalmente a Juan Valdés Leal y que presidía el retablo de la capilla de su nombre en la Catedral de Jaén (hoy en el Museo Catedralicio). Nos interesa sobremanera porque la alegoría del monarca se complementa con un paisaje urbano cuyas líneas insinúan las propias del accidentado emplazamiento y de los principales hitos arquitectónicos que definían la Jaén barroca. Pérez Miñano analiza este lienzo, lamentándose de que, además del escaso número de representaciones plásticas de la ciudad correspondientes al siglo en cuestión, éstas «son sólo parciales. Las únicas imágenes donde se identifica la ciudad formarán parte, como secuencias paisajísticas de segundo término, de otras composiciones más prolifas donde el tema dominante desplaza el valor de los elementos urbanos o de silueta a meros telones de fondo, cuando no son simples

esquematisaciones».⁶⁹ Sin embargo, el discurso anterior cambia por completo al referirnos a un sugestivo lienzo que tiene como motivo principal a Nuestra Señora de la Cabeza, junto con la minuciosa plasmación del selecto escenario de su santuario y el discurrir de su famosa romería. Fechado en torno a 1680 y firmado por el pintor Bernardo Asturiano, según se ha podido descubrir a raíz de una restauración del lienzo llevada a cabo entre 1994 y 1995, se conserva actualmente en el museo mariano del Cerro del Cabezo. La obra, que aparece recogida en varias publicaciones locales de índole histórica y devocional,⁷⁰ ha sido ampliamente estudiada desde el punto de vista técnico por José Luis Ojeda Navío, e histórico e iconográfico por Rafael Frías Martínez y Antonio Cea Gutiérrez, con motivo de la referida intervención.⁷¹

⁶⁹ PÉREZ MIÑANO, C., *La imagen de la ciudad de Jaén...*, p. 173.

⁷⁰ CAZABÁN, A., «De la Virgen de la Cabeza. Una descripción escrita y otra gráfica», *Don Lope de Sosa*, nº 87, 1920, pp. 373-378, y del mismo autor, «Acerca del cuadro descriptivo de la Romería de la Virgen de la Cabeza», *Don Lope de Sosa*, nº 99, 1921, pp. 84-85; RUIZ JUNCAL, A., *Iconografía de la*

Virgen de la Cabeza, Madrid, 1960; VV.AA., *La Virgen de la Cabeza. Iconografía y culto popular*, Andújar, 1996. Estas y otras referencias son recogidas por FRÍAS, R., «Historia del cuadro y personajes retratados», en CEA, A.; FRÍAS, R.; GÓMEZ MARTÍNEZ, E. y OJEDA, J. L., Córdoba, 1997, pp. 51-54 y 63.

⁷¹ CEA, A.; FRÍAS, R.; GÓMEZ MARTÍNEZ, E. y OJEDA, J. L., *La Romería...*



IMAGINERÍA BARROCA ANDALUZA Y TRASGRESIÓN CONTEMPORÁNEA: LA ICONOGRAFÍA RELIGIOSA EN LOS DIBUJOS DE FEDERICO GARCÍA LORCA

José Luis Plaza Chillón*

EL BARROCO SOÑADO: VIEJAS IMÁGENES EN EL «ARTE NUEVO»

La aproximación de García Lorca a la iconografía religiosa a través de sus dibujos, puede ser interpretada como una cierta «experiencia mística» que se da precisamente a partir de la experiencia universal que supone el sacrificio religioso ejemplificado en una suerte de martirio que puede ser comparado a su propio sacrificio humano y vital. Hay un constante acercamiento al santoral cristiano que Lorca realiza a través de sus dibujos; en general, la diversidad de ejemplos que encontramos en su obra ayudan a entender la trascendencia del tema religioso. Lo que comienza simplemente como un mero entretenimiento festivo en sus primeros dibujos de temática popular, representado en las imágenes de pasos procesionales de Semana Santa y otro tipo de andanadas como, *Paso de la virgen de los Dolores* (1924), *Interior de una ermita* (1924), *Procesión andaluza* (1924), *Santa Rosa de Lima* o *Santo peregrino*, se convertirá con el tiempo en una forma de expresión personal y compleja de su propio mundo lírico que estallará como un auténtico torrente poético más adelante en obras como *San*

*Grupo de investigación: «HUM-736. Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea» (Universidad de Granada).

Sebastián (1927) o *El suplicio del patriarca San José* (1928); llegando a la radicalidad surrealista-expresionista derivada de la experiencia neoyorquina de *El martirio de Santa Rodegunda* o *San Cristóbal* (1930-1931), sin olvidar ese rico entramado de ángeles, arcángeles, serafines y demonios que pueblan el complejo mundo de *Libro de poemas* o del *Romancero gitano*.

Esta preocupación por el santoral resalta el poder de la tradición religiosa sobre la imaginación del poeta, una tradición muy granadina y andaluza que hunde sus raíces en la plástica y el barroquismo de una ciudad que todavía arrastraba en el inconsciente colectivo de sus ciudadanos, un espíritu contrarreformista y acendradamente católico.¹ Recordemos que por la década de los años veinte se comienza a recuperar de nuevo un género teatral tan característico como el auto sacramental, convirtiéndose Granada en la ciudad por excelencia de representación en su tradicional Corpus Christi, aunque bien es verdad que este «revival» barroco adquiriría una nueva dimensión, ya que en la mayoría de los casos utilizaban la esencia de lo que tenían de alegórico o abstracto estos autos, prescindiendo de su sentido eucarístico, aunque eso sí, seguía manteniendo toda la parafernalia escenográfica barroca pero con un nuevo lenguaje vanguardista.² Federico se sintió muy atraído por este rico mundo de liturgia y escenografía barroca, de ahí su incursión en el repertorio de *La Barraca* del auto de Calderón *La vida es sueño*,³ además del gran conocimiento que tenía por su contacto directo con la puesta en escena de diferentes autos junto a su hermano Francisco, Gallego y Burín, Ángel Barrios, Manuel de Falla o Hermenegildo Lanz, en cuyas visiones escenográficas y santorales tomó parte.⁴ El poeta granadino no podrá evitar que su obra esté poblada de santos, vírgenes y demás formas sagradas, si bien no todas van a adquirir las mismas significaciones poéticas, ideológicas o plásticas; Federico irá más allá de lo que aparenta y sus sentimientos cristianos entroncarán en ocasiones con lo místico, entendido como arquetípico y primitivo, un «topoi» cristiano que parte del espíritu de la transgresión y, por tanto, trascendiendo lo simplemente religioso; aunque siempre mantendrá como constante el concepto de «sacrificio-martirio» que rodeará a sus santos cristianos y a sí mismo, y su equiparación de lo místico con lo carnal, adoptando una actitud de auténtica heterodoxia cristiana respecto a la postura oficial de la iglesia católica.⁵ Aúna, de esta

manera, su visión cristiana con las religiones arcaicas de tipo naturalista, dando una sacralidad a la vida orgánica y excluyendo la tradicional noción de pecado mantenida por el catolicismo. Si bien pobló su rico mundo iconográfico de santos elegidos tradicionales, vírgenes, mártires, ángeles y algún que otro demonio; el poeta no se apartará de la tradición cristiano-maniquea de cielo e infierno, de elegidos y condenados, de ángeles y diablos, con fragmentos imperecederos, divididos para siempre, separados y arbitrariamente distintos, criaturas todas hijas de un dios cristiano sacrificado.

Del período neoyorquino y contemporáneo a *Santa Rodegunda* destaca especialmente el interesante dibujo de *San Cristóbal* (1929-1932), muy parecido caligráfico y estilísticamente al de la santa gala y, desde luego, en la línea mironiana y «abstracta» que domina la práctica totalidad de las obras que derivan del contexto lírico de los «poemas en prosa» (1927-1928). Como temática religiosa ya apareció en el *Romancero gitano*, dentro del poema de «Preciosa y el aire» como figura mítica y metafórica que representa al viento: «...San Cristobalón desnudo, / Lleno de aguas celestes / mira a la niña tocando / una dulce gaita ausente. [...] / El viento hombrón la persigue / con una espada caliente...».⁶ San Cristóbal es descrito en el poema como será representado iconográficamente en el dibujo. Al igual que ocurre con otros santos (San Miguel, San Jorge, San Rafael, San Juan...), San Cristóbal es un santo muy familiar, pero que viene de su imaginación, gracias a la memoria de la representación en tantas pinturas y esculturas que pudo contemplar en su Granada natal; recordemos el carácter popular de la vieja iglesia de San Cristóbal en el Albaicín granadino.⁷ Lorca, lector asiduo del compendio hagiográfico la *Leyenda dorada*, mantendrá en esta figura la tradición recogida en dicho repertorio medieval, aunque interpretada con nuevos hallazgos estéticos. El artista representa al santo avanzando, con el niño Jesús entre sus hombros, y sus pies hundidos en el agua, tal y como manda la ortodoxia iconográfica. Cristóbal, cuyo significado es «portador de Cristo», después de su conversión (había servido a Satanás) llevó a Cristo de cuatro maneras: sobre sus espaldas, a cuestas, en su cuerpo, por medio de la mortificación y en su alma por la devoción; y al acarrear a Cristo, llevaba al mundo entero, al creador de ese mundo, como si fuese la reencarnación del mítico Atlas.⁸

¹ OLMEDO SÁNCHEZ, Y., *Manifestaciones artísticas de la religiosidad popular en la Granada moderna. Estudio de la arquitectura religiosa menor y otros espacios de devoción*, Granada, 2002, pp. 116-118.

² PACO, M. de., «El auto sacramental en los años 30», en VILCHES DE FRUTOS, M^a F., y DOUGHERTY, D. (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, 1992, p. 270. Véase, GARCÍA DE CARPI, L., «Viejas imágenes en un arte nuevo», *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*, Madrid, 2001, pp. 165-175.

³ Todo queda ampliamente estudiado en PLAZA CHILLÓN, J. L., «Elementos plásticos y puesta en escena de *La vida es sueño* en *La Barraca* de Federico García Lorca», en SORIA OLMEDO, A. et alii., (eds.), *Federico García Lorca. Clásico / Moderno (1898-1998)*, Granada, 2000, pp. 706-712. Para un acercamiento más exhaustivo ver mi libro, *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937 (de pintura y teatro)*, Granada, 2001, pp. 221-237.

⁴ PLAZA CHILLÓN, J. L., «La visión escenográfica del teatro barroco desde la vanguardia contemporánea: García Lorca versus Calderón», *Legajos, Cuadernos de investigación histórica del sur de Córdoba*, nº 5, 2002, pp. 99-104. Véase, CLEMENTA MILLÁN, M., «Lorca y Calderón de la Barca: la universalidad del espacio escénico», en SORIA OLMEDO, A. et alii (eds.), *Federico García Lorca. Clásico...*, pp. 193-204.

⁵ MARTÍN, E., *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, 1986, pp. 274 y ss.

⁶ GARCÍA LORCA, F., *Obras completas*, Madrid, 1989, t. I, pp. 395-396.

⁷ GÓMEZ MORENO, M., *Guía de Granada*, Granada, 1982, pp. 497, (ed. facsímil de 1892, Granada).

⁸ VORÁGINE, S. de la., *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, v. I, pp. 405-409.

Las imágenes de San Cristóbal apenas sin han cambiado con el paso del tiempo, y siempre ha sido representado asimilado a la figura del propio Cristo o incluso como «virgen-madre» al llevarlo en los brazos, pero lo que nunca cambia es su enorme tamaño que lo asemeja a un gigante, aunque apenas si conocemos representaciones que hablen de su martirio o incluso su filiación con ciertas deidades egipcias que lo asimilaban a Anubis;⁹ sin embargo, la imagen de San Cristóbal vadeando un río con el niño Jesús a cuestas procedió de la imagen pagana y clásica de Heracles transportando a Eros, por lo que fue desaconsejada por el Concilio de Trento en los años de la Contrarreforma.¹⁰ La interpretación lorquiana, sin embargo, se aleja estéticamente de la tradición canónica y «realista», la trágica figura que presenta similar a otros dibujos de fechas próximas, como el de *Santa Rodegunda*, la figura de *Autorretrato con bandera y animal fabuloso* (1929-1931) o *Dos figuras sobre una tumba* (1929-1931), lo hace derivar hacia un mundo de significado paralelo al expresado en su obra poética, alejándose definitivamente de los dibujos más «ingenuos» de principios de la década de los veinte, aunque en ningún caso resulten fáciles de imitar precisamente por las intenciones narrativas de los primeros; frente a este mundo psicológicamente más profundo y personal representado en estas estilizadas y lineales composiciones, que le dan toda la expresividad de las deformadas y grotescas figuras. *San Cristóbal* se muestra transparente, vacío, caprichoso y con un solo ojo, mientras en una filigrana superior se sitúa el niño de ojos vacíos, como en sus autorretratos, acercándose al doble rostro de la santa francesa (Rodegunda) coronado con una extraña aureola que recuerda a aquellas «coronas» de medio círculo que procesionan algunas imágenes en la semana de pasión. El cuerpo de *San Cristóbal*, con sus sinuosas líneas, recuerda en ellas mismas al entramado venoso de otros cuerpos martirizados o vivos; y sus ojos vacíos, como los del poema neoyorquino «Intermedio», sugieren la máxima desposesión, como la de los muertos que aparecen en dichos versos. *San Cristóbal* simbolizaría la valentía y el arrojo para cruzar y vadear obstáculos imposibles, de ahí su posición de avance en el dibujo. Como en esta figura del santoral cristiano, Lorca dotará a los demás dibujos creados en Nueva York de un significado paralelo, tal vez por eso la reiteración de los ojos vacíos y los cuerpos transparentes (huecos), que evocan al protagonista en su infancia de 1910 y el poema titulado precisamente «1910-(Intermedio)», en el que se compara su mundo interior actual con los años de la infancia y sus momentos felices, aunque señalando probablemente la causa de su dolor: «...Aquellos ojos míos de mil novecientos diez / no vieron enterrar a los muertos. / [...] He visto que las cosas / Cuando buscan su curso encuentran su vacío. / Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas

¡Sin desnudo!»¹¹ Como señala María Zambrano, a Lorca le hubiera gustado ir como el niño de San Cristóbal, «ir a su sueño, quizá a un sueño no realizado, porque el río lo pasó solo, porque él mismo era San Cristobalón, era el niño y era el río».¹²

ARCÁNGELES ANDALUCES

Parece una obsesión particular que la obra poética lorquiana esté poblada de figuras angélicas, arcángeles y serafines, sobre todo, el mundo que rodea al *Romancero gitano*, llegando a identificar a los tres grandes arcángeles con tres ciudades andaluzas: San Miguel, San Rafael y San Gabriel con Granada, Córdoba y Sevilla, respectivamente. En 1928 el poeta Pedro Salinas dio una conferencia en la madrileña Residencia de Estudiantes a propósito del futuro libro de Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*, que se publicaría un año más tarde, aunque el poeta adelantaría mediante la lectura alguno de los poemas más significativos.¹³ Parece probable, que el granadino asistiera al citado acto de la Residencia, ya que sólo unos cuantos días antes había dado una conferencia sobre las «Canciones de cuna españolas» (13 de diciembre de 1928).¹⁴

Las figuras de la mediación, o sea los ángeles, nacen siempre cuando un mundo ya viejo se hunde. La imagen germina en momentos de gran dificultad, así ha sucedido a lo largo de la historia del arte; será por eso que la recuperación en los años de la vanguardia de la idea y la imagen del ángel tendrá un especial protagonismo, alcanzando «el ángel de la modernidad» por fin una expresión filosófica que refleja el tormento del hombre moderno por la dilatación de hacerse, de su devenir, en lo desconocido del futuro, persiguiendo una ausencia, un vacío que despliega el tormento de la modernidad, y que reflejarán especialmente movimientos tumultuosos como el dadaísmo y el surrealismo, o artistas como Klee o Ernst.¹⁵ En España los poetas del 27 buscarán en los ángeles el soporte simbólico de una imagen de sí mismos, del hombre nuevo, frente al mundo simbólico y artístico de la tradición, «agotado en su zambullida en la modernidad». La estela de los ángeles del veintisiete pasa a ocupar el centro de la imagen literaria y artística de la época, y por extensión se convertirá en el «anuncio del arte nuevo».¹⁶ El libro de Alberti, *Sobre los ángeles* se convertirá en el mejor espejo, simbólico y estético, donde mirarse en el «agobio y la crisis del mundo moderno»; y más que un libro surrealista, es una reconstrucción poética de la pérdida del paraíso, hundiendo sus raíces en la tradición platónica que al unirse a la cristiana fabricó uno de los espejos de más nítida definición de toda la cultura occidental.¹⁷

⁹ SERVIÈRE, G., «La légende Saint Christophe dans l'art», *Gazette des Beaux Arts*, V, 1921, pp. 3-63.

¹⁰ GUBERN, R., *Patologías de la imagen*, Barcelona, 2004, p. 111.

¹¹ GARCÍA LORCA, F., *Obras...*, t. I, p. 448.

¹² ZAMBRANO, M., «Lo sacro en Federico García Lorca», en HERNÁNDEZ, M. (ed.), *Federico García Lorca. Dibujos*, cat. exp., Madrid, 1986, p. 18.

¹³ BAYO, M., *Sobre Alberti*, Madrid, 1974, pp. 122-125; donde se recoge el texto de Salinas publicado en *La gaceta literaria*, nº 49, 1-I-1929. Véase, *Alberti sobre los ángeles*, en SORIA OLMEDO, A. y CUEVA, A. de la., (eds.),

cat. exp., Sevilla, 2003.

¹⁴ MAURER, C., «De la correspondencia de García Lorca: Datos inéditos sobre la transmisión de su obra», *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, nº 1, 1987.

¹⁵ BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos*, Madrid, 1973, p. 183.

¹⁶ JIMÉNEZ, J., *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, 1982, pp. 104-107.

¹⁷ JIMÉNEZ, J., *El ángel caído...*, pp. 15-17.

Por eso, tanto los poemas de Alberti como los dibujos de Lorca resultan afines al dibujante y poeta William Blake que ilustró el *Paraíso perdido* de Milton, un complejo y mítico mundo poblado de ángeles, que se convertirá en la fuente de inspiración primordial del poeta gaditano.¹⁸ Esa confluencia estética se producirá también entre Alberti y Maruja Mallo, donde la pintora centraba su visión del ángel (al igual que el marinero) cogiendo imágenes del pueblo, de la fiesta, de la verbena, de sus parodias de orden celeste y de la jerarquías demoníacas.¹⁹ El propio Alberti lo reconocía en sus memorias, dedicándole a la pintora un poema con el maléfico título de «El ángel falso» (es sabido que entre ambos hubo un serio juego sentimental que acabó mal, por eso el ángel del amor era ante todo falso): «...Se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza. Y los solté en bandadas por el mundo, ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico y a veces lo bueno que había en mí y me cercaba».²⁰ La penetración de los ángeles de Alberti, la intensidad con que reflejan la imagen de la modernidad, explica su prolongada dilatación en la poesía española contemporánea, los encontraremos también en Cernuda, Guillén o Aleixandre, además de en García Lorca, que a diferencia de los demás poetas del 27 llegó a aventurar la figura de su ángel en el cuerpo del dibujo.

No está claro que Lorca conociera de antemano el libro de Alberti, cuya lectura queda más cerca de sus visiones apocalípticas que representan la mayoría de los dibujos neoyorquinos, si bien podemos suponer que *Sobre los ángeles* agotaba el tema dedicado a sus «ángeles y arcángeles», como demuestran los poemas compuestos en el *Romancero gitano*, donde los arcángeles brillan con una luz de belleza andaluza, aunque su intensidad recubra un especial trasfondo poético: la caída del hombre. Lorca busca lo angélico en el hombre caído, en el marginado, en el gitano, en el homosexual, pero también en el negro de *Poeta en Nueva York*. Pero será sobre todo en sus dibujos, donde reinterpretaría de manera muy particular la visión iconográfica, que tuvo de la tradición imaginera barroca andaluza, sobre todo, las vestimentas de los tres arcángeles que se veneraban en la ermita de San Miguel Alto entre el Albaicín y el Sacromonte granadino. Los pocos dibujos que realizó sobre estas figuras se alejan de la devoción religiosa de tradición católica, imprimiéndole un sentido pagano y «dionisiaco», a pesar, de ciertos detalles costumbristas. Es conveniente apuntar desde un punto de vista freudiano que, en el arte cristiano, las transformaciones de símbolos sexuales son más implícitas que explícitas. El ejemplo más ubicuo de la asociación entre ave y falo es

la paloma que representa el Espíritu Santo. El papel fálico del ave en la escena de la Anunciación está en su misión como portador del espíritu de Dios. Su equivalente angélico es Gabriel, que también posee alas y transmite el mensaje de Dios verbalmente. Ambas figuras poseen un carácter fálico y fecundador cuya elaboración ilustra la capacidad artística de transformación metafórica.²¹

De los dibujos dedicados a dicho tema destacan tres: *San Rafael* (1928), que acompaña la portadilla del poema del mismo título correspondiente al *Romancero gitano*; *San Miguel en Granada* (1932), que también aparecía en la portadilla dedicada al poema con el mismo título del ejemplar del *Romancero* de Carlos Martínez Barbeito;²² y otro *San Rafael* (1936), correspondiente a una copia manuscrita del mismo poemario por Enrique Rodríguez Valdivieso, joven amigo de Federico al que ilustró dicha copia al carecer de recursos para comprarse una edición de la obra.²³ La melancolía del cielo parece inundar estas figuras de devoción popular que en Andalucía entera se viste de ángel: San Miguel, San Rafael, San Gabriel: Granada, Córdoba y Sevilla. Las tres imágenes responden a una iconografía tradicional de representación «angélica» del ángel de la guarda, si bien el último, *San Rafael*, tiene una gran semejanza con el transgresor *Luzbel*, sin duda, uno de los más inquietantes dibujos lorquianos; los tres tienen unas formas de aireada melancolía, situándose muy cerca de la concepción plástica y psicológica de los *clowns*, con el aire efébo y andrógino que se manifiesta en el airón de plumas que coronan sus cabezas, muy cercanos a un singular dibujo titulado, *San Jorge y el dragón* que el poeta dedicó a un amigo inglés en 1927,²⁴ siguiendo de cerca la tradición representativa iconográfica de la «leyenda áurea» con la inclusión de un «simpático» e ingenuo dragón coronado por un afeminado San Jorge que se alza victorioso encima de la bestia. Concibe el poeta esta figura dentro de una tradición muy granadina, ya que descontextualiza al santo desnudándolo de armadura y lanza, y no incluyendo el caballo, atributo habitual en las representaciones del patrón inglés, por partida doble, se acerca más a los ángeles vestidos que aparecen en la iglesia de San Miguel Alto, desnudo de piernas, con exagerado penacho de plumas malvas y un traje con falda y borlas que lo identifican con la imagen de *San Rafael*, y por otra parte, parece evocar al tradicional dragón de la Tarasca que cada año se pasea por las calles de Granada en las fiestas del Corpus Christi asustando a los niños, tal y como lo recordaba en la melancólica conferencia, «Como canta una ciudad de noviembre a noviembre»;²⁵ existe otro dibujo que complementaría el citado, titulado *Dragoncillo de las tres cabezas* (1928) que, tal vez, realizara Lorca para la revista *Gallo*, ya que inscribe en dicho dibujo:

¹⁸ La mayoría de las ilustraciones que Blake dedicó al poemario del inglés vienen recogidas en BINDMAN, D., *William Blake, artista*, Madrid, 1989.

¹⁹ MALLO, M., «Lo popular de la lírica española (a través de mi obra)», *Maruja Mallo*, Buenos Aires, 1942, p. 39.

²⁰ ALBERTI, R., *La arboleda perdida (primero y segundo libros)*, Madrid, 2002, p. 292.

²¹ SCHNEIDER ADAMS, L., *Psicoanálisis y arte*, Madrid, 1996, p. 142.

²² RODRIGO, A., «San Miguel, dibujo inédito de Federico García Lorca. Como

un príncipe florentino», *El día*, Granada, 5-VI-1983, p. 24.

²³ ARIAS, J., «Guarda bien esta carta (La casa-museo de Federico García Lorca en Fuentevaqueros muestra la correspondencia íntima del poeta con un muchacho de 18 años)», *El País (Andalucía)*, 5-VIII-1995, p. 2.

²⁴ ANDERSON, A. A., «Una amistad inglesa de García Lorca», *Ínsula*, nº 462, 1985, pp. 3.

²⁵ GARCÍA LORCA, F., *Obras...*, t. III, p. 328.



Federico García Lorca, *¿Muerte de Santa Rodegunda?*, 1929. Colección The Pierpont Morgan Library, Nueva York.



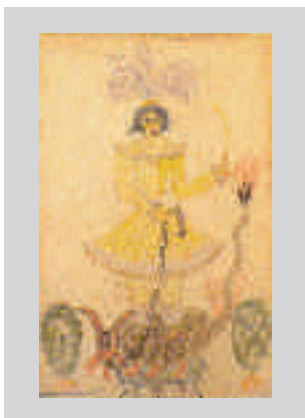
Federico García Lorca, *San Rafael, en Romancero gitano*, copia manuscrita de Enrique Martínez Valdivieso, Madrid, 1936. Colección Herederos de Enrique Martínez Valdivieso, Granada.



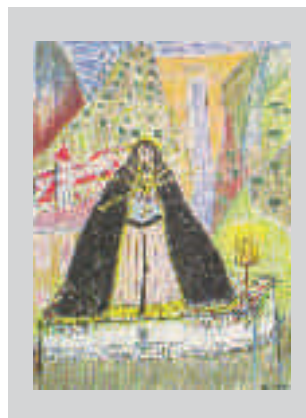
Federico García Lorca, *San Miguel en Granada*, 1932, en Primer romancero gitano. 2ª edición, Santiago de Compostela, 1932. Colección Carlos Martínez Barbeito, La Coruña.



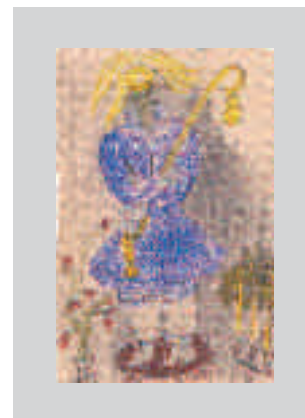
Federico García Lorca, *Luzbel*, c. 1935-1936. Fundación Federico García Lorca, Madrid.



Federico García Lorca, *San Jorge y el dragón*, 1927. Colección Margaret S. Hackforth, Londres.



Federico García Lorca, *Paso de la Virgen de los Dolores*, 1924. Fundación Gregorio Prieto, Valdepeñas (Ciudad Real).



Federico García Lorca, *San Rafael, en Primer romancero gitano*. 1ª edición. 1928. Colección Antonio Gallego Morell, Granada.

«Editorial Urania» de Granada, editores de la revista, y que se ajusta bastante bien al dragón descrito por el *Apocalipsis* reinterpretado posteriormente por Santiago de la Vorágine y llamado precisamente Tarasca, y que había sido generado por dos enormes serpientes (Leviatán y Onaco), animal medio serpiente, medio mamífero.²⁶

Desde el punto de vista iconográfico el ángel nace varón (así era representado en las catacumbas cristianas), no obstante al ser seres incorpóreos había que concebirlos asexuados y sin edad. Ello brindó la oportunidad de definir un modelo iconográfico bastante libre, que permitía dar al ángel representado connotaciones diferentes, tanto de edad como de sexo, según el contexto.²⁷ Tanto el *San Rafael* de 1928 como el *San Miguel* de 1932 guardan similitudes, salvando la excepción del primero que aparece coloreado con amarillos y azules intensos, mientras que el segundo está simplemente realizado a tinta. Aunque sabemos que la fuente de inspiración primordial de ambas figuras se encuentra en la tradición tardobarroca y popular granadina, algo queda en ellos de las representaciones canónicas realizadas a lo largo de la historia, tanto en Occidente como en Bizancio, sobre todo, en lo referido a las indumentarias y vestimentas, si bien ninguno de los dos lleva alas, sin embargo, sí las lleva *Luzbel* y el *San Rafael* de Enrique Valdivieso, con la decoración tradicional de ojos de pavo real; lo que evidencia la confusión iconográfica con la representación del querubín (equivocación muy generalizada, por otra parte, entre los artistas occidentales), caracterizado precisamente por alas cubiertas de ocelos, semejantes a los del pavo real, y que se transformará a partir del renacimiento en cabecitas infantiles aladas.²⁸ En las figuras de San Rafael además aparece el omnipresente «pez» colgado de una mano, con toda la carga simbólica crística (y fálica) que osemos ver, aunque no debemos olvidar que éste es uno de los atributos en las representaciones tradicionales del arcángel que recuerda la captura del pez milagroso por Tobías y con cuya hiel curó San Rafael los ojos del santo, según relata el «Libro deuterocanónico de Tobías» del *Antiguo Testamento*; aunque la figura del pez trasciende en Lorca adquiriendo múltiples lecturas, como en otros artistas y poetas contemporáneos. Estos arcángeles son siempre representaciones imberbes, acentuando su asexualidad y androginia,²⁹ convirtiéndose en los dibujos de Federico en efébrica y afeminada; la figura de *San Miguel* es similar, apartándola aún más de la riqueza admirable de sus representaciones antiguas que por cierto son bastante parecidas e incluso confundidas, a veces, con San Jorge, si bien cuando lucha contra el dragón es representado siempre a pie o por los aires, asemejándolo más al dibujo de *San Jorge y el dragón*, y que podría confundirse iconográficamente.³⁰ El arcángel San Miguel derivó específicamente del pagano Mercurio, con alas en los

pies y mensajero de Júpiter («angelos» significa «mensajero» en griego). Su aspecto físico osciló, entre lo masculino y lo andrógino, pero siempre con esa espiritualidad asexuada contribuyendo a una turbadora erotización.³¹ El andrógino ha representado el tipo del hombre perfecto, y como variación alquímica del hermafrodita, se sitúa como espíritu mediador y representa la unidad de los contrarios, de ahí su carácter asexuado (al igual que sus antecesores iconográficos, Eros y Hermes), partícipe de lo masculino y lo femenino, asumiendo en el cuerpo de su imagen la unidad de los sexos.³² Los ángeles de Lorca se convierten en espejos simbólicos donde se mira reflejado, y a su vez, destellan imágenes de modernidad que refractan al «hombre nuevo» que busca en sí mismo.³³ Lorca es la imagen del ángel reflejado en un espejo, como lo han sido otras imágenes comentadas; o los bellos fragmentos que componen la «Suite de los espejos»: «...El espejo / es la madre-rocío, / del libro que disea / los crepúsculos, el eco hecho carne...», concluyendo categóricamente con los siguientes versos, «Vivimos / bajo el gran espejo...».³⁴

DEMONIOS UNIVERSALES

Del importante legado de Jean Gebser hay que destacar especialmente el ángel demoníaco conocido con el nombre de *Luzbel* (1935-36),³⁵ que significa el contrapunto dionisiaco y «malvado» a sus afeminados arcángeles, aunque exista una gran similitud iconográfica con ellos, sobre todo, con el *San Rafael* de 1936. Esta representación del ángel caído es perfectamente reconocible por los dos pequeños cuernos que asoman por su cabeza aunque siga manteniendo todos los rasgos barrocos de las demás figuras. Uno de los caracteres de evidencia demoníaca son los seis dedos de la mano derecha, si bien las alas con los ojos y plumas de pavo real pueden resultar una suerte de reminiscencia modernista, un tema afín a tantos poetas y pintores de este movimiento. Lo satánico y demoníaco se convirtieron en motivos fundamentales del simbolismo; la obsesión del ideal clasicista era del ser asexuado y a la vez lascivo, como en el caso de Gautier, y que se imbricaba en literatura y pintura en nombres como Huysmans cuyo protagonista de la novela *A rebours* colecciona cuadros de Moreau, o la intensa amistad entre Swinburne y Rossetti que manifestaron su peculiar obsesión por dicha temática; y que entronca directamente con sus antecesores prerrománticos más próximos, como Matthew Gregory Lewis, William Blake y, sobre todo, John Milton con su *Paraíso perdido*, que se encargarán de codificar la figura de Satanás como símbolo de la rebeldía contra la tiranía de Dios, destacando la belleza perversa y radiante del ángel caído,³⁶ tan caro a las propuestas poéticas

²⁶ GIORGI, R., *Ángeles y demonios*, Barcelona, 2004, p. 159.

²⁷ GIORGI, R., *Ángeles...*, p. 289.

²⁸ GIORGI, R., *Ángeles...*, pp. 305-303.

²⁹ En el trascendental tratado de Francisco Pacheco en el siglo XVII mantiene como deben pintarse los ángeles, como jóvenes mancebos, entre 10 y 20 años, en plenitud vital, sin barba, con hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos..., dándoles especial énfasis en la belleza; PACHECO, F., *Arte de la pintura*, (ed., introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas), Madrid, 1990, pp. 566-567.

³⁰ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M., *La Biblia y los santos. Guía iconográfica*, Madrid, 1999, p. 274.

³¹ HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1987, pp. 36 y 190.

³² ELIADE, M., *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, 1984, p. 127.

³³ OCAÑA BARRANCO, A. J., «Máscaras, radiografías y espejos (instrumentos de una nueva dramaturgia)», en SORIA OLMEDO, A. et alii (eds). *Federico García Lorca. Clásico...*, pp. 341-351.

³⁴ GARCÍA LORCA, F., *Obras...*, t. I., pp. 668-673.

³⁵ GEBSER, J., *Lorca, poète-dessinateur*, Paris, 1949.

³⁶ PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, 1999, p. 215.

de los románticos ingleses que se consideraron herederos de los mismos, así Mary Shelley o Byron reivindicarán al diablo como el padre de toda rebelión y al arquetipo mismo del maldito, elevado al papel de héroe transgresor y sublime que se enfrenta a una omnipotente e injusta autoridad divina.³⁷ Hay que apuntar la fascinación que en el «fin de siglo» existió por el mal, resultando en muchas ocasiones sinónimo de «mujer fatal», pero también de hermafroditismo y androginia, y todo lo que conllevaba de «falta de moral». La asexualidad de algunos seres que se asemejan a ángeles o demonios se une a la lascivia creando una extraña combinación de ambigüedad sexual y moral acompañada, a veces, de hábitos homosexuales, cuyo resultado ideal de belleza estaba muy en la línea de las ambiguas figuras de Leonardo o Caravaggio, de marcada efebización.³⁸ En la vanguardia, los surrealistas manifestarían el interés por este tema, sobre todo lo concerniente a la androginia a través de las imágenes que publicaban revistas como *Minotaure* o *Cahier d'Art* referidas a la alquimia o el psicoanálisis, si bien el andrógino es transformado en hermafrodita, reflejo más del miedo hacia la mujer que la adoración que supuestamente le profesaban.³⁹ Pintores como Masson, Dalí, Man Ray o Jean Cocteau reconstruyeron el andrógino con connotaciones hermafroditas que suponían un reflejo narcisista del artista. La concepción del ángel bellísimo, que por haber pecado deliberadamente se opuso a Dios convirtiéndose en príncipe del mal, influyó poco en la imagen del diablo, que en poquísimos casos parece tener en cuenta el esplendor de su belleza originaria;⁴⁰ una excepción verdaderamente ejemplar será el *Luzbel* de Lorca.

En esta línea de ambigüedad estética es difícil discernir o distinguir, cuando no confundir lo andrógino de lo hermafrodita, de lo homosexual, bisexual, transexual o el simple travestismo; encaja perfectamente esta inusual imagen lorquiana adornada con todos los aditamentos de lo demoníaco no exento de exultante belleza, ya que la única alusión a lo monstruoso son los pequeños cuernos, los seis dedos y esos ocelos convertidos en amenazantes ojos que se reparten por las plumas del pavo real que decoran sus alas. Su libidinosa sonrisa y penetrante mirada convierten a este ser andrógino en una de sus propuestas plásticas más eróticas, contrastando enormemente con la apacible mirada que poseen los otros «ángeles». Su visión trasciende la caricatura, para convertirse en deconstructiva e intertextual, referenciada también en su obra poética; por ello se corresponde con la manera demiúrgica que el poeta recibe de la realidad, Satán es orgulloso (plumas de pavo real), tiene maldad (cuernos), monstruosidad y deformación (mano con seis dedos);⁴¹ pero por eso no deja de ser bello, atractivo y atrayente, y por supuesto no

deja de ser ángel, eso justificaría su título, *Luzbel* antes de ser «ángel caído», Satanás o Belcebú. Lorca se aleja de la «horrible» iconografía tradicional que presenta al diablo como un chivo de reminiscencias fáunicas (salvando, eso sí, los diminutos cuernos que aparecen en la iconografía tradicional asociado a expresiones malignas, pero que aquí lo hacen todavía más atractivo) que lo asemejara a la bestia. Baudelaire había afirmado que el tipo más perfecto de belleza viril era Satanás, y en este sentido coincidiría con Rimbaud, que había dedicado precisamente al diablo *Una temporada en el infierno*, o Lautrémont que con *Los cantos de Maldoror* exploró los rincones más sombríos de su alma;⁴² adelantándose a muchos de los postulados freudianos que coincidiría con el sentido de la belleza del ángel rebelde y narcisista asociado con los progresos de la cultura y el individuo, si bien profundizando en los vericuetos del inconsciente humano, como modelo de un hijo que rechaza las órdenes de un «Dios-padre» tiránico que le ha obligado a reprimir sus pulsiones demonizándolas.⁴³

El tradicional Satanás antrozo-zoomorfo del arte cristiano derivó de los monstruos paganos egipcios, persas o asirios, además de los lujuriosos sátiros griegos. De este origen pagano asociado a la lujuria evidenció el atractivo del pecado, o de ciertas «formas del mal» transformados en ritos orgiásticos en honor a Dionisos. Su visión dionisiaca lo aleja del mal, aunque como ángel «impuro» lo hace merecedor de una distinción en la que se mezcla la virtud y el vicio. Esta visión ya la había tenido tempranamente el granadino en *Libro de poemas*, cuando en los versos del «Prólogo», el poeta pide ayuda y amenaza a Dios al mismo tiempo, indicándole que si no acude a él, se dejará llevar por el «otro»: «...guárdate tu cielo azul / que es tan aburrido, / y el rigodón de los astros. / Y tu Infinito, / que yo pediré prestado / el corazón de un amigo. [...] / Además, Satanás me quiere mucho, / fue compañero mío en un examen de lujuria / [...] Y entonces, ¡oh Señor! / seré tan rico / o más que tú / porque el vacío / no puede compararse / al vino / con que Satán obsequia / a sus buenos amigos».⁴⁴ El poema continúa mostrando un auténtico pulso a Dios en favor de Satanás, como una verdadera metáfora de la victoria de lo dionisiaco sobre lo apolíneo, ejemplificado aquí a través de una escondida homosexualidad que se muestra victoriosa en este ángel de esplendorosa belleza y acuciada sabiduría que se refleja en la mano que lleva sobre el pecho, como símbolo de la actitud de sabio y de poder, resultando también retadora. También en este primigenio libro, Lorca invoca al «ángel caído» como Satanás convertido en hombre en un poema titulado, «Santiago (Balada ingenua)» o metamorfoseado en un pagano Pan ávido de sexualidad, en «El macho cabrío»: «...Tu sed de sexo / nunca se apaga; / bien aprendiste / del padre Pan... [...] / Oh ser de hondas leyendas

³⁷ BURDIEL, I., «Frankenstein, o la identidad monstruosa», en SHELLEY, M. W., *Frankenstein o El moderno Prometeo*, ed. de Isabel Burdiel, Madrid, 1996, pp. 58-60.

³⁸ FERNÁNDEZ, D., «Donceles y soldados», *El retorno de los ángeles*, Madrid, 1996, p. 93. Para el autor, fue Caravaggio el que inicia la representación de ángeles andróginos, extendiéndose a lo largo de todo el siglo XVII y XVIII y ganando apariencia sensual que en ocasiones es femenina, si bien con frecuencia es andrógina; véase PÉREZ SANTAMARÍA, A., «Belleza, perfección y sabiduría de los ángeles en sermones y tratados del siglo XVIII», *XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Correspondencia e integración en las artes*, Málaga, 2004, t. II., pp. 853-868. También, RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t.1. Barcelona, 1996, p. 57.

³⁹ DIEGO, E. de., *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, 1992, p. 43.

⁴⁰ GIORGI, R., *Ángeles...*, p. 244.

⁴¹ BERROA, R., «Poesía y pintura: la doble manifestación de símbolo y metáfora en la imaginación lorquiana», *Cuadernos americanos*, nueva época, año 3, v. III, nº 15, 1989, p. 188.

⁴² MUCHEMBLE, R., *Historia del diablo: siglos XII-XX*, Madrid, 2004, pp. 254-255.

⁴³ URTUBEY, L. de., *Freud y el diablo*, Madrid, 1986.

⁴⁴ GARCÍA LORCA, F., *Obras...*, t. I, pp. 86-87.

santas / de ascetas flacos y Satanás / con piedra negra y cruces toscas... / [...] ¡Machos cabríos! / Sois metamorfosis / de viejos sátiros / perdidos ya...». ⁴⁵ O cuando presenta a Lucifer en un mundo de sufrimiento en el bello poema, «Mar»: «...Aguanta tu sufrir / formidable Satán. / Cristo anduvo por ti / más también lo hizo Pan... [...] / Y el hombre miserable / es un ángel caído. / La tierra es el probable / Paraíso Perdido». ⁴⁶

Coincide estéticamente Lorca con las ideas «mefistofélicas» de Cocteau (o viceversa), que en su obra *Le Réquiem*, pero también en su film *El testamento de Orfeo* (1959) prevé el brusco y presumiblemente cercano naufragio de la belleza visible, sinónima de la compleja y negativa realidad espiritual de nuestra época. ⁴⁷ Un aire apocalíptico de fin del mundo, de milenarismo y juicio final que recorre su obra poética. ⁴⁸ Es significativo observar cómo esa visibilidad de la belleza queda personificada al comienzo del texto *Le Réquiem* en la figura de un erotizado y múltiple Lucifer a un tiempo Príncipe de este mundo y «arquitecto de los infiernos», en cuya bestial musculatura no sólo es posible reconocer un arquetipo físico de prestigioso culto entre los antiguos uranistas (homosexuales), sino también el ideal del «animal humano» del que hablaba el crítico René Guenon en *La crisis del mundo moderno*; es probable, como señala Cocteau, que «sin el Diablo, Dios no hubiera llegado al gran público». ⁴⁹

Como apuntaba Bataille, Satanás tal y como lo muestra la imaginación popular y la tradición iconográfica que engendró la agitación enfermiza de los cristianos, se acerca y retorna al mito de Dionisos que sobrevive bajo el aspecto del Demonio, sobreviviendo a la propia creencia. La divinidad de Dionisos es completamente opuesta a la de Dios (cristiano), o sea a la omnipotencia. Las dos divinidades (Dios y demonio) encarnan en sus figuras los mismos ritos, de orgía y frenesí, y aunque no haya continuidad, hay contacto. Conectaría esta figura «actual», con los antiguos misterios de Dionisos (Eleusis y su culto sexual primitivo) que convertían la pasión de un dios en el principio de la vida regeneradora, aunque los misterios del diablo no sean sólo los únicos que ayuden a conocer la figura de Dios. ⁵⁰

Sin embargo, el cristianismo no podía rechazar del todo la impureza aunque definiera a su manera los límites del mundo sagrado. Lo sagrado impuro se remitió desde entonces al mundo profano. Nada pudo subsistir, en el mundo sagrado del cristianismo, que revelará el carácter del pecado, o de la transgresión, en este caso podría ser la propia homosexualidad del poeta y del demonio que representa su dibujo *Luzbel*. El demonio, como dios de la insumisión, de la sublevación, de la protesta etc., era arrojado del mundo divino, desposeído de su divinidad, para convertirse en decadencia y su culto fue prohibido; aunque siempre quedaba la solución de la profanación

de lo sagrado para conectar con lo pagano que ahora se podría traducir como símil de transgresión. Lo erótico, lo impuro o lo diabólico (dionisiaco) no se separaban de manera similar en el mundo profano, aunque, a veces, tuvieran significados parecidos. El erotismo cayó en el terreno de lo profano al mismo tiempo que es objeto de una condenación radical. La evolución del homoerotismo es paralelo a la impureza, y por tanto, asimilado con «el Mal». La iglesia se opuso en general al erotismo, y desde luego lo sigue haciendo cuando se refiere al homoerotismo y la homosexualidad, «y esa oposición se fundó en un carácter profano del Mal que era la actividad sexual fuera del matrimonio. Por ello fue necesario cuanto antes que desapareciese el sentimiento que accedía a la trasgresión del interdicto». ⁵¹

No es absurdo postular a este «demonio» lorquiano, o sea, a este joven *Luzbel*, como un símbolo de la transgresión: un «nuevo Dionisos» que tiene que luchar contra la hipocresía de una sociedad (todavía cristiana y católica) que ahogaba y castraba los sentimientos más íntimos y los deseos más primarios; quizá, por eso este dibujo cuya probable fecha de 1936 coincide con la muerte del poeta granadino, se convierta en parte de un testamento a punto de abrirse, pero truncado trágicamente una madrugada de agosto del consabido año. Y si es cierto, como sigue apuntado Bataille, que lo diabólico o la maldición ligada a la actividad sexual (homosexual) significa esencialmente la coincidencia de la muerte y el erotismo (eros y tánatos), si el diablo no es al fin y al cabo sino nuestra propia locura, esta idea supone recuperar la idea del dualismo religioso, explicando el bien y el mal como pugna interior del hombre entre la muerte y la vida, como expresión de un conflicto interior en el que el enemigo no sería *Luzbel*, sino nuestro propio egoísmo; ⁵² se convierte el «Maligno» de esta manera en una metáfora de la vida, del sexo y de la muerte, donde el protagonista de la obra (*Luzbel*) y el autor de la misma (Lorca) no sólo se identifican, sino que asume su propio yo afirmando un supremo egocentrismo, que al igual que en los otros protagonistas masculinos de su obras plásticas (gitanos, bandoleros, marineros o *clowns*) se convierte en símbolo de exclusión de la sociedad, de la marginación y la estigmatización: metáfora de la rebeldía «luciferina» transformada aquí en homosexualidad.

Concluye Bataille de esta manera «si lloramos, si profundos sollozos nos desgarran o bien si nos domina una risa nerviosa», no podremos dejar de percibir, vinculada al naciente erotismo, la preocupación, la obsesión de la muerte (de la muerte en un sentido trágico), equiparable a la propia obsesión por la muerte que destila la obra poética y plástica de García Lorca; ⁵³ no en vano la negra pena y búsqueda del ángel, por los senderos del hombre caído, iluminará siempre en el granadino el perfil de la muerte. El presagio de la muerte es la médula más segura, la compañía más honda del ángel de Lorca. «Lorca mismo es la imagen». ⁵⁴

⁴⁵ GARCÍA LORCA, F., *Obras...*, t. I, p. 149.

⁴⁶ GARCÍA LORCA, F., *Obras...*, t. I, pp. 128-129.

⁴⁷ VELA, M., «Cocteau y Bergamín / Sí y no (Notas de vuelo)», *Jean Cocteau. Dibujos, poemas, fotografías y otros documentos*, cat. exp., Granada, 1999, pp. 17-22.

⁴⁸ JURADO, J. C., «Jean Cocteau: el enigma espiritual y España», *Jean Cocteau: Dibujos españoles*, cat. exp., Málaga, 1989, p. 270.

⁴⁹ GUENON, R., *La crisis del mundo moderno*, Barcelona, 1988, p. 91.

⁵⁰ BATAILLE, G., «Dionisos Redivivus», *Masagges de la Grèce*, VII, 1946; reproducido y traducido en BATAILLE, G., *La literatura como lujo*, Madrid, 1993, pp. 45-48.

⁵¹ BATAILLE, G., *El erotismo*, Barcelona, 1997, pp. 169-173.

⁵² HAAG, H., *El diablo, un fantasma*, Barcelona, 1973, p. 65.

⁵³ BATAILLE, G., *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, 1997, pp. 41-43.

⁵⁴ JIMÉNEZ, J., *El ángel caído...*, pp. 87-88.



LA CODIFICACIÓN DE LAS CEREMONIAS RELIGIOSAS EN EL MUNICIPIO MALAGUEÑO: EL LIBRO DEL MAESTRO DE CEREMONIAS (1661)

Marion Reder Gadow
Universidad de Málaga*

El 2 de enero de 1662 se adjudican los cargos municipales nombrando por diputado de la nieve para el presente año a don Diego de Rivas Pacheco, sin embargo a finales de ese mismo año las actas capitulares del Ayuntamiento de Málaga recogen una mención en torno a su muerte y la necesidad de nombrar a otro regidor para que desempeñe la citada diputación.¹ Esta no era la única actividad que realizaba el Licenciado Rivas Pacheco, ya que también ejercía como abogado de la Ciudad y defensor de los pobres.² Unas semanas después aparece reflejada la vacante de la diputación de la fábrica y reparos de Puerta Nueva, una de las entradas a la ciudad, que había quedado seriamente dañada el año anterior debido a la inundación provocada por el desbordamiento del río Guadalmedina. Diputación que también estaba a cargo del regidor Rivas Pacheco y que era urgente reemplazar para proseguir las obras de restauración de los edificios colindantes afectados.

* Coordinadora del Grupo de Investigación Crisol Malaguide (HUM 333 del IIPAI).

¹ Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.), Colecc. Actas Capitulares nº 78, año 1662, f. 13.

² A.M.M., Colecc. Actas Capitulares nº 78, fs. 151v y 154.

Como se puede deducir de las menciones precedentes, el Licenciado don Diego de Rivas Pacheco desempeñaba su oficio de regidor con rigor y eficacia, aunque su principal comisión era asesorar, informar y comprobar la normativa establecida para el buen funcionamiento del gobierno de los representantes del Ayuntamiento de Málaga: corregidor, alcalde, regidores, escribanos y jurados. Ciertamente, con el transcurrir del tiempo se iban olvidando diversos aspectos del protocolo y de la organización de los representantes de la ciudad, que reunidos en cabildo regulaban la vida ciudadana en sus más variados aspectos. Sin embargo, el nombre del regidor Rivas Pacheco ha quedado vinculado a un grueso volumen manuscrito en el que compila toda la normativa para el buen gobierno político y ceremonial del Municipio, que fue redactando mientras ejercía como maestro de ceremonias del Cabildo malagueño.

«La Ciudad dijo que el señor don Diego de Ribas Pacheco, siendo su capitular escribió un libro de grande utilidad y conveniencia para el gobierno de esta ciudad y obligaciones que tiene y para otras noticias sobre que jamás se ha escrito. Y aunque en otro cabildo se nombraron caballeros diputados que viesen el dicho libro para que, siendo conveniente se diese a la imprenta, no se ejecutó. Por la dilatada enfermedad del dicho señor don Diego y por que por su muerte no se oscurezca y pierda un trabajo y obra de tanta consecuencia se acuerda se pida el libro a sus herederos y los caballeros diputados nombrados, juntamente con el señor don Nicolás de Salazar lo vean y pidan se apruebe y se den las licencias que convenga para que se imprima».³

Sin embargo, estos deseos no se cumplieron y el libro del *Gobierno político legal y ceremonial* no se imprimió, si bien las referencias son constantes. Así, por ejemplo, con motivo de la recepción de la comunicación del óbito de la reina Mariana de Austria, madre de Carlos II, los regidores reunidos en cabildo acuerdan que se consulten los Libros de Acuerdos precedentes para recordar el protocolo, gastos y ceremonial que se había realizado con motivo de las exequias reales por otras reinas anteriores.⁴ O con motivo de la muerte del Serenísimo Delfín de Francia, padre de Felipe V, los regidores, reunidos en cabildo, acuerdan seguir el ceremonial protocolario establecido en el libro de ceremonias.⁵ El original manuscrito del libro del *Gobierno político legal*

y *ceremonial* se siguió utilizando cuando la ocasión lo requiriera hasta los primeros años, o décadas, del siglo XX. Después de esas fechas únicamente quedaba su recuerdo y así quedó plasmado en numerosos escritos de relevantes autores.

Ciertamente, el Licenciado don Diego de Rivas Pacheco, regidor perpetuo y abogado del Ayuntamiento malagueño, conoció en profundidad el funcionamiento del mismo y consciente de la necesidad de un texto codificado al que acudir en caso de duda, redactó un libro con el título *Gobierno político legal y ceremonial*.⁶ Este volumen constituye una fuente valiosa para conocer el funcionamiento interno del Municipio y la historia de la ciudad desde que fue conquistada por los Reyes Católicos en el año 1487. Aunque son frecuentes las referencias y alusiones a etapas históricas anteriores, que sirven de hilo conductor para dar la información requerida sobre uno u otro tema que se desarrolla con mayor amplitud en los diversos capítulos.

Los historiadores locales, como el jesuita Pedro Morejón, se basaron en el libro del *Gobierno político legal y ceremonial* al escribir sus obras. También el cronista Narciso Díaz Escovar, a comienzos del siglo XX, se hace eco de la pérdida de este valioso manuscrito del abogado Rivas Pacheco y se lamenta de la desidia de los regidores al no vigilar el patrimonio heredado de sus antecesores.

LA FESTIVIDAD DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO

Los orígenes de la festividad del Corpus Christi se remontan a la Edad Media, a una época en la que se extendía peligrosamente por Europa las herejías eucarísticas negando o poniendo en duda la presencia real de Cristo en la Hostia Consagrada.⁷ A tantos siglos de distancia, resulta difícil concebir la extraordinaria vehemencia del «odium theologicum» y hasta qué punto cuestiones singulares afectaban a la vida cotidiana.

Simultáneamente a los escritos y sermones de orientación antieucarística, los anales eclesiásticos recogen un número sorprendente de milagros, visiones y hechos prodigiosos que tenían por protagonista a la Hostia Consagrada. De estos acontecimientos sobrenaturales uno tuvo una repercusión extraordinaria: en el año 1230, en un monasterio

³ A.M.M., Colecc. Actas Capitulares nº 78, f. 183, 29 de noviembre de 1662.

⁴ REDER GADOW, M^a, «Un recuerdo para la reina Marina de Austria en el III Centenario de su muerte. Exequias por la Reina en Málaga (16 de mayo de 1696)», *Baetica*, nº 18 (1996), pp. 421-436. Con motivo de la reunión entre los diputados del Cabildo Catedralicio y los del Cabildo Municipal para determinar la fecha de la celebración de los actos fúnebres, proclamación, honras y exequias por la muerte de la reina Mariana de Austria se suscitó cierto malestar por la preeminencia de los sitiales. El Chantre, don Antonio Vicentelo, manifestó su extrañeza por qué no se le cediesen los lugares más próximos al Gobernador, como máxima figura política, militar y justicia de la Ciudad, sino que estos sitiales fueran ocupados por los regidores más ancianos y luego se les cediese el sillón inmediato a los representantes de la Iglesia. La respuesta fue «que siempre se había estilado así, y que así constaba en el Libro de Ceremonias». Archivo Cabildo Catedralicio de Málaga (A.C.C.M.), Actas Capitulares, t. 35/36, (años 1687-1693), f. 120.

⁵ REDER GADOW, M^a, «¿Ritual propuesto o impuesto? Exequias reales por los

Delfines de Francia en Málaga», en ÁLVAREZ DE SANTALÓ, L. C. Y CREMADES GRIÑÁN, C. M^a. (eds.), *Mentalidad e Ideología en el Antiguo Régimen. Actas de la II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, Universidad de Murcia, 1993, v. II, pp. 431-442.

⁶ RIVAS PACHECO, D., *Gobierno político legal y ceremonial, para la mejor y más acertada dirección de los actos capitulares de esta Nobilísima y siempre leal ciudad de Málaga conforme a sus antiguas y loables costumbres, ordenanzas y privilegios y a lo dispuesto por derecho y leyes de estos Reinos*, manuscrito, Málaga, 1661.

⁷ RODRÍGUEZ MARÍN, F. J., «La festividad del Corpus Christi malagueño a través de su Historia», *Isla de Arriarán, Revista Cultural y Científica*, IX (1997), pp. 117-137. El culto que dispensa la Iglesia Católica se subdivide en tres tipos o niveles diferentes: el culto de dulía, que se profesa a los santos (veneración), el de hiperdulía a la Virgen como madre de Dios, y en tercer lugar, pero primero en importancia, el de latría o de adoración, que se profesa exclusivamente a Dios, y, por tanto, a su presencia en la Eucaristía.

de Lieja, la religiosa Juliana del Monte Cornilón, tuvo una visión en la que se le aparecía una luna radiante pero ensombrecida por uno de sus bordes. El propio Jesucristo, que se le hizo patente posteriormente, le reveló el sentido de tan enigmática visión: la luna radiante significaba la Iglesia militante, mientras que la sombra hacía alusión a la ausencia de una fiesta dedicada específicamente a la adoración del Cuerpo de Dios.

Años más tarde, en 1261, Jacobo Pantaleón, Arcediano de Troyes ascendía al solio pontificio con el nombre de Urbano IV y en presencia de este mismo pontífice tuvo lugar el milagro conocido como la Misa de Bolsena en la que se vio manar sangre de la Hostia en el momento de la elevación, revelándose de este modo la presencia real del Cuerpo de Cristo en la Forma sagrada.⁸ En el año 1264, Urbano IV instituyó para la Iglesia Universal, por su bula *Transiturus de hoc Mundo*, la fiesta del Cuerpo de Dios, que hasta entonces sólo se había observado de forma local en Lieja. La redacción del Oficio de esta fiesta fue encargada a Santo Tomás de Aquino y a San Buenaventura, prevaleciendo la versión del primero.

Sin embargo, la nueva festividad encontró cierta resistencia en la Cristiandad, pues en 1311 el Papa Clemente V se veía obligado a confirmarla en el Concilio de Vienne y seis años más tarde, en 1317, Juan XXII volvía a ratificarla, instituyendo además el que habría de ser elemento característico de la fiesta: una procesión en la cual la Sagrada Forma fuese paseada triunfalmente por las calles. Dos siglos más tarde, el Concilio de Trento, bajo Julio III, en su XIII sesión, del 11 de octubre de 1551, se ocupaba de la fiesta del Corpus, manteniendo en todos sus términos la doctrina tradicional elaborada por Urbano IV, Clemente V y Juan XXII, pero añadiéndole además un sentimiento de manifestación del triunfo de la Verdad sobre la herejía, de sabor característicamente contrarreformista. En el capítulo V, se declara la costumbre introducida en la Iglesia de celebrar con veneración y solemnidad singulares un día festivo al Sacramento, con procesiones por la calle y lugares públicos; y que el regocijo de los fieles sirviese para que los herejes se consumieran de envidia y vergüenza y volvieran a abrazar la fe católica. El Concilio de Trento utilizó la festividad del Corpus Christi con fines instructivos aglutinando las manifestaciones de la sensibilidad popular, lo que en parte significó su desvirtuación. Sin embargo, el dogmatismo intransigente del Siglo de las Luces, empeñado en distinguir los ámbitos de lo Sagrado y lo profano y escandalizado por su imbricación en la fiesta antigua, eliminó todos aquellos elementos populares de la procesión del Santísimo Sacramento.

Por lo que respecta a España, parece seguro que la nueva festividad comenzó a celebrarse en las ciudades del antiguo Reino de Aragón, debido a que el único de los reyes hispanos que asistió al Concilio de

⁸ Casi todo el mundo recuerda al pontífice Urbano IV por el famoso fresco de Rafael en las estancias vaticanas.

⁹ En los siglos XVI y XVII la fiesta del Corpus alcanzó en Sevilla un punto de ostentación incomparable; y aunque la decadencia de la fiesta se inicia con el siglo XVIII, ésta ha sido imparable hasta nuestros días. Cuando las ceremonias son sólo un pálido reflejo del pasado, el Corpus sigue teniendo un lugar especial en los sentimientos sevillanos.

¹⁰ RIVAS PACHECO, D., *Gobierno político...*, fs. 262-273. Para el mes de mayo anota las festividades a las que debía acudir el Municipio: las Letanías, La

Vienne, donde se confirmó esta festividad, fue el rey aragonés. Las fechas y lugares donde primero se celebró el Corpus fueron los siguientes: Barcelona –entre 1319 y 1322; Lérida– hacia 1340 y en Valencia –entre 1348– 1355. En Andalucía, sí bien Sevilla no fue de las primeras en instituir la Fiesta Grande, no es menos cierto que la magnificencia de su celebración en los siglos posteriores la hizo descollar entre las restantes ciudades españolas.⁹

LA FESTIVIDAD DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO SEGÚN EL MANUSCRITO DEL GOBIERNO POLÍTICO LEGAL Y CEREMONIAL

El manuscrito se encuentra dividido en dos amplios discursos o apartados en los que aborda la fundación de Málaga y el funcionamiento del gobierno municipal precedidos de una dedicatoria a modo de introducción. Diego de Rivas Pacheco explica en la dedicatoria al Cabildo malagueño el motivo que le impulsó a escribir este volumen: el deseo de recopilar los hechos más sobresalientes en los que se vio involucrada la ciudad así como los aranceles y privilegios que los Reyes Católicos concedieron al incorporarla a la Corona de Castilla.

En el primer apartado o Discurso, dedica el capítulo uno a la descripción de la ciudad de Málaga, a su origen, antigüedad, conquista y restauración por los Reyes Católicos, incluyendo otros sucesos memorables. El segundo Discurso lo dedica a «Lo sagrado y ceremonial del gobierno de la ciudad de Málaga», destacando la obligación que tiene el Cabildo de asistir a determinadas festividades en determinados días de cada mes del año. Por esta obra quedarán codificadas las celebraciones en la fecha en que se redactó, y que en el transcurso de los siglos se irán incrementando debido a canonizaciones y votos que la ciudad realizará ante determinadas catástrofes. El párrafo VI lo dedica a la festividad del Corpus Christi, y la incluye en el mes de mayo, debido a ser una celebración variable, que cambia de fecha cada año¹⁰:

«En la feria quinta después de la Octava de Pentecostés (que es el jueves después del domingo de la Santísima Trinidad) se celebra en la Universal y Católica Iglesia solemnísima fiesta al augustísimo y divinísimo Sacramento del Cuerpo y Sangre de Cristo, Nuestro Señor, y aunque no de muchos siglos de la mayor y más universal solemnidad de todas las del año».

Rivas Pacheco hará una extensa referencia al origen y a las reformas que se fueron introduciendo en la procesión del Cuerpo del Señor, tras la celebración del Concilio de Trento, y como la falta de continuidad

Ascensión de Cristo, Nuestro Señor, Pentecostés y Pascua del Espíritu Santo, aparición del Arcángel San Miguel, domingo de la Santísima Trinidad. Corpus Christi y la aparición del Santísimo Cristo de la Salud. A.M.M., Colec. Actas Capitulares, f. 252, 8 junio 1782. En el cabildo de 4 de marzo de 1782 el maestro de ceremonias, don Luís de Vivar, presentó un calendario de fiestas a las que debían acudir los regidores. Las festividades que en el manuscrito de Rivas Pacheco se celebraban en el mes de mayo se han trasladado al de junio: Ascensión del Señor, Pascua del Espíritu Santo, Santísima Trinidad, Santísimo Corpus Christi, los Santos Mártires San Ciriaco y Santa Paula y San Pedro, apóstol. REDER GADOW, M^a, «Religiosidad institucionalizada en el Municipio malagueño», *Baetica* nº 17 (1995), pp. 437-458.

relegó algunas ceremonias que se trataron de recuperar.¹¹ Rivas Pacheco continua detallando que el día propio en que Jesucristo instituyó el Sacramento de la Eucaristía fue el Jueves Santo, pero por su proximidad con el Viernes de Pasión y ser día de luto, se ha fijado otra fecha. Además, afirma que como todos los días que se celebra misa se recordaba el momento en que Cristo instituyó este Misterio, no fue preciso instituir en sus comienzos una celebración propia de la Eucaristía hasta que pasaron 1.200 años. Fue precisamente el año 1230 cuando la priora del Convento cisterciense de San Cornelio, en las proximidades de Lieja, elevada a los altares como Santa Juliana, tuvo una revelación en la que Jesucristo manifestó su deseo de que la Iglesia instituyese un día especial al año para celebrar este Sacramento. También fueron partícipes de esta revelación Eva, discípula de Juliana, y las religiosas Isabel y Regina del monasterio de San Martín de Lieja, que si bien inicialmente silenciaron esta revelación, informaron de ella al canónigo de la Catedral de Lieja, Juan Lasenna. Éste se lo transmitió al arcediano Jacobo de Trecis y a Hugo de San Teodorico, provincial de la orden de predicadores, y al obispo de Cambrai que consideraron ciertas las revelaciones de las religiosas y las aprobaron. Prosigue el autor la narración al destacar que Santa Juliana dispuso que un religioso de mucha virtud, pero no muy docto, compusiese el oficio de la festividad del Santísimo Sacramento. Este se excusaba del encargo alegando que sus conocimientos eran insuficientes para tan excelsa misión, aunque finalmente aceptó siempre que la priora orase a Dios para que le inspirase. Y así sucedió; oraba la Santa escribía el religioso, cesaba de rezar, terminaba la inspiración divina. Según la tradición estando cercana la muerte del autor del oficio un coro de ángeles asistió al enfermo dejando oír sus cánticos, y tras su muerte, en la iglesia, durante el oficio de cuerpo presente, se abrió el techo y descendió Cristo acompañado de su Madre para asistir al entierro y llevar consigo al alma del difunto.

Hacia el año 1250 ya se solemnizó en Lieja y en su entorno la festividad del Santísimo Sacramento impulsado por los consultores de Santa Juliana. En 1261 el arcediano de Lieja, Jacobo de Trecis, ocupó la silla pontificia con el nombre de Urbano IV e impulsó la celebración del Santísimo Sacramento decretando fiesta para toda la Cristiandad, el jueves después de la Pascua del Espíritu Santo, así como el oficio compuesto especialmente por Santo Tomás de Aquino. Se despacharon las correspondientes bulas, que aún se conservan en los archivos de la Catedral de Lieja y en la iglesia de San Martín. La muerte prematura de Urbano IV impidió el universal cumplimiento de este decreto por lo que hubo de esperar a 1305, año en que ascendió a la dignidad pontificia Clemente V que recogió todas las constituciones y decretales de sus antecesores para hacerlas observar en toda la Iglesia, pero su fallecimiento interrumpió este propósito. Le sucedió Juan XXII, en 1316,

¹¹ RIVAS PACHECO, D., *Gobierno político...*, fs. 262-273.

¹² *Ordenanzas de la muy noble y muy leal ciudad de Málaga*, mandadas imprimir por la Justicia y Regimiento della, siendo Corregidor de la dicha Ciudad, con la de Vélez-Málaga, don Antonio Velaz de Medrano y Mendoza, caballero del hábito de Señor Santiago, y Capitán a guerra por Su Majestad en dicha ciudad, Imprenta Juan René, Málaga, 1611, f. 144. Según las Ordenanzas los gremios, elemento popular de la procesión, desfilarían tras sus pendones e insignias siguiendo un orden jerárquico en el desfile, siendo el mayor honor la proximidad a la Custodia, y tanto más alejado de ella cuanto

que publicó las constituciones que hoy se conocen como Clementinas; y entre ellas se encontraba la de Urbano IV, que se puso en vigor.

Llama la atención las referencias constantes a autores en lo que hoy denominaríamos aparato crítico— y a sus obras, lo que demuestra el caudal de conocimientos que atesora el autor del texto de *Gobierno político y ceremonial*.

Por lo que respecta a la procesión, Rivas Pacheco aclara que no consta con claridad que el pontífice Urbano IV la aprobase, sino que se atribuye al papa Juan XXII su introducción con la solemnidad requerida. En el Concilio de Trento, así mismo, se trató y se recomendó hacer públicas las indulgencias concedidas a los que, con la debida disposición, asistían a los oficios y acompañaban la procesión del Corpus Christi, así como a la de su Octava.

Por tanto, en la festividad del Santísimo Sacramento, el Municipio debía asistir formando Ciudad, con todo lucimiento y ostentación a la misa, que se celebraba en la Iglesia Catedral, y a la procesión por las plazas y calles principales, que para tal efecto estaban adornadas con ricas y vistosas colgaduras, con preciosas pinturas y altares diversos curiosamente adornados. A los miembros del Regimiento se les entregaba cera para que iluminaran con sus cirios la comitiva, y acabada la procesión se reintegraran acompañados por las danzas a las Casas del Ayuntamiento.

Para el mayor lucimiento de esta celebración la Ciudad:

«Con celo cristiano y religioso con que procura la exaltación del triunfo de la Fe, elige y nombra caballeros regidores que cuiden de todo lo necesario, los que disponen la fiesta con todo lucimiento, magnificencia y ostentación, contratando danzas y piezas sacramentales, adornos para la plaza, y alegres y festivas invenciones para la fuente, y ricos aderezos para los altares».

Para financiar estas actividades se les concede a los diputados el producto de la renta de la Gifa mayor, que pertenece a los Propios de la ciudad y que sobrepasan los 1.000 ducados, a los que hay que añadir las contribuciones de los gremios. A pesar de este amplio presupuesto el costo de toda la celebración era frecuentemente superior.

La procesión del Santísimo Sacramento salía de la Catedral y la comitiva estaba integrada en sus inicios por 8 cofradías de legos, de diferentes gremios y oficios que conforman las *Ordenanzas Municipales*, acudiendo con sus cirios, insignias y estandartes.¹² Acudían con tanta devoción y puntualidad que no era necesario

más reciente fuese su incorporación. Por tanto: los caballeros de la mar, marineros, armadores, barqueros, pescadores, carpinteros de navíos y calafates, cordoneros y toneleros, cada uno procesionaba su estandarte e «invención» y en ella iba reflejada el emblema del oficio al que pertenecían, situados lo más próximo a las andas del Santísimo Sacramento. Delante de ellos desfilarían los armeros, plateros, herreros, lanceros, herradores, silleros, freneros, cerrajeros, latoneros, cuchilleros, ballesteros y otros vinculados al oficio del martillo. Los sastres antecedían a estos, acompañados de los mercaderes, traperos, sederos, roperos, tundidores, lenceros, colcheros, joyeros, sombrereros y venteros con sus insignias; precedían a estos los danzantes intercalados. Los carpinteros,

amonestarles. Proseguían las 7 comunidades de religiosos de los conventos regulares con sus cirios y la cruz alta, tomando cada una su lugar en la procesión según su antigüedad, tal y como lo dejó dispuesto el pontífice Gregorio XIII.¹³ Los padres carmelitas descalzos, por concesión de Clemente VIII y Paulo V, los jesuitas por privilegio apostólico de Gregorio XIII, los trinitarios calzados y los franciscanos recoletos de los Ángeles por la lejanía de sus conventos estaban excusados de asistir e integrarse en la comitiva.¹⁴ Según un documento del siglo XVIII en primer lugar lo ocupaban los trinitarios descalzos, seguidos por los religiosos capuchinos, los frailes vitorinos o mínimos, los de la comunidad de Nuestra Señora de la Merced, los agustinos, la comunidad del convento de San Francisco y, los más cercanos a la custodia, los dominicos.¹⁵

Tras las comunidades de los conventos masculinos marchaban los capellanes, sacristanes, curas y beneficiados de las 4 iglesias parroquiales, seguidos de los capellanes, beneficiados, racioneros, canónigos y dignidades de la Catedral, tras los cuales se deslizaba:

«el majestuoso y real trono y carro triunfante de plata desvaneciéndose con la claridad y resplandor de sus rayos las oscuras y horribles tinieblas Cristo Sacramentado».

Rodeando el trono, la Capilla de música que «con la armonía de sus voces levantan cantando las glorias de sus inefables triunfos», e interpretando instrumentalmente chanzonetas compuestas expresamente para esta festividad. Las vistosas danzas, al compás de los instrumentos, tejían artificiosos bailes y saraos, permitidos en tales ocasiones en las Iglesias, con lo que a un tiempo se ilustra y solemnizaba mientras los presentes se recreaban en la suntuosidad de la procesión.

El Obispo, revestido de pontifical, acompañaba al trono y carro Sacramental, asistido por su camarero o caudatorio y dos capellanes. En su ausencia o no habiendo celebrado misa presidía la procesión la dignidad que celebró la Eucaristía con capa pluvial. Estando el Obispo revestido de pontifical solía ir en silla, pero en el año de 1658 se

torneros, carreteros, madereros y cesteros precedidos por los barberos, tañedores y juglares, seguidos de pintores, tintoreros, jaboneros, horneros de bizcocho y pan cocer, naiperos, libreros, turroneiros, melcocheros, confiteros, los que labran la miel y azúcar, los maestros de mostrar «mozos a leer» y todos los obreros y ayudantes desfilaban delante de los oficios anteriormente citados. Los albañiles, canteros, caleros y carboneros y otros similares a este oficio desfilaban con su castillo o carro de representación. Los zapateros, bocingueros, curtidores, zurradores y odreros situados ante los anteriores en la comitiva seguían con sus estandartes a los hortelanos, vendedores, cantareros, olleros y tinajeros. Los esparteros, albarderos, junto con los mesoneros, taberneros, regatones y tenderos con sus insignias irán presididos por los tejedores, cardadores, peinadores y otros oficios e invenciones irán delante de la comitiva. Las danzas de espadas se intercalarán con los carniceros que irán en primer lugar tras la tarasca y los gigantes. Al ser este un texto civil trata de regular la participación popular de la procesión omitiendo al resto de los integrantes.

¹³ RIVAS PACHECO, D., *Gobierno político...*, fs. 262-273. Censura que en la procesión los regulares debían sacar sus cruces cubiertas con velo y, sin embargo, no lo observaban.

¹⁴ SOTO ARTUÑEDO, W., *La actividad de los Jesuitas en la Málaga Moderna*

promulgó un decreto que lo prohibía. Cerraba la comitiva la Corporación municipal integrada por los miembros del Ayuntamiento con la autoridad y grandeza que se acostumbraba; si bien, que nadie piense, constata Rivas Pacheco, que por ir los miembros del Municipio tras el clero en tales actos era una forma de relegarlos, sino que el lugar de en medio se consideraba más honorífico y preeminente.

El mismo día en que se celebraba la procesión del Santísimo Sacramento, los dos caballeros comisarios, adornados con ricos aderezos, revisaban las calles y plazas dispuestas para el tránsito de la procesión y comprobaban su decoración y ornato, acompañados por las danzas y compañías de representantes o actores. Tras este reconocimiento se dirigían a la Iglesia y se sentaban en los escaños señalados para ellos por el Cabildo Catedralicio, dentro del presbiterio y en distinto lugar al que ocupaban los regidores, mientras los integrantes de la comitiva se colocaban en su lugar y las danzas «mostraban sus enredos y artificiosos laberintos de sus bailes», permitidas en tales ocasiones en el interior de las iglesias, aunque regularmente se prohibía.

Antiguamente, cuando los Reyes Católicos conquistaron la ciudad de Málaga hasta el año 1604 se sacaba un palio en esta procesión, cuyas varas llevaban los regidores, que las recibían en el altar y capilla mayor.¹⁶ Pero en el año referido, se introdujo el carro de la custodia y se relegó esta ceremonia, por lo que la Ciudad dispuso una consulta al Real Consejo para que se volviera a sacar el palio:

«por parecer que sin el no salía el Santísimo Sacramento con toda la decencia y majestad debida, mayormente en puerto y lugar marítimo, donde de ordinario asisten y concurren gentes de tan varias y diferentes naciones».

El 3 de noviembre de ese mismo año se despachó una real provisión, que fue confirmada por una carta acordada del 3 de mayo, y otra del 6 de junio del año siguiente, para que el Obispo don Juan Alonso de Moscoso obligara a sacar el palio en la procesión del Corpus Christi conforme a la tradición.¹⁷ El encargado de gestionar esta consulta fue

(1572-1767), Córdoba, 2004. *La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los Jesuitas en Málaga*, Universidad de Málaga, y Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2003. *Los Jesuitas de Málaga y su expulsión en tiempos de Carlos III*, Cedma, Málaga, 2004.

¹⁵ REDER GADOW, M^a., «Tradición e innovación en la procesión del Corpus Christi malagueño en la época de los Borbones», *España Festejante. El Siglo XVIII*, Málaga, 2000, pp. 63-74.

¹⁶ A.C.C.M., Libro I. Pocos años habían transcurrido de la incorporación de Málaga a la Corona de Castilla cuando en el año 1496 el bachiller Francisco de Melgar, provisor y canónigo de la Iglesia Catedral de Málaga entregó: un paño de seda morisca con una guarnición de terciopelo negro y verde, a manera de escaques, con flecos de seda blanca y grana, con seis cordones del mismo material, para que, sostenido por seis varas, se utilizara como palio sobre la custodia que procesionaba al Cuerpo del Señor». Iniciando así una tradición que perduraría más de un siglo hasta que se abandonó a partir del año 1604.

¹⁷ MONDEJAR CUMPIÁN, F. S. J., «Don Juan Alonso de Moscoso López (1603-1614)», *Obispos de la Iglesia de Málaga*, Córdoba, 1998, pp. 215-217.

el regidor Pedro de Arriola que se encontraba en la Corte como diputado de la ciudad.¹⁸ Pero por unas u otras causas, comentaba el Licenciado Rivas Pacheco, hasta el presente año de 1661 el Cabildo eclesiástico no acordó que para mayor culto y reverencia al Santísimo Sacramento se debía sacar en procesión un palio nuevo, que se ajustara a las dimensiones del carro y de la custodia. Asimismo, concretaron que los prebendados sacarían el palio hasta la puerta principal de la Santa Iglesia y allí lo recibiría el Regimiento, y para notificarlo al Cabildo municipal nombraron por diputados a los canónigos don Alonso Gutiérrez de Montalvo y a don Francisco de Alvarado. El Regimiento, a su vez, nombró a los regidores don Nicolás de Salazar Arciniega y al propio don Diego de Rivas Pacheco para que negociaran el lugar en que recibirían el palio, pues no se ajustaba a la tradición. Según la antigua costumbre, el palio lo recibían los regidores junto al altar y capilla mayor, y con el se incorporaban a la procesión hasta que esta finalizaba. El Regimiento no estaba conforme con que los prebendados interviniesen y les entregarán el palio en la puerta principal de la Santa Iglesia, por lo cual preferían desistir de llevarlo. Al intervenir el autor Rivas Pacheco en estas polémicas en torno al palio tenemos una versión de primera mano sobre los diferentes puntos de vista entre el Cabildo eclesiástico y el municipal. Los argumentos y contra argumentos esgrimidos por uno y otro Cabildo nos informan de normativas que no se cumplían, como la prescripción de cantar los motetes e himnos en la procesión del Santísimo Sacramento en latín, tal como lo prescribía la Sagrada Congregación de Ritos, y, en cambio, se utilizaba la lengua vulgar.¹⁹ Concluidos los razonados fundamentos por los comisarios del Municipio malagueño se expusieron ante los diputados del Cabildo catedralicio, insistiendo en su pretensión de recoger el palio en la capilla mayor y no en la puerta principal de la Catedral. Una vez debatidas las razones del Regimiento, el Cabildo eclesiástico determinó que por ese año no se innovase ni sacase el palio nuevo debido a su excesivo peso y altura.

Finaliza Rivas Pacheco, indicando que la disposición y gobierno de la procesión es competencia del Obispo y de su vicario general, si bien se admitía la consulta y el parecer del Cabildo eclesiástico. Y en ausencia de ambos, correspondía a la primera dignidad de la Catedral. Y si se presentaban disensiones entre las cofradías o comunidades de órdenes religiosas sobre la precedencia, el Ordinario las atendería.²⁰

¹⁸ PÉREZ FRÍAS, P. L., «Una aproximación a una aportación de las ciudades andaluzas al Ejército de Felipe IV», *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. II Historia demográfica, Económica y Social*, 2008, pp. 295-303. REDER GADOW, M^a, «Los gestores del Municipio de Málaga en la Corte madrileña (siglo XVIII)», en VÁZQUEZ LESMES, R. (coord.), *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*, Real Academia de Córdoba, Córdoba, 2004, pp. 299-322.

¹⁹ RIVAS PACHECO, D., *Gobierno político...*, fs. 262-273. Asimismo, al sacar el relicario en las manos del sacerdote celebrante; o que las llaves de los Sagrarios y Monumentos en el Jueves Santo no se debían entregar a los grandes señores y sin embargo, la costumbre y tradición condicionaba que en España los patronos de las iglesias recibían las llaves de los Monumentos en semejantes días.

²⁰ REDER GADOW, M^a, «Tradición e innovación en la procesión...». En 1713

En los días de la Octava del Corpus Christi, el Ayuntamiento, formando Ciudad, asistía a la misa y al sermón; asistencia que, asimismo, se repetía el domingo de infraoctava a la procesión y a los demás oficios. El último día, por la tarde, acudía a las vísperas y a la procesión que con toda solemnidad se realiza en torno a la Iglesia Mayor.

Por esos mismo años en que don Diego Rivas Pacheco escribe su manuscrito el Obispo don Antonio de Piñahermosa establece un toque especial de campanas en todas las parroquias de la ciudad, cuando en los días de la octava del Corpus Christi se descubría o ocultaba en la Iglesia Catedral el Santísimo Sacramento; práctica que confirmó el Sínodo de fray Alonso de Santo Tomás.²¹

Los contratos escriturados por los Caballeros diputados ante el escribano de Cabildo ofrecen una información detallada de los diferentes elementos que integraban la fiesta del Santísimo Sacramento. En el año 1659 fueron propuestos como diputados del Corpus Christi y de los Santos Mártires San Ciriaco y Santa Paula los regidores don Cristóbal Amate y don Luís Antonio de Mora y Villalta, que aceptaron la elección. El Regimiento libró a los comisarios el valor que importaba el arrendamiento de la Gifa mayor recomendándoles que se ajustasen a los gastos de la festividad. A finales del mes de enero realizan una escritura por la cual Alonso de Morales Torquemada se compromete a adornar la Plaza pública para que por ella pase la procesión, con 3 aceras y 3 altares en cada uno el suyo, tal y como lo demuestra la planta que presenta, con la plata y los colores que en el dibujo aparecen. Asimismo, se obliga Alonso de Morales a adornar la fuente conforme a otra planta que muestra con el compromiso que los lances grandes de encima de las bocacalles y los de los lados de los arcos grandes estarían pintados al óleo, mientras que los demás lienzos y países al temple de colores «muy finos y vistosos».²² Por este proyecto recibiría de los caballeros diputados 800 ducados, además del lienzo y de la madera. A contado recibiría 200 ducados y los 600 restantes se le irán entregando conforme los fuese necesitando. También se le entregarían 60 docenas de tablas aserradas y cuarterones o 40 enterizas. En el caso de que necesitase más tablas para el tablado en el que representarían las comedias, se las darían. Además se le entregarían 1.400 varas de lienzo para la pintura y un local para trabajar los lienzos. Una precisión interesante nos informa que debajo de uno de los altares debía colocar una fuente de vino que corriera en abundancia a costa del otorgante Alonso de Morales.

las órdenes religiosas masculinas no quisieron ir a continuación de las cruces parroquiales. Abandonaron las andas que portaba a Jesús Sacramentado, se ausentaron de la procesión y se retiraron a sus conventos. El origen de este malestar se debió a que el provisor de la diócesis, en sede vacante, ordenó que las cruces parroquiales precediesen a las de las comunidades religiosas. Los frailes se negaron a participar alegando que se alteraba la tradición. La repercusión de este comportamiento del clero regular fue de tal magnitud que intervino el Consejo de Castilla.

²¹ MONDEJAR CUMPIÁN, F. S. J., «Don Antonio de Piñahermosa (1654-1664)», *Obispos de la Iglesia de Málaga*, Córdoba, 1998, pp. 253-257.

²² A.M.M. Colecc. Escribanía de Cabildo, n^o 28, 3/4, fs. 7-7v.

Los diputados don Cristóbal Amate de la Borda y don Luís Antonio de Mora también otorgan un poder especial al capitán don Antonio Velasco Bastante, su procurador mayor en los Reales Consejos para que en nombre de los otorgantes pida y gane facultad para incrementar el presupuesto de la festividad del Corpus Christi en 500 ducados más destinadas a financiar una compañía de comedias: «por haberse de convertir en el servicio de Dios, Nuestro Señor».

El 21 de marzo los comisarios escrituran otro contrato con Juan de Padilla, el mozo, vecino de Granada, que se compromete a entregar los vestidos para las 3 danzas: las 2 de sarao y 1 de cascabel, conforme a las muestras que el otorgante les ha entregado, con sus sombreros, plumas y bandas, así como los otros aderezos necesarios para su lucimiento; y que no traería tocados para las mujeres sino sombreros, muy garbosos y de última moda. El coste sería de 300 ducados, de los que había recibido 600 reales y el resto de la cantidad se lo darían los diputados cuando entregase los vestidos con sus respectivos adornos. Así mismo, se ajusta el porte por cuenta de los comisarios que abonarían 15 reales de salario cada día tanto en el viaje de ida, estancia y vuelta.²³

Unos días después, don Cristóbal Amate y don Luís Antonio de Mora escrituran otro contrato con Juan de Mirallas, representante del autor de comedias, José Garcerán, por el poder que tiene otorgado en Motril ante el escribano Francisco Sánchez de Mora.²⁴ Por este acuerdo el autor de comedias se compromete a acudir a Málaga para representar los autos sacramentales de la fiesta del Santísimo Sacramento, y especifica que son 2, realizando los entremeses, bailes y mojjangas que acostumbran. Confirman que estarán 8 días antes de la celebración del Corpus Christi con los vestidos y galas, aderezos y demás elementos necesarios. Asimismo, se comprometen a representar los dos autos sacramentales con los entremeses y mojjangas donde se les señalase con el mayor lucimiento. Detalla la escritura, que el día del Corpus, por la mañana, antes de la salida de la procesión, realizarán el paseo con los caballeros diputados, como se acostumbra; y posteriormente, mientras pasara la procesión por la Plaza pública estarían representando, bailando y cantando en los tablados, con sus correspondientes vestuarios, que para este efecto se hiciesen. Por la tarde, representarían los dos autos sacramentales con los entremeses,

²³ A.M.M., Colecc. Escribanía de Cabildo nº 28, 3/4, f. 34.

²⁴ Sobre la labor de estos fedatarios públicos y su implicación en la vida malagueña ver los estudios de MENDOZA GARCÍA, E. M^a., *Pluma, tintero y papel: los escribanos de Málaga en el siglo XVII (1598-1700)*, Spicum, Málaga, 2007 y *Los escribanos de Málaga en el reinado de Felipe IV (1621-1665)*, Cedma, Málaga, 2007.

²⁵ A.M.M., Colecc. Escribanía de Cabildo nº 28, 3/4, f. 35. Al final de la escritura consta una advertencia, ya que por auto de 24 de marzo de 1659, el gobernador político y militar, don Luís Fernández de Córdoba y Benavides, caballero de la Orden de Santiago, dijo que por causas que le mueven no conviene que en este presente año se hagan autos sacramentales el día del Corpus, por lo cual el escribano no dé traslado de esta escritura a ninguna de las partes.

²⁶ A.M.M., Colecc. Escribanía de Cabildo nº 28, 3/4, f. 47.

²⁷ A.M.M., Colecc. Escribanía de Cabildo nº 28, 2/4, f. 241.

²⁸ A.M.M., Colecc. Actas Capitulares n, 78, f. 1v. Recomendaciones similares

bailes y mojjangas en el tablado. También actuarían el día de la octava del Corpus los mismos autos, fuera de la Iglesia mayor, o sino unos sarao o bailes dentro de la Catedral, a elección de los diputados. En el contrato se comprometen, además, a realizar una presentación particular donde les señalasen los regidores y el día que ellos eligiesen, por lo cual percibirían 400 ducados, de los cuales se les anticipaba 400 reales y el resto 20 días después de la Pascua de Resurrección.²⁵

La preparación para que el día del Corpus Christi de ese año sea el más solemne y con mayor boato lleva a los caballeros diputados a contratar con el maestro pintor, José Sánchez, vecino de Málaga, para que realizase y acabase una tarasca y 6 gigantes grandes y 2 gigantillos pequeños, todos conforme al boceto que ha mostrado a don Cristóbal Amate y a don Luís Antonio de Mora. Por la fabricación de estos personajes recibiría 130 ducados y le proporcionarían una casa desde la cual saldrían con todo lucimiento.²⁶

En el año 1660, son designados como comisionados de la octava, fiesta de Corpus Christi y de los Santos Mártires los regidores don Salvador y don Francisco de Noriega y Leiva para que estas celebraciones se manifestasen con todo el realce y esplendor que todos los vecinos esperaban.²⁷ Estos aceptaron y solicitaron que se pusiera a su disposición el valor de la renta de la Gifa. Los diputados también recibieron una recomendación: que no gastarían mas de la cantidad entregada junto con la contribución de los gremios; y advierten, que si el costo superaba lo previsto que fuese por su cuenta debido a los «empeños» en que se hallaban los propios y rentas de la ciudad.²⁸ Los contratos se formalizan en los primeros meses de enero y febrero con los maestros escultores y pintores encargados del decorado de la Plaza y calles por las que discurrirá la procesión mientras que en los meses de abril y mayo se ultimaban con los componentes secundarios: las danzas, los toldos y la juncias, elementos importantes en la festividad del Señor por su tradición. Por tanto, en el mes de enero los comisarios de la fiesta del Santísimo Sacramento se reunieron con el escultor Jerónimo Gómez para seleccionar la traza o proyecto que este presentaba sobre el adorno de la Plaza; diseño de las plantas que no se conservan y de los que únicamente queda el relato de su descripción.²⁹ El maestro escultor Jerónimo Gómez se comprometía a realizar, disponer y levantar el adorno de la Plaza Mayor según el

las realizaban a los diputados electos los demás regidores todos los años.

²⁹ LLORDÉN, P. A., *Escultores y Entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, ed. Real Monasterio de El Escorial, Ávila 1960, pp. 222-242. Jerónimo Gómez nace en Málaga en el primer tercio del siglo XVII, hijo del escultor Juan Gómez y Sebastiana René, hija del primer impresor malagueño que se conoce, Juan René. Contrajo matrimonio hacia 1647 con doña María Jiménez Ramírez. Trabajó mucho y bien, aunque no llegara a la perfección técnica que otros maestros coetáneos en el arte de la talla. Aprendió junto al maestro José Micael. En 24 de junio recibe en renta de don Diego Carvajal, abogado, una casa en la Plaza Pública, colindante con las casas de Diego de Rivas Pacheco. En 1650 talló un Cristo crucificado para la villa de Benalgabón, y unos años después un Santo Cristo de la Humildad y Pasión para el convento de San Francisco, así como el retablo de su capilla. El P. Llordén, data en el año 1668, por escritura de 15 de mayo, su intervención en las celebraciones del Corpus, encomendándole el adorno de las bocacalles y Plaza Mayor en la parte arquitectónica. Quintana Toret menciona las intervenciones de Jerónimo Gómez en las fiestas del Corpus de 1663 y 1665.

proyecto siguiente: el escenario debía de configurar tres calles de madera y pintura; la primera empezaría en la calle de la Especiería corriendo hacia la Plaza, la segunda enfrente de la fuente y la tercera subiendo por la calle de la Compañía.³⁰ En cada una de las calles se había de colocar pinturas al temple y al óleo, es decir, los cuadros, cornisas, columnas, basas y lo demás dispuesto en la traza de cada vía. En las citadas calles tenía previsto colocar treinta y tres cuadros de diferentes pensamientos o temática al óleo, con las figuras y los paisajes necesarios para rellenar las representaciones que tenían que ir pintadas conforme a la arquitectura, en lugares apropiados, así como las maderas de las cornisas, pilastras y pedestales, intercambiando con los lienzos pintados al temple. Las cuatro bocas de las calles de la Especiería, Puerta de la Compañía, la de la calle de Granada y la calle Santa María, en conformidad con la planta y guardando la forma de corredores, debían de tener ocho cuadros pintados al óleo y los demás al temple con todas las demás pinturas. Era importante que el lenguaje visual transmitiese a través del decorado el trasfondo alegórico y simbólico de la fiesta del Santísimo Sacramento y que recordara los dogmas teológicos del catolicismo para que los miembros de otras naciones que visitaban o vivían en Málaga percibieran el mensaje del Cuerpo de Cristo.

El adorno de la fuente de la Plaza, en conformidad con otra planta o traza realizada para su decoración, estaría formado por catorce figuras grandes de bulto, representando otras ridículas que arrojaban agua. En la parte superior, encima del águila de la citada fuente, Jerónimo Gómez emplazaría un pájaro mayor que la sobrepusiese, y alrededor del pilar inferior un enredado de cañas, en forma de gradas, cubierto de arrayán y salpicado de macetas.³¹ Por la manufactura de toda la

decoración, pintura, clavos y carreteo se acordó abonar al maestro escultor Jerónimo Gómez 11.450 rs. Y además, las ochocientas cincuenta varas de lienzo crudo y ochenta y ocho docenas de tablas de madera, que se le irían entregando conforme fuese avanzando la obra. Por cuenta, ya había recibido 3.500 rs., por lo que se comprometía a comenzar a primeros de febrero y, sin interrupción, finalizar el decorado hacia el 15 de mayo. Además, los diputados entregarían diez arrobas de vino para los oficiales de carpintería y pintura, para hacer más llevadero el encargo.

En una cláusula final añaden los Caballeros diputados que si para la fiesta del Corpus se había obtenido el permiso para representar Autos sacramentales, Jerónimo Gómez se comprometía a levantar tres tablados, uno enfrente de los balcones del Ayuntamiento y los otros dos donde le señalaren los regidores Salvador y Francisco de Noriega, para lo cual le entregarían la madera necesaria y le entregarían por su trabajo de clavar y acarrear los materiales 500 reales de vellón.

A mediados del siglo XVII se percibe una corriente contraria a la representación de autos sacramentales. Algunos regidores alegaban que de las funciones teatrales se derivaban grandes inconvenientes, y recalca la advertencia de la predicación del Padre Tirso González, de la Compañía de Jesús, que mientras Sevilla se mantuviese firme en la promesa contra las representaciones teatrales no entraría la peste en sus muros. Estas misiones o predicaciones contribuyeron a que en Málaga se dejaran de representar los autos sacramentales, uno de los elementos característicos del día del Santísimo Sacramento que aleccionaban a los presentes el significado del Misterio eucarístico.



Catedral de Málaga.

³⁰ A.M.M., Colecc. Escribanía de Cabildo nº 29. En 1663 también se acordó la división en 3 calles, con 2 órdenes de arcos que terminaban dando la vuelta a la fuente, 190 arcos pintados en 2 haces con sus 2 órdenes de pilastras y pedestales y barandillas de madera recortados, con sus cornisas y remates. Y en los 2 arcos segundos de dichas calles debía de colocar diferentes pájaros, hechos de escultura echando agua por diferentes partes de sus cuerpos. Para adornar la fuente tenía que fabricar una danza de gitanos y gitanas, recortados de tabla y pintados.

³¹ A.M.M., Colecc. Escribanía de Cabildo nº 29. En 1662, el maestro escultor Jerónimo Gómez se comprometía a la decoración de la fuente, en forma de una pirámide, de siete varas de altura, con una Fama en el extremo superior, vestido de lienzos de pintura al temple; el primer cuerpo formaría un risco con diferentes animales y aves, todos de escultura que arrojaban agua.



LOS ESTANCOS DE CARTILLAS EN ANDALUCÍA: LA DISTRIBUCIÓN DEL LIBRO ESCOLAR EN LA EDAD MODERNA

Pedro Rueda Ramírez¹

Baltasar Porreño, al tratar en la biografía de Felipe II los hechos que mostraban la liberalidad y magnificencia del monarca, recordaba que «dio a la iglesia Mayor de Valladolid, para que se edificase, el privilegio de la impresión de las cartillas para enseñar a los niños».² El privilegio concedido por Felipe II el 20 de septiembre de 1583 se limitaba a la Corona de Castilla. Allí, las quejas y la resistencia al privilegio fueron habituales en los tres siglos en los que perduró este privilegio, aunque se intensificaron a finales del siglo XVIII. Aún así, la Catedral logró una última prórroga en 1787 que finalizaba en 1828. De este modo se creaba un canon textual que limitaba el modelo usado en Castilla a la cartilla vallisoletana editada por ellos. En teoría, el Cabildo debía establecer varias imprentas para garantizar la distribución en Burgos, Valladolid, Salamanca, Madrid y Sevilla. En principio, la producción recayó en impresores de Sevilla y Valladolid. Los de ésta última ciudad acabaron controlando al completo la impresión.³

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto «Normas y transgresiones culturales en el Siglo de Oro» (HUM2005-07069-C05-02) financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (España).

² LLAGUNO AMIROLA, E. de, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, En la Imprenta Real, 1829, t. II, pp. 135-136 describe el nuevo edificio proyectado por Herrera e incluye documentos en el apéndice.

³ PALOMARES IBÁÑEZ, J. M^a, *Imprenta e impresores de Valladolid en el siglo XVIII*, Valladolid, 1974, pp. 62-67.

La cartilla se fundamentaba en el método del silabeo (abecedario, sílabas de dos letras, de tres, etc.). La repetición mecánica de las sílabas se mantuvo invariable en las aulas a pesar de las críticas que recibió por ser un proceso complejo, con una duración notable y unos limitados resultados como ha puesto de manifiesto Viñao Frago.⁴ La cartilla contenía varias oraciones, los mandamientos y las reglas para ayudar a misa, textos aprendidos de memoria y recitados con frecuencia en los rituales de la Iglesia.⁵ Lo cual justificaba la intervención de la Catedral de Valladolid, que difundía mediante la imprenta una catequesis logrando que los textos doctrinales fueran la continuidad de la cartilla y el primer texto de lectura. De todos modos, estudiosos de los textos de doctrina cristiana como Resines consideran a cartilla en los aspectos doctrinales «un auténtico fósil»,⁶ prácticamente inalterado en los 242 años del privilegio.

Las cartillas resultaban un compendio de educación cristiana, aprendizaje de la lectura en sus primeros pasos y premio celestial en forma de «cien días de Indulgencia a los que enseñaren, o aprendieren en ella». La fórmula intentaba convencer a todos los usuarios de las bondades del proyecto editorial de la Catedral de Valladolid que, por si acaso, incluía las censuras reservadas al Papa que figuraban en la portada indicándose: «Ay Paulina, con absolución reservada a su Santidad, contra los que contrahicieren esta cartilla» o bien los que «enseñaren a leer en otra». Tales advertencias cayeron en saco roto, muchos niños andaluces aprendieron a leer con esta cartilla pero se vendieron (y publicaron) otras muchas sin control, ediciones fraudulentas que atentaban el privilegio mantenido por el cabildo catedralicio vallisoletano.⁷ El peso del aprendizaje lector de la cartilla se rastrea incluso en la defensa de los encausados por la Inquisición que traen a colación su formación cristiana iniciada con este texto. En 1676 Alberto Enríquez fue llevado desde la cárcel inquisitorial a una

audiencia en la que intentó defenderse encarándose ante el tribunal, pues no «ha de obedecer, menos ni más, que lo que él sabe de las oraciones de la cartilla, porque este Santo Oficio no va contra la Iglesia ni contra la cartilla, ni contra lo que él sabe».⁸ El mecanismo de defensa no le dio buen resultado, pues salió relajado en el auto de fe de 1678.

El término cartilla se extendió en el siglo XVIII a toda una gama de libros sencillos, con saberes básicos necesarios para el aprendizaje de un oficio o el dominio de una técnica. En el *Informe que dio a la Junta General de Comercio y Moneda sobre el libre ejercicio de las Artes* Jovellanos recomendaba unas «cartillas prácticas» destinadas a los «jóvenes que ordinariamente carecen de toda instrucción.»⁹ De este modo los aprendices tendrían estos textos y a los maestros de los oficios como guías del aprendizaje. No nos dedicaremos ni a estas ni a otras cartillas agrícolas ni a las abundantes cartillas cívicas. En todas ellas el nombre cartilla es un interesado reclamo que intenta apropiarse del éxito de la cartilla de enseñar a leer, que es únicamente de la que nos ocuparemos en este trabajo.

LA RED DE DISTRIBUCIÓN

En la búsqueda del beneficio de venta de las cartillas vallisoletanas se creó toda una red de distribución que apenas conocemos. En esta red incompleta, pues quedaban amplias zonas rurales desabastecidas, jugaban un papel crucial los estancos. Estos establecimientos recibían al por mayor las resmas impresas de cartillas y las redistribuían en el mercado local y regional.¹⁰ En cada caso el canónigo encargado de las cartillas por el Cabildo de la Catedral de Valladolid negociaba un contrato para el establecimiento del estanco y controlaba todo el proceso

⁴ VIÑAO FRAGO, A., «La enseñanza de la lectura y la escritura: análisis socio-histórico», *Anales de Documentación*, nº 5, 2002, pp. 345-359. El catálogo bibliográfico de las cartillas conservadas en INFANTES, V. (ed.), *De las primeras letras: cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Salamanca, 1998. INFANTES, V. y MARTÍNEZ PEREIRA, A. (eds.), *De las primeras letras: cartillas españolas para enseñar a leer del siglo XVII y XVIII*, Salamanca, 2003, 2 vols.

⁵ El análisis del contenido de la cartilla se puede leer en INFANTES, V. y MARTÍNEZ PEREIRA, A., «La aventura cultural de aprender a leer y a escribir en tiempos de Calderón (1600-1681)», en GÓMEZ Y PARIÑO, M. (coord.), *Calderón: una lectura desde el siglo XXI*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2000, pp. 133-159. El aprendizaje de la escritura es el perfecto complemento de la formación lectora, véase MARTÍNEZ PEREIRA, A., *Manuales de escritura de los Siglos de Oro. Repertorio crítico y analítico de las obras manuscritas e impresas*, Mérida, 2006.

⁶ RESINES, L., «Las cartillas de la doctrina cristiana», *Revista de Folklore*, nº 76, 1987, pp. 111-118.

⁷ El papel de las imprentas y la publicación de catecismos en la educación católica en Inglaterra podemos leerlo en SULLIVAN, C., *Dismembered Rhetoric: Recusant Writing 1580-1603*, London, 1995. El caso español en BARTOLOMÉ, B., «Tiempo, espacio y texto escolar», en *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España, I: Edades Antigua, Media y Moderna*, Madrid, 1995, pp. 917-963. Un contexto más amplio de los textos educativos en INFANTES, V., «La educación impresa», *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 3, 2004, pp. 227-251. En el caso del Reino de Aragón deben tenerse en

cuenta las diferentes legislaciones, como muestra la cartilla valenciana estudiada por NAVARRO BONILLA, D., «La «Cartilla vulgar y latina» de Miguel Sebastián (Valencia, Molino de Rovella, 1599): Notas sobre un ejemplar desconocido», *Pliegos de Bibliofilia*, nº 19, 2002, pp. 43-50.

⁸ Archivo Histórico Nacional. Inquisición, 1731, exp. 31, f. 8r. El aprendizaje lector podía contar, no obstante, con textos de literatura de cordel, los famosos pliegos poéticos y narraciones caballerescas, como pone de manifiesto CHARLTON, K., ««False Fonde Bookes, Ballades and Rimes»: An Aspect of Informal Education in Early Modern England», *History of Education Quarterly*, 27, 4, 1987, pp. 449-471. En el caso de Castilla es revelador el caso del buhonero que llevaba «Un legaxo ochenta y cinco piezas de obras diferentes coplas e libros», junto a otros impresos, ver ARROYO RODRÍGUEZ, L. A., «Las mercancías de un vendedor de pliegos de cordel de la segunda mitad del siglo XVI», *Bulletin Hispanique*, 101, 1999, pp. 247-251.

⁹ JOVELLANOS, G. M. de, *Colección de varias obras en prosa y verso*, Madrid, Imprenta de D. Leon Amarita, 1830, t. I, p. 174. La situación en el siglo XVIII es expuesta por DEMERSON, P., «Tres instrumentos pedagógicos del siglo XVIII: La Cartilla, el Arte de escribir y el Catón», *L'enseignement primaire en Espagne et en Amérique latine du XVIIIe siècle a nos jours: Politiques éducatives et réalités scolaires. Actes du colloque de Tours (29-30 novembre 1985)*, Tours, 1986, pp. 31-40.

¹⁰ MOLL, J., «La cartilla et sa distribution au XVIII^{ème} siècle», *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne, XVIe-XIXe siècles*, Paris, 1987, pp. 311-332.

de distribución.¹¹ Andalucía fue uno de los territorios que contó con notables ventajas al disponer de estancos en varias ciudades. El más importante de todos fue el de Sevilla, pero se establecieron otros destacados estancos en Córdoba y Granada, temporalmente otras ciudades tuvieron un estanquero como Jaén y en algunas más se contó con un distribuidor local por un corto periodo de tiempo. Estos estanqueros andaluces eran los ojos y oídos de los canónigos. Ellos escribían cartas con frecuencia a Valladolid pidiendo cartillas y enviando dinero por la vía de arrieros de confianza. De esta correspondencia apenas ha quedado nada en el Archivo de la Catedral de Valladolid, algunas cartas pueden leerse en la sección de Obra Nueva, pero son muy pocas y fragmentarias las que hemos podido localizar. Un ejemplo nos mostrará cómo quedó articulado el sistema de pagos, en 1621 escribió Francisco García de Velasco una carta desde Baeza a Madrid dirigida a un agente de negocios que recibe 80 ducados con el correo ordinario. Debe remitir el dinero y una carta adjunta al canónigo de Valladolid Roque de Osma que tiene a su cargo la gestión de las cartillas, además «si enviare otras veinte resmas de cartillas» las llevaría hasta Baeza el correo Luis de Torres a su regreso.¹² De este modo el sistema de correos contribuyó a la buena marcha del negocio trayendo las resmas de cartillas y llevando el pago a través de diversos canales de negocio bien conocidos en este mundillo dedicado al tráfico de dinero y mercancías a través de los caminos y las rutas más frecuentadas. Estas compras acudiendo a través de intermediarios o la petición de lotes para distintas ciudades escribiendo a Valladolid eran habituales, aunque los estancos acabaron delimitando unos espacios de distribución en exclusividad para amplias zonas, de tal manera que los estanqueros debían encargarse de distribuir y controlar amplios territorios. Algo difícil y no siempre viable pero que en el caso de Andalucía permitió una clara distribución por áreas, el estanquero de Sevilla controlaba la distribución en el Reino de Sevilla, parte de Extremadura y América, el de Granada en el reino granadino y el estanquero de Córdoba en las tierras cordobesas (y también en zonas de Jaén), aunque la apertura de un estanco en esta última ciudad redujo su campo de acción. La población de Cádiz, Huelva y Almería no quedaba fuera pero debían acudir a uno de estos estanqueros para abastecerse de cartillas. Esto suponía, como cabe imaginar, que las ciudades más destacadas tuvieran con más puntos de distribución y que fuera necesario contar con numerosos intermediarios para lograr colocar las cartillas en las otras ciudades (y distribuir las en los pueblos). Las cartillas venían ya con la estampilla de la firma del canónigo responsable de las cartillas desde Valladolid para garantizar su autenticidad, tal como las cuentas de fábrica de la Catedral lo indican y podemos ver en algunos de los escasísimos ejemplares conservados. Era un medio que facilitaba la comprobación de que las que se vendían en Andalucía habían salido del estanco. Es lo que le pasó al impresor Claudio Bolán, vecino de Antequera pero instalado en Málaga, que recibió del impresor

sevillano Alonso de la Barrera (encargado del reparto de las cartillas) un lote de 1.500 cartillas firmadas que éste le vendió. Las cartillas recibidas por Bolán fueron entregadas, a su vez, a Juan Muñoz de Robles, mercader de especiería malagueño, que fue dando salida a las cartillas al por menor en su tienda.¹³ De este modo las cartillas impresas eran distribuidas por el canónigo de Valladolid, quien las mandaba firmar mediante su estampilla, preparar los serones para su distribución y encargarse de pagar los correos que las llevarían a distintos puntos de Andalucía. Los estanqueros las hacían llegar al mercado través de una densa red de correspondientes en las ciudades más destacadas y desde éstas los textos circulaban por otros medios hasta llegar al comprador final en tiendas, ferias, librerías o mercados.¹⁴

Además, entre las labores de los estanqueros estaba encargarse de vigilar cualquier intromisión de las ediciones no controladas como la impresa por Anastasio López en Sevilla en 1812, vender a precio justo las cartillas y garantizar los cobros de las deudas por la venta al resto de intermediarios.¹⁵ La defensa del privilegio resultaba clave para el negocio y llevó al cabildo vallisoletano a la justicia en varias ocasiones. En 1721 contra el *Crisol christiano* de Juan Claudio Aznar de Polanco, pero con anterioridad ya habían llevado a los tribunales a editores o autores que incluían en sus libros métodos o textos para el aprendizaje de la lectura. De hecho, habían recibido de Felipe II en 1593 una renovación del privilegio que incluía una severa restricción: «ninguno pudiese imprimir Catecismo, ni Doctrina Christiana, ni avecees».¹⁶

LOS ESTANCOS

En Valladolid se distribuían al por mayor y al por menor las cartillas, vendiendo a muchos libreros que acudían a la ciudad o enviando pequeños lotes y partidas a diversos intermediarios en toda Castilla. Francisco García de Velasco, vecino de Baeza «a San Pablo» que se declara mercader de libros, escribía desde Baeza el 2 de agosto de 1621 al canónigo Roque de Osma avisándole del envío de «80 ducados de las veinte resmas de cartillas aunque no están todas gastadas que todavía quedan dos o tres resmas». Estos 880 reales fueron el pago de estas 20 resmas (10.000 cartillas) recibidas en Baeza en 1620. García de Velasco pide otras tantas «porque no falten será vuestra merced servido de que luego vista esta se envíen en casa del señor Roque de Vargas otras 20 resmas para que me las traiga Luis de Torres si fuere posible este camino y en entregándomelas le dare recibo dellas».¹⁷ Es una cifra acertada de cartillas consumidas en el antiguo reino jienense, de hecho el promedio de cartillas remitidas entre 1645 y 1653 a Jaén es de 19 resmas de cartillas anuales. Por el momento no podemos precisar en qué momento fue Baeza y en que años Jaén la cabecera para el reparto.

PEREIRA IGLESIAS, J. L., (coord.), *V Reunión Científica Asociación Española de Historia Moderna*, Cádiz, 1999, pp. 529-540.

¹⁵ *Cartilla, y doctrina christiana dispuesta para el uso, y fácil inteligencia de los niños*. Sevilla: En la imprenta de calle Vizcaynos á cargo de D. Anastasio Lopez, 1812. Reproduce la portada RESINES, L., «Las cartillas...», p. 111.

¹⁶ ALCOCER Y MARTÍNEZ, M., *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid: 1481-1800*, Valladolid, 1993, p. 884.

¹⁷ A.C.V., Obra Nueva, caja 27. Ver texto completo en apéndice documental.

¹¹ ROJO VEGA, A., *Impresores, libreros y papeleros en Medina del Campo y Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, 1994, pp. 59 y 63-64, en las que se ocupa de los negocios de los estanqueros de Sevilla Alonso de Almenara y Juan de Aranda Gumiel.

¹² Archivo de la Catedral de Valladolid (A.C.V.). Obra Nueva, caja 27. Ver el texto completo de la carta en el apéndice documental.

¹³ LLORDÉN, A., *La imprenta en Málaga. Ensayo para una topobibliografía malagueña*, Málaga, 1973, t. I, p. 29.

¹⁴ PEÑA, M., «La cultura del libro en Andalucía en tiempos de Felipe II», en

El estanco de Sevilla fue el más importante de Andalucía por volumen de negocio. El asiento firmado en 1606 con el librero Antonio Almenara especificaba que debía «poner estanco de cartillas en la dicha ciudad de Sevilla para vender en ella y su arzobispado y en los dichos obispados de Córdoba, Badajoz, Málaga y Cádiz». Este librero se encargaba de que «se vendiesen y distribuyesen quatrocientas resmas de cartillas en cada un año de las que se imprimieren en esta Santa Yglesia y las envarcar para las Yndias». El acuerdo por tres años comprometía al Cabildo de Valladolid a que «otra ninguna persona si no fuere él o la persona en quien sustituir este poder pueda vender las dichas cartillas en las dichas partes so las penas contenidas en el privilegio y merced real que el nuestro señor tiene concedido en nuestro favor y de la obra nueva desta Santa Yglesia».¹⁸ El cumplimiento del acuerdo puede seguirse en la razón «de lo cobrado de cartillas de Antonio de Almenara» desde el 3 de julio de 1607 hasta el 12 de enero de 1610, una cuenta en la que las partidas suman 1.171.967 maravedíes.¹⁹ El precio que debía pagar Almenara quedó fijado en el concierto con la Catedral de Valladolid en 46 reales por resma de cartillas, esto es, por cada 500 cartillas pagaría 1.564 maravedíes, lo que hace que cada cartilla al por mayor salga a 3,12 maravedíes. Teniendo en cuenta esta relación de precio por cartilla la suma total de la cuenta de 1.171.967 maravedíes supondría el pago por 549.222 cartillas vendidas en los dos años y medio citados. Una cantidad más que notable de 17.716 cartillas vendidas cada mes de promedio en el estanco.

En cualquier caso el precio de las cartillas podía variar dependiendo de cada acuerdo. El precio se fijaba por resma y era variable, dependiendo de si los gastos de envío los cubría o no la Catedral. Así vemos en las cuentas desde los 51 reales por resma que enviaron en 1636 al estancero de Sevilla Domingo Jorge a los 47 reales la resma que pagaba Felipe Peña desde Jaén en 1646. Con el tiempo los precios evolucionaron, si bien lentamente, hasta los 58 reales de vellón que se comprometió a pagar José David desde Cádiz en 1794.

La apertura de otros estancos en Córdoba, Granada, Jaén o Cádiz fragmentaría las áreas de distribución entre diversos estanceros, aunque no siempre funcionaron bien y fueron una fuente de quebraderos de cabeza para el canónigo administrador. En 1627 el canónigo pagó «en Sevilla a un diligenciero que inuie a Cadiz a poner un estanco y a buscar cartillas falsas».²⁰ No cuajó en este momento el estanco. En el siglo XVIII el traspaso del comercio con América a Cádiz benefició a los libreros gaditanos que vieron la oportunidad para

conseguir el control de la distribución atlántica de cartillas, un mercado importante abastecido con regularidad de cartillas impresas en Valladolid. Tal como afirmaba el prior Simón Gómez Gaioso en carta al ministro de Indias José de Gálvez en 1780 los envíos a América eran «uno de los dichos mayores consumos de las expresadas cartillas en el embarque de ellas para la América, se ha observado asimismo el que en Cádiz, donde se hacían las remesas, no hay la salida que en otros años».²¹ Una situación que se dio causa de varios factores, destacando la apertura al libre comercio de otros puertos y la salida de ediciones fraudulentas que competían con la cartilla de la Catedral.²² Aunque también se ha de tener presente el despegue de las imprentas en América con una mayor capacidad de respuesta de los intereses locales, como afirmaba en 1794 el corresponsal gaditano en carta al canónigo de Valladolid «para la América, que suelen pedir algunas partidas, en el día nada piden».²³

En Jaén, el estancero Felipe de Piña recibió en 1645 sus primeras seis resmas de cartillas iniciando el negocio de distribución. En 1647 el estanco de Jaén estaba a cargo de Juan de Aranda, pues a Felipe de Piña «la justicia desterró y no ha parecido».²⁴ La mala suerte siguió, pues Juan de Aranda dejó nuevas deudas «por hauer muerto estante haciendo diligencias» en 1649.²⁵ Se hizo cargo de todo su viuda, María Gamiz, que figuraba como deudora en 1651 como «estancera que solía ser de Jaén».²⁶

LAS CARTILLAS REMITIDAS A LOS ESTANCOS ANDALUCES

Las cifras de cartillas vendidas por la Catedral de Valladolid dadas a conocer por Viñao Frago indican que entre 1588 y 1781 se imprimieron y repartieron 54.250.600 cartillas.²⁷ Estas son las cifras en total, pero debemos considerar la posibilidad de conocer con cierto detalle la distribución en Andalucía. Esto es posible si revisamos los libros que contienen las cuentas de Obra Nueva de la Catedral de Valladolid, aunque no siempre se especifican al detalle las resmas enviadas a cada estanco, tan sólo pudimos revisar uno de los libros de Obra Nueva. En él localizamos datos pormenorizados de los envíos a Andalucía entre 1627 y 1660 que damos a conocer en la tabla I. Es un botón de muestra que debería ampliarse con la revisión del resto de libros pero que nos permitirá demostrar la importancia crucial de las rutas de distribución en Andalucía para la buena marcha del negocio

¹⁸ Archivo Histórico Provincial de Valladolid (A.H.P.V.). Protocolos, leg. 906, fs. 34r-35r.

¹⁹ A.H.P.V., Protocolos, leg. 910, fs. 279r-282v

²⁰ A.C.V., Obra Nueva, libro 3 (1627-1667), f. 6r.

²¹ VARELA MARCOS, J. (dir.) y GONZÁLEZ VALLADOLID, M^a I. (coord.), *Valladolid y su comercio con América*, Valladolid, 1991, especialmente el cap. III: «Una forma de participación vallisoletana en el comercio americano: las cartillas de la Catedral», pp. 57-76. También ofrece información GONZÁLEZ DEL CAMPO, I., «Cartillas de la Doctrina Cristiana, impresas por la Catedral de Valladolid y enviadas a América desde 1583», *Evangelización y teología en América (siglo XVI)*. X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Pamplona, Pamplona, 1990, pp. 183-193.

²² Desde el puerto de Santander se exportaron cartillas para América, tal como recoge MIGUEL LÓPEZ, I., *El comercio hispanoamericano a través de Gijón*,

Santander y Pasajes (1778-1795), Valladolid, 1992, p. 157. El libre comercio activo diferentes negocios de venta de libros en América, como puede seguirse en el estudio de caso de PEREDA LÓPEZ, A., «Julián Pérez y José Astulez, socios impresores burgaleses para la exportación de libros a América en la segunda mitad del siglo XVIII», *Castilla y León en América*, Valladolid, 1991, t. II, pp. 285-299.

²³ VALERA MARCOS, J., p. 71.

²⁴ A.C.V., Obra Nueva, libro 3 (1627-1667), f. 173r.

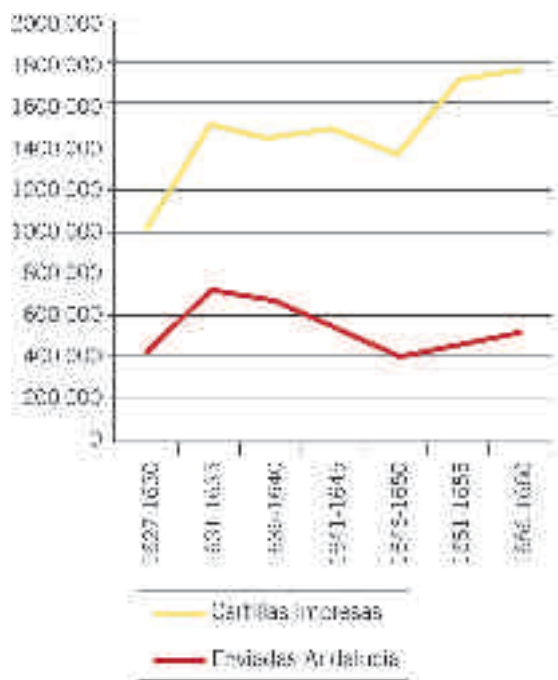
²⁵ A.C.V., Obra Nueva, libro 3 (1627-1667), f. 182r.

²⁶ A.C.V., Obra Nueva, libro 3 (1627-1667), f. 190v.

²⁷ VIÑAO FRAGO, A., «Aprender a leer en el Antiguo Régimen: cartillas, silabarios y catones», en ESCOLANO, A. (dir.), *Historia ilustrada del libro escolar. Del Antiguo Régimen a la Segunda República*, Madrid, 1997, pp. 149-191.

de venta de cartillas. En la fuente se especifican los envíos de cartillas en resmas, una resma es un «mazo de veinte manos de papel» y cada mano «contiene veinte y cinco pliegos», por lo cual cada resma lleva 500 pliegos.²⁸ Una cartilla se imprimía en un pliego, por lo tanto cada resma tiene 500 cartillas impresas, que se envían al estanquero sin plegar, sin coser y sin cubierta de papel o pergamino. Estas manipulaciones de plegado, cosido y dotar de una encuadernación a la cartilla permitían incrementar el precio final de venta al público.

En la muestra de 33 años que van de 1627 a 1660 se produjeron en las imprentas de Valladolid 10.334.000 cartillas, de estas se enviaron a Andalucía en total 3.791.500 cartillas, esto es, un 36,6% del total. Es un porcentaje de distribución elevado pero no podemos compararlo con las otras áreas de reparto, en las cuentas tan sólo aparecen detallados al por menor los estancos andaluces. En la gráfica siguiente vemos la correlación entre producción y envío a Andalucía de las cartillas. En los años 1631-1635 se da el pico más elevado de envíos, pues se producen 1.514.000 cartillas en Valladolid y se remiten a los estancos andaluces para su venta 725.500 cartillas (un 47,92%), la cifra más elevada de este periodo. Una buena parte de estas cartillas se envía a Sevilla (525.500 en total, lo que supone el 72,4% de este quinquenio respecto a Córdoba con el 12,9% y Granada con el 9,3%). La venta de cartillas en Andalucía está por encima de las cuatrocientas mil cartillas por quinquenio, incluso en el periodo de 1626-1630 para el que no tenemos los datos del año 1626.



²⁸ Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, Ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990, s.v. mano y resma.

²⁹ VALERA MARCOS, pp.72-76 ofrece algunas cifras de los envíos al librero sevillano Jacobo Dhervé y a los corresponsales en Cádiz en el siglo XVIII, sin que resulte posible saber cuántas resmas fueron a América y cuántas se distribuyeron en Andalucía. El librero Dhervé tiene una trayectoria ligada a México que puede seguirse, en parte, en MEGGED, A., «'Revalorando' las luses

Lo más interesante es comprobar el peso de Andalucía en la distribución de la cartilla, en conjunto entre un 27% en el periodo de 1651-1655 y un 47% en el de 1631-1640 de todas las cartillas producidas en las prensas vallisoletanas llegaron a Andalucía, aunque cabe recordar que una parte de estos impresos llegaron a Sevilla para su posterior redistribución en América a través de las redes comerciales de la Carrera de Indias.²⁹ Esto convierte al estanquero de Sevilla, como hemos visto, en una pieza clave del entramado comercial de la Catedral de Valladolid.

Tabla I. Distribución en Andalucía de las cartillas de la Catedral de Valladolid

Quinquenios	Cartillas impresas	Enviadas a Andalucía	%
1626-1630	1.017.000	427.000	41,99
1631-1635	1.514.000	725.500	47,92
1636-1640	1.457.000	687.500	47,19
1641-1645	1.486.000	527.000	35,46
1646-1650	1.375.000	422.500	30,73
1651-1655	1.728.000	476.000	27,55
1656-1660	1.757.000	526.000	29,94
Total	10.334.000	3.791.500	36,69

El estanco de Sevilla es el que contaba con mayor volumen de negocio, en estos años llegaron hasta la ciudad 2.663.500 cartillas (un 70,2% de las llegadas a Andalucía). Esto da una media cercana a las ochenta mil cartillas cada año. Le siguen a distancia los estancos de Granada con 529.500 cartillas (13,9%) y Córdoba con 515.000 cartillas (13,5%), que reciben entre 1627 y 1654 en torno a 18.000 cartillas anuales. Le sigue el estanco de Jaén, que tuvo numerosos problemas para consolidarse, con 83.500 cartillas recibidas entre 1645 y 1653, aunque tan sólo recibió cartillas en siete años, lo cual da una media de casi 12.000 cartillas para los años en los que sí recibió cartillas. Sin duda otras ciudades pudieron recibir cartillas y los libreros podían acudir a otros intermediarios para sus compras, aunque los acuerdos con los estanqueros intentaron en todo momento reservar las áreas de distribución y reparto de cartillas para lograr colocar la mercancía con más facilidad.

en el mundo hispano: la primera y única librería de Agustín Dhervé a mediados del siglo XVIII en la ciudad de México», *Bulletin Hispanique*, 101, 1, 1999, pp. 147-173. Estas cartillas estuvieron muy presentes en el mundo americano, por ejemplo, para las escuelas de Nueva Orleans se compran 1.000 cartillas a 6 maravedíes, BJORK, David K., «Documents Relating to the Establishment of Schools in Louisiana, 1771», *The Mississippi Valley Historical Review*, 11, 4, 1925, pp. 561-569 (cita de la p. 568).

Tabla II. Distribución de las cartillas de la Catedral de Valladolid

Quinquenios	Cartillas impresas	Enviadas a Sevilla	Enviadas a Granada	Enviadas a Córdoba	Enviadas a Jaén
1626-1630	1.017.000	289.000	49.000	89.000	-
1631-1635	1.514.000	514.000	89.500	122.000	-
1636-1640	1.457.000	525.500	68.000	94.000	-
1641-1645	1.486.000	317.000	109.000	98.000	3.000
1646-1650	1.375.000	236.000	102.000	48.000	36.500
1651-1655	1.728.000	256.000	112.000	64.000	44.000
1656-1660	1.757.000	526.000	-	-	-
Total	10.334.000	2.663.500	529.500	515.000	83.500

En la tabla III ofrecemos las cifras año a año, lo cual permite apreciar los huecos, bien porque no se enviaron cartillas esos años o bien porque no se especificaron, sobre todo a partir de 1655 tan sólo se anotan las remisiones a Sevilla y después de 1660 ni tan siquiera este dato. Las cifras de los años cincuenta y sesenta deben manejarse, por lo tanto, con cierto cuidado. La apertura o cierre de estancos, las crisis puntuales, la distribución a través de otros intermediarios y el reparto de cartillas desde lugares fuera de Andalucía junto a las ediciones contrahechas debieron resultar una dura competencia para los estanqueros. En todo caso la fortaleza de Sevilla como centro de distribución es indiscutible, con algunos máximos notables como las 112.000 cartillas remitidas en 1642, en correlación con una mayor producción. Esto es bastante notable. Esta tabla III muestra la correlación entre producción y distribución, a mayor número de cartillas salidas de las imprentas vallisoletanas más puesta en circulación a través de los estancos, lo cual debió dar lugar a existencias pendientes de salida. De hecho las cuentas pendientes de cobro son uno de los quebraderos de cabeza más constantes del canónigo responsable de las cuentas. Los estanqueros tardan en pagar las cartillas recibidas, por ejemplo, el año citado de 1642 llegaron a Sevilla 224 resmas valoradas en 51 reales la resma, con un total de 388.416 maravedíes que debía pagar el estanquero Francisco Pérez Guzmán, pero en su cuenta pendiente de pagos tenía todavía nada menos que 190.774 maravedíes y debía pagar además de deudas anteriores de 28.050 maravedíes. Las deudas se iban pagando poco a poco. Al año siguiente de 1643 tan sólo debía 19.244 maravedíes pero de las cartillas anteriores tenía como no cobrados 265.200

maravedíes. En definitiva, el Cabildo tenía en buena medida en números rojos los pendientes, pero esto no impedía que continuara la remisión de cartillas, pues el negocio debía continuar.

Tabla III. Distribución de las cartillas de Valladolid en los estancos andaluces

Años	Cartillas impresas	Enviadas a Sevilla	Enviadas a Granada	Enviadas a Córdoba	Enviadas a Jaén
1627	295.000	90.000	18.000	38.000	-
1628	300.000	89.000	15.000	19.000	-
1629	317.000	66.000	16.000	20.000	-
1630	105.000	44.000	-	12.000	-
1631-1632	520.000	199.000	30.500	52.000	-
1633	267.500	100.500	12.000	14.000	-
1634-1635	726.500	214.500	47.000	56.000	-
1636	227.500	72.000	6.000	26.000	-
1637	217.000	66.500	12.000	18.000	-
1638	377.000	143.000	23.000	9.000	-
1639	303.500	132.500	15.000	26.000	-
1640	332.000	111.500	12.000	15.000	-
1641	337.000	41.000	30.000	12.000	-
1642	467.000	112.000	26.000	20.000	-
1643	196.500	78.000	13.000	16.000	-
1644	149.500	16.000	16.000	18.000	-
1645	336.000	70.000	24.000	32.000	3.000
1646	335.000	64.000	16.000	16.000	7.000
1647	249.500	64.000	16.000	16.000	7.500
1648	239.000	44.000	16.000	-	16.000
1649	315.500	-	16.000	16.000	-
1650	236.000	64.000	38.000	-	6.000
1651	287.000	96.000	16.000	16.000	12.000
1652	403.000	48.000	48.000	48.000	-
1653	290.000	48.000	16.000	-	32.000
1654	327.000	64.000	32.000	-	-
1655	421.000	-	-	-	-
1656	479.500	-	-	-	-
1657	249.000	184.000	-	-	-
1658-1659	678.500	224.000	-	-	-
1660	350.000	118.000	-	-	-

CONCLUSIONES

Las cartillas aparecen por doquier en el negocio del libro, un libro para todos, necesario para el dominio de la técnica de la lectura, que se convirtió en un negocio editorial en manos de la Catedral de Valladolid. La distribución de las cartillas impresas desde esta ciudad hasta Andalucía fue posible gracias a la red de estancos que permitió contar con locales y agentes que participaron en el negocio generando una auténtica red de intermediarios que acudían al estanco para luego colocar para la venta al por menor las cartillas en ferias, locales de mercería, librerías, etc. Tampoco es descartable la existencia de otras vías de distribución alternativas, pues los mercaderes de libros castellanos podían incorporar cartillas a los lotes que vendían en Andalucía, tal como hizo Francisco Fernández de Córdoba al enviar desde Valladolid cartillas y libros al librero sevillano Gabriel Ramos.³⁰ Y no debemos olvidar la frecuencia de las ediciones falsas o contrahechas que fueron un quebradero de cabeza constante, sin ir más lejos en las cuentas de 1615-1616 se anota el pago de los gastos de un viaje a Andalucía «por horden del Cabildo, para hacer diligencias contra los que uendían i ynprimían cartillas falsas en que se ocupó más de dos meses».³¹

Las cuentas de la Obra Nueva de la Catedral de Valladolid permiten seguir año a año la producción de cartillas y su distribución, en este trabajo ofrecemos una muestra de los años 1627 a 1660 que permite seguir la llegada a Andalucía de parte de la producción vallisoletana. En concreto en estos años se produjeron 10.334.000 cartillas. Un 36,6% de ellas que suman 3.791.500 cartillas fueron enviadas a los estancos de Sevilla, Córdoba, Granada y Jaén, para su venta y distribución tanto en Andalucía como en América. Las cifras detalladas que ofrecemos de estos treinta y tres años de la muestra permiten conocer las cantidades dedicadas al abastecimiento del mercado local, destacando las ochenta mil cartillas anuales de promedio recibidas en Sevilla, las dieciocho mil en promedio que llegaron a Córdoba y también a Granada, y las doce mil a Jaén. Cifras que muestran el fácil acceso a los materiales para la educación lectora, gracias a la red de estancos y a la constante llegada de nuevas remesas de resmas de cartillas.

APÉNDICE DOCUMENTAL

APÉNDICE 1. Archivo de la Catedral de Valladolid. Obra Nueva, caja 27.

«El portador que es Luis de Torres urdinario desta ciudad a esa Corte lleva ochocientos y ochenta reales que yo debo al señor canónigo

Roque de Osma y por una carta que su merced me enbio me mandase los enbie a vuestra merced para que desde ay se los remita suplico a vuestra merced los reçiba y se los remita al señor canónigo con esa carta que va con esta y si enviare otras veinte rezmas de cartillas que le enbio a pedir se estén ay hasta que vuelva Luis de Torres y me las traiga y vuestra merced se sirva de darle a Luis de Torres reçibo destes 80 ducados para que yo sepa que los dió y si yo fuere de provecho en esta tierra para servir a vuestra merced lo enbie a mandar que acudiré con muchas veras a todo lo que se me mandare guarde dios a vuestra merced muchos años. Baeça y julio 27 de 1621 años. Francisco García de Velasco.

Al Señor Roque de Vargas».

APÉNDICE 2. Archivo de la Catedral de Valladolid. Obra Nueva, caja 27.

«Una de vuestra merced de 19 de junio reçebi y por ella me manda le envíe dinero de las 20 resmas de cartillas que se me enviaron en 24 de março del año pasado y a hartos días que ubiera enviado la mayor parte dellos por que los e tenido y le e preguntado a Luis de Torres urdinario de Baeça aMadrid que si abria todavía orden de enviarlos al señor Roque de Vargas para que se los remitiese a vuestra merced y por averme dicho que se lo pregunto al dicho señor Roque de Vargas y que le respondió que no tenía orden de vuestra merced para reçebirlos por eso no los e enviado antes agora este dia pasado a 27 de julio deste año de 1621 le entregue a Luis de Torres todos los 80 ducados de las veinte resmas de cartillas aunque no estan todas gastadas que todavía quedan dos o tres resmas y porque no falten será vuestra merced servido de que luego vista esta se envíen en casa del señor Roque de Vargas otras 20 resmas para que me las traiga Luis de Torres si fuere posible este camino y en entregándomelas le dare reçibo dellas por ante escribano porque lo lleve a vuestra merced y que se este en su fuerça el contrato que tenemos hecho açerca desto y yo creo que quando esa llege alla ya abra remitidole a vuestra merced los 880 reales el señor Roque de Vargas y con ellos otra carta mia y vuelvo a suplicar a vuestra merced que en todo caso se enbien luego las cartillas y el entrego deste dinero y vuestra merced embie a mandar en que le sirva y Dios guarde a vuestra merced muchos años. Baeça y agosto 2 de 1621 años. Francisco Garçia de Velasco.

Al liçençiado Roque de Osma canónigo de la Santa Yglesia de Valladolid en Valladolid. Porte medio real. 17 maravedíes».

³⁰ A.H.P.V., protocolos, leg. 703, fs. 655r-v. Carta de poder de Francisco Fernández de Córdoba a Francisco Rodríguez de Mena, escribano y vecino de Valladolid, para «fenezer y acabar una quenta que yo tengo pendiente con

Gabriel Ramos mercader de libros vecino de la ciudad de sevilla morador en cal de Jenoba sobre treynta resmas de cartillas que le remiti con otros libros».

³¹ A.C.V. cartillas, cuentas de 1615-1616, f. 2v.

Programa del Congreso

SECCION I | ARTE, ARQUITECTURA Y URBANISMO

Presidente: **Alberto Villar Movellán**

Relator: **Cristóbal Belda Navarro**

Sede: Iglesia de San Juan de Dios. C/ Estepa



Lunes, **17** septiembre

- 09.00 h. Entrega documentación-Secretaría del Congreso en Antequera, Centro Municipal de Patrimonio Histórico, C/ Encarnación, 6
- 11.00 h. Conferencia inaugural. Iglesia del Carmen
Antonio Bonet Correa
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Andalucía Barroca, treinta años después
- 13.00 h. Recepción bienvenida. Plaza de Santa María

Ponencias

- 17.00 h. **Pedro Galera Andreu**
Universidad de Jaén
La Arquitectura en piedra. Tradición y acomodo a los nuevos gustos en Andalucía
- 17.45 h. **Teodoro Falcón Márquez**
Universidad de Sevilla
La arquitectura andaluza a fines del Barroco

Comunicaciones invitadas

- 18.30 h. **María Ángeles Raya Raya**
Universidad de Córdoba
Hurtado Izquierdo y su proyección en el arte andaluz del siglo XVIII
- 19.00 h. **José Ramón Soraluze Blond**
Universidad de La Coruña
La arquitectura militar borbónica en Andalucía
- 22.00 h. Concierto de Órgano. Real Colegiata de San Sebastián

Martes, **18** septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Fernando Marías**
Universidad Autónoma de Madrid
Vicente Acero. De Granada a Cádiz, de Málaga a Antequera
- 09.45 h. **Germán Ramallo Asensio**
Universidad de Murcia
Intervenciones barrocas en las catedrales andaluzas

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Joaquín Bérchez Gómez**
Universidad de Valencia
El Padre Pozzo y la arquitectura barroca andaluza
- 11.00 h. **Duncan Th. Kinkead**
Universidad de Maryland. EEUU
El mercado artístico en la Sevilla barroca. 1650-1699
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 17.00-20.00 h. Visita a Antequera
- 22.00 h. Concierto a cargo de la Formación Royal Brass Quintet. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios

Miércoles, **19** septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Antonio Martínez Ripoll**
Universidad de Alcalá de Henares

La pintura barroca andaluza, entre la singularidad estilística y la diversidad formal

Comunicaciones invitadas

- 09.45 h. **Karin Hellwig**
Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Munich
Literatura artística en el Barroco andaluz
- 10.15 h. **Luis R. Méndez Rodríguez**
Universidad de Sevilla
Gremio y cultura artística en la pintura barroca sevillana
- 10.45-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 15.00 a 21.00 h. Visita a Priego de Córdoba

Jueves, **20** septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Alberto Villar Movellán**
Universidad de Córdoba
Caudales y préstamos en la estética escultórica de la Andalucía barroca
- 09.45 h. **Domingo Sánchez-Mesa Martín**
Universidad de Granada
Teatralidad y escenografía en el retablo barroco andaluz

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Pavel ětepanek**
Universidad Carolina de Praga
El arte barroco andaluz en las colecciones reales de Bohemia
- 11.00 h. **Benito Navarrete Prieto**
Universidad de Alcalá de Henares
La estampa como modelo en el Barroco andaluz
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 15.00 a 21.00 h. Visita a Écija

Viernes, **21** septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Jesús Rivas Carmona**
Universidad de Murcia
La significación de los mármoles en el Barroco andaluz
- 09.45 h. **Gabriele Finaldi**
Museo del Prado
Repercusiones de la pintura barroca andaluza en Inglaterra

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Alfredo J. Morales**
Universidad de Sevilla
Yesterías en el barroco andaluz
- 11.00 h. **María Teresa Dabrio González**
Universidad de Córdoba
Tipología y ornamento en las cruces procesionales del Barroco cordobés
- 12.00 h. Clausura

SECCION II | HISTORIA DEMOGRÁFICA, ECONÓMICA Y SOCIAL

Presidente: **Carlos Álvarez Santaló**

Relator: **Carlos Alberto González Sánchez**

Sede: Archivo Histórico Municipal de Antequera. C/ Cuesta de Barbacanas, 6



Lunes, 17 septiembre

- 09.00 h. Entrega documentación-Secretaría del Congreso en Antequera, Centro Municipal de Patrimonio Histórico, C/ Encarnación, 6
- 11.00 h. Conferencia inaugural. Iglesia del Carmen
Antonio Bonet Correa
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Andalucía Barroca, treinta años después
- 13.00 h. Recepción bienvenida. Plaza de Santa María

Ponencias

- 17.00 h. **José Manuel Pérez García**
Universidad de Vigo
La demografía andaluza en el primer barroco
- 17.45 h. **Juan Sanz Sampelayo**
Universidad de Málaga
La demografía urbana andaluza del siglo XVIII

Comunicaciones Invitadas

- 18.30 h. **Alfonso del Pino Jiménez**
Un modelo de demografía rural en la Baja Andalucía
- 19.00 h. **Antonio Carmona Portillo**
Universidad de Sevilla
La población de las Plazas del Norte de África y su relación con Andalucía
- 22.00 h. Concierto de Órgano. Real Colegiata de San Sebastián

Martes, 18 septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Francisco Núñez Roldán**
Universidad de Sevilla
La economía doméstica barroca en la Baja Andalucía
- 09.45 h. **Jesús Aguado de los Reyes**
El patrimonio familiar andaluz en el siglo XVII

Comunicaciones Invitadas

- 10.30 h. **Mercedes Gamero Rojas**
Universidad de Sevilla
El negocio en las haciendas de olivar en los siglos XVII y XVIII
- 11.00 h. **María del Carmen Parías Sainz de Rozas**
Universidad de Sevilla
La inversión del beneficio y el gasto suntuario en las haciendas de olivar durante el siglo XVIII
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 17.00 a 20.00 h. Visita a Antequera
- 22.00 h. Concierto a cargo de la Formación Royal Brass Quintet. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios

Miércoles, 19 septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Enrique Soria Mesa**
Universidad de Córdoba
La nobleza barroca andaluza

- 09.45 h. **Juan José Iglesias Rodríguez**
Universidad de Sevilla
La burguesía de negocios en la Baja Andalucía barroca

Comunicaciones Invitadas

- 10.30 h. **M^a Luisa Candau Chacón**
Universidad de Huelva
El clero andaluz en el siglo XVIII
- 11.00 h. **Ana Gloria Márquez Redondo**
Nobleza y élites en el poder municipal: El modelo sevillano del s. XVIII
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Mesa de debate
- 15.00 a 21.00 h. Visita a Priego de Córdoba

Jueves, 20 septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **M^a José de la Pascua Sánchez**
Universidad de Cádiz
Los estudios sobre la muerte en la Andalucía barroca. Estado de la cuestión
- 09.45 h. **Juan Ignacio Carmona García**
Universidad de Sevilla
Condiciones de vida y patología social. La dimensión humana del barroco

Comunicaciones Invitadas

- 10.30 h. **Manuel José de Lara Rodenas**
Universidad de Huelva
La muerte y su repercusión social en la Baja Andalucía del Primer Barroco
- 11.00 h. **David González Cruz**
Universidad de Huelva
La documentación testamentaria en la historia social: Un modelo de la Andalucía barroca del siglo XVIII
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 15.00 a 21.00 h. Visita a Écija

Viernes, 21 septiembre

- 09.00 h. **Carlos Álvarez Santaló**
Universidad de Sevilla
Un modelo de preparación contrarreformista: Alejo Venegas y su «Agonía del tránsito de la muerte»
- 09.45 h. **Bernard Vincent**
École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris
Los moriscos andaluces en la coyuntura del primer Barroco

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Rafael M. Pérez García**
Catedrático de Enseñanza Media
Adaptaciones culturales en el seno de una minoría social. Los moriscos en la Andalucía occidental
- 11.00 h. **Manuel Fernández Chaves**
Universidad de Sevilla
La ciudad de Sevilla y la monarquía. Los moriscos y el poder
- 12.00 h. Clausura

SECCIÓN III | LITERATURA, MÚSICA Y FIESTA

Presidente: **José Lara Garrido**

Relator: **Gaspar Garrote Bernal**

Sede: Biblioteca Supramunicipal San Zoilo. Plaza Fernández Viagas, s/nº



Lunes, **17** septiembre

- 09.00 h. Entrega documentación-Secretaría del Congreso en Antequera, Centro Municipal de Patrimonio Histórico, C/ Encarnación, 6
- 11.00 h. Conferencia inaugural. Iglesia del Carmen
Antonio Bonet Correa
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Andalucía Barroca, treinta años después
- 13.00 h. Recepción bienvenida. Plaza de Santa María

Ponencias

- 17.00 h. **José Lara Garrido**
Universidad de Málaga
Geografía e historia del Barroco literario en Andalucía
- 17.45 h. **Mercedes de los Reyes Peña**
Universidad de Sevilla
La fiesta teatral barroca en Andalucía

Comunicaciones invitadas

- 18.30 h. **Gaspar Garrote Bernal**
Universidad de Málaga
La lírica en la Sevilla barroca
- 19.00 h. **Belén Molina Huete**
Universidad de Málaga
La lírica antequerano-granadina del Barroco
- 22.00 h. Concierto de Órgano. Real Colegiata de San Sebastián

Martes, **18** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Piedad Bolaños Donoso**
Universidad de Sevilla
Las compañías de comedias en el Barroco andaluz
- 09.45 h. **Agustín de la Granja**
Universidad de Granada
Dramaturgos barrocos andaluces

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Ángel García Gómez**
Universidad de Londres. UCL
Lugares de representación y escenografía en la Andalucía del Barroco
- 11.00 h. **Abraham Madroñal Durán**
CSIC
Los géneros breves en los dramaturgos andaluces del Barroco
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 17.00 a 20.00 h. Visita a Antequera
- 22.00 h. Concierto a cargo de la Formación Royal Brass Quintet. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios

Miércoles, **19** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Asunción Rallo Gruss**
Universidad de Málaga
Ciudad y literatura: los libros de Antigüedades en la Andalucía del Barroco

- 09.45 h. **Antonio Rey Hazas**
Universidad Autónoma de Madrid
La picaresca del Barroco en Andalucía

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **David González Ramírez**
Universidad de Málaga
Mateo Alemán y Vicente Espinel: un estado de la cuestión
- 11.00 h. **Rafael Malpartida Tirado**
Universidad de Málaga
Artificios del desengaño en la novela barroca andaluza
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 15.00 a 21.00 h. Visita a Priego de Córdoba

Jueves, **20** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Lothar Siemens Hernández**
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
La implantación de la policoralidad en Andalucía y España en el siglo XVII
- 09.45 h. **Miguel Bernal Ripoll**
Conservatorio Superior «Manuel Castillo» de Sevilla
Ideología de la composición musical en el Barroco a través del pensamiento del organista sevillano Correa de Arauxo: una nueva «theórica» para una nueva música

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Antonio Martín Moreno**
Universidad de Granada
El Barroco musical andaluz, características y estado de la cuestión
- 11.00 h. **Francisco J. Giménez Rodríguez**
Universidad de Granada
La música profana del siglo XVII en Andalucía: cancioneros, teatro y poetas
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas
- 15.00 a 21.00 h. Visita a Écija

Viernes, **21** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Joaquín Roses Lozano**
Universidad de Córdoba
Góngora, emblema de la variedad barroca
- 9.45 h. **Mercedes Blanco**
Universidad de Lille
Las Soledades o el Barroco en Andalucía

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Roland Behar**
Universidad de Lille
Visualidad y Barroco: Góngora
- 11.00 h. **Jesús Ponce Cárdenas**
Universidad Complutense de Madrid
El gongorismo en la Andalucía del Barroco
- 12.00 h. Clausura

SECCIÓN IV | CIENCIA, FILOSOFÍA Y RELIGIOSIDAD

Presidente: **José Pérez Tapias**

Relator: **Pablo Pérez Espigares**

Sede: Sala de Exposiciones. Palacio Municipal. C/ Estepa



Lunes, **17** septiembre

- 09.00 h. Entrega documentación-Secretaría del Congreso en Antequera, Centro Municipal de Patrimonio Histórico, C/ Encarnación, 6
- 11.00 h. Conferencia inaugural. Iglesia del Carmen
Antonio Bonet Correa
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Andalucía Barroca, treinta años después
- 13.00 h. Recepción bienvenida. Plaza de Santa María

Ponencias

- 17.00 h. **José A. Pérez Tapias**
Universidad de Granada
Las crisis de la Modernidad y las reediciones del Barroco. Perspectiva histórica desde Andalucía
- 22.00 h. Concierto de Órgano. Real Colegiata de San Sebastián

Comunicaciones invitadas

- 18.30 h. **Oscar Barroso**
Universidad de Granada
La metafísica de Suárez en el pensamiento del Barroco
- 19.00 h. **Antonio Praena**
Facultad de Teología de Valencia
Influjo de la poética y la retórica de Fray Luis de Granada en la literatura barroca

Martes, **18** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Elena Cantarino**
Universidad de Valencia
Entre la cruz y el calvario: el Barroco, Andalucía y Gracián

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Pedro Gómez García**
Universidad de Granada
Religión y política desde las fiestas de moros y cristianos de la Andalucía barroca
- 11.00 h. **Rafael Briones**
Universidad de Granada
La religiosidad barroca en la Semana Santa andaluza. El caso de Priego de Córdoba
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas

Miércoles, **19** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Juan F. García Casanova**
Universidad de Granada
La filosofía de Suárez y el pensamiento político del Barroco
- 09.45 h. **Antonio L. Cortés**
Universidad de Granada
Religión y política en la Andalucía barroca

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Javier Martínez Medina**
Universidad de Granada
Presencia de la abadía del Sacromonte en la religiosidad del Barroco andaluz
- 11.00 h. **David Torres Ibáñez**
Archivo de la Real Chancillería de Granada
El archivo en la Real Chancillería de Granada en el S. XVII. tradiciones y novedades en un registro real de la corona castellana
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas

Jueves, **20** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Manuel Castillo Martos**
Universidad de Sevilla
Andaluces en la ciencia barroca de Europa y América
- 09.45 h. **Juan Carlos Rodríguez**
Universidad de Granada
Elaboraciones ideológicas en la cultura del Barroco en Andalucía

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **José Antonio Ollero**
Universidad de Sevilla
La organización de los saberes en las Universidades de la Andalucía barroca
- 11.00 h. **José Antonio López Nevot**
Universidad de Granada
La justicia en la Andalucía del siglo XVII
- 11.30-12.00 h. Pausa
- 12.00-13.00 h. Relator: exposición de las comunicaciones presentadas

Viernes, **21** de septiembre

Ponencias

- 09.00 h. **Fernando R. de la Flor**
Universidad de Salamanca
Acerca de un neobarroco andaluz. El Barroco histórico y la difícil postmodernidad
- 09.45 h. **Pedro Cerezo**
Universidad de Granada
La figura del héroe en la cultura barroca

Comunicaciones invitadas

- 10.30 h. **Salvador Rodríguez Becerra**
Universidad de Sevilla
Las ordenes religiosas y la religiosidad en Andalucía durante el Barroco
- 11.00 h. **Javier de la Higuera**
Universidad de Granada
Perspectiva del Barroco desde la ontología de la actualidad
- 12.00 h. Clausura

